

MUSEUS
DA MADEIRA

Museu de Arte Sacra do Funchal

Arte Flamenga



ed:ic:art:e

Museu de Arte Sacra do Funchal

Arte Flamenga

FICHA TÉCNICA

FOTOGRAFIAS

Laura Castro Caldas e Paulo Cintra
Arquivo do Museu

DESIGN GRÁFICO

TVM Designers

PRÉ-IMPRESSÃO

Policor

IMPRESSÃO

Printer

©

ISBN 972-97442-1-1

DEPÓSITO LEGAL n.º 117420/97

EDITOR

Edicarte, Edições e Comércio de Arte Lda - Pç. das Amoreiras, 6, 1.º - 1250 LISBOA
Tel. 386 55 44/Fax. 386 55 68

Capa: Santa Isabel (p. 41)

Contracapa: Cristo Crucificado (p. 124)

a g r a d e c i m e n t o s

A Edicarte, Edições e Comércio de Arte agradece a todos os que tornaram possível, de múltiplas formas, a edição do primeiro número da Colecção Museus da Madeira.

Sua Eminência Rev.^a D. Teodoro de Faria - Bispo do Funchal; João Carlos Abreu - Secretário Regional de Turismo e Cultura; Miguel de Albuquerque - Presidente da Câmara Municipal do Funchal; João Henriques da Silva - Director Regional dos Assuntos Culturais; Ricardo de Sousa e Luís Miguel de Sousa - Empresa de Navegação Madeirense.

Um agradecimento especial aos autores, Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode; aos fotógrafos Laura Castro Caldas e Paulo Cintra; aos designers gráficos Luís Moreira, Emílio Vilar e Patrícia Flôr; e ao Miguel Cristo.

A Edicarte agradece a excelente colaboração dos funcionários do Museu de Arte Sacra.

a p o i o s



GOVERNO REGIONAL DA MADEIRA
SECRETARIA REGIONAL DE TURISMO E CULTURA



CÂMARA MUNICIPAL DO FUNCHAL



EMPRESA DE NAVEGAÇÃO MADEIRENSE, LDA.
90 ANOS AO SERVIÇO DA MADEIRA

U m a p a l a v r a d e a p r e s e n t a ç ã o

1. A ARTE SACRA TEM UM LUGAR BEM

determinado no culto litúrgico como meio de conhecer Deus, Jesus Cristo, Nossa Senhora, os santos e levar os fiéis a unirem-se a eles, imitando-os.

A arte sacra nasce com o mistério da Encarnação. Desde que o Filho de Deus tomou um corpo humano e, portanto, visível, pôde ser representado com a linguagem das formas e das cores. Se Cristo não pudesse ser representado, seria um sinal de que não tinha encarnado.

As objecções dos que proibiam as imagens para evitar a idolatria não tiveram sucesso na Igreja. Os iconoclastas foram condenados no Concílio de Niceia em 787. São João Damasceno, exímio defensor das imagens, dizia «eu não adoro a matéria, adoro o criador da matéria que se tornou matéria por minha causa e que operou a minha salvação pela matéria».

Desde os primórdios do Cristianismo, a arte e a liturgia são dois valores que, no culto, constituem uma só realidade. A arte acompanhou o Cristianismo em toda a sua história e exprimiu os sentimentos religiosos dos homens.

2. Com o povoamento da Madeira, no séc. XV, época de grande religiosidade, as igrejas, capelas e oratórios foram ornamentados com pinturas e imagens provenientes do continente. Com a internacionalização da Madeira, por ocasião do comércio do açúcar e do vinho, os templos foram enriquecidos com alfaias preciosas, imagens e pinturas sobre madeira, provenientes dos países europeus, com particular incidência para a Flandres.

Um espólio considerável e de grande valor artístico entrou na Diocese do Funchal, conservando-se ainda hoje uma grande parte. A Igreja procurou ao longo dos séculos defendê-lo das agressões da natureza e da injúria do tempo.

Grandes perdas sofreu o Património religioso da Diocese do Funchal, com os ataques e roubos de piratas e corsários. Membros do clero e fiéis sofreram e até perderam a vida para salvar as alfaias sagradas, escondendo-as e recusando indicar onde se encontravam.

Os bispos decretaram que os párocos deviam redigir e apresentar inventários dos bens culturais, conservando-se alguns deles no Arquivo Diocesano.

Períodos houve em que as agressões contra o Património não vieram do estrangeiro mas de revoluções internas que destruíram muitos bens do Património, e até demoliram edifícios que conservavam grande espólio, como aconteceu com o Convento de São Francisco e capelas do Convento de Santa Clara do Funchal.

Incêndios e aluviões, além dos insectos e ultimamente a formiga branca, destruíram e arruinaram parte desse Património religioso antigo que foi substituído por outro, talvez mais simples e menos nobre, mas que cumpriu a missão de serviço ao culto, à evangelização e à cultura.

3. A Igreja criou, conservou e usou o seu Património cultural para o serviço do culto, da evangelização e da cultura. É um Património herdado, mas vivo e sempre em crescimento, tendo em vista o funcionamento interno da comunidade cristã.

A Igreja defende o seu património artístico porque se interessa pelas belas artes e cultura. Sempre houve diálogo entre Igreja e arte. Por outro lado, os artistas colocaram a sua criatividade ao serviço do belo e encontraram em Deus e no culto divino a fonte e a irradiação da beleza. Paul Claudel afirmava: "A arte e a religião são parentes".

A Igreja possui um valioso Património cultural e religioso mas não o usa como riqueza ou com fins lucrativos, mas como um serviço religioso e cultural.

Uma pintura ou uma imagem sacra têm sempre um valor de mediação, de caminho para o sobrenatural. Se todo o interesse do património religioso se concentrasse apenas na arte corria-se o perigo de uma pintura ou imagem se tornar um ídolo.

A arte na Igreja não é neutra, ela tem uma dimensão catequética, evangelizadora e de elevação.

4. Neste século, duas figuras ilustres – o Sr. Cónego Francisco Camacho e o Sr. Eng.º Luiz Peter Clode – conseguiram convencer o Bispo D. António Manuel Pereira Ribeiro a criar um Museu Diocesano de Arte Sacra para conservar parte do espólio religioso da Diocese, principalmente as pinturas flamengas restauradas em Lisboa, que não encontravam as condições necessárias de conservação nas paróquias e capelas. A reacção dos párocos e dos fiéis foi grande. Foi necessário explicar-lhes que não lhes era tirada a posse dos objectos religiosos, mas que as paróquias não reuniam condições para não se degradarem de novo.

A criação do Museu de Arte Sacra, assim como as exposições de estatuária e ourivesaria, levaram a nova investigação e inventariação nas paróquias, tendo-se redescoberto e recuperado várias obras de alto valor artístico e religioso.

O Catálogo que, em boa hora, é publicado contém apenas a parte relativa ao espólio flamengo da Pintura e Escultura.

O Museu de Arte Sacra tem uma grande importância no conjunto do Património cultural da Diocese e da Região Autónoma da Madeira.

A Igreja, como qualquer outra instituição, tem o direito de criar o seu próprio Museu de Arte Sacra. Devido à particularidade do espólio que ele conserva, este Museu exige um ambiente próprio, uma atmosfera mística. Ele conserva objectos de arte sacra flamenga e outros que estiveram e estão ao serviço do culto, foram objectos de devoção das populações e versam temas religiosos.

Um objecto de arte sacra não perde a sua dimensão religiosa, nem a finalidade pedagógica e o valor catequético pelo facto de ser colocado no Museu Diocesano. O aspecto religioso não fica subordinado ao cultural. A missão da arte sacra foi sempre a de elevar, iniciar na contemplação, ser uma janela aberta ao infinito.

A pintura flamenga existente no Museu apresenta principalmente temas do ciclo natalício, da paixão e dos santos, não se encontrando pintura sobre a ressurreição e a Páscoa. Não se compreende que este tema central da fé católica fosse descurado, deveria ter desaparecido devido à usura do tempo, incúria e roubo.

O Museu de Arte Sacra presta um serviço ao bem comum; ele tem uma função educadora e pedagógica; é um instrumento de evangelização e meio eficaz de formação no campo da arte e da cultura.

Com a arte flamenga, o museu conserva a memória da cultura cristã do povo madeirense, de mercadores ricos e piedosos, amantes da arte e do fausto.

Com a recolha da arte flamenga no Museu de Arte Sacra, a Igreja do Funchal presta um serviço à religião e à cultura, conservando as pinturas e imagens num lugar seguro e condigno, criando um ambiente de elevação espiritual, facilitando o acesso aos estudiosos, investigadores e visitantes, apresentando um espólio que faz parte do património regional e da humanidade.

O Património artístico do Museu de Arte Sacra é um motivo de nobre orgulho do povo madeirense, como testemunho da sua história, da fé dos seus antepassados e elemento de identificação eclesial.

Felicitó a Sr.^a Dr.^a Luiza Clode e o Sr. Dr. Fernando António Baptista Pereira pela investigação que fizeram, colocando as obras de arte no seu contexto histórico, cultural, e religioso e a Edicarte pela feliz iniciativa da realização do Catálogo.

+ Teodoro de Faria
Bispo do Funchal

I n t r o d u ç ã o

A ARTE FLAMENGA NA ILHA DA MADEIRA

Redescoberto o arquipélago por volta de 1419, as ilhas da Madeira e Porto Santo, regiões despovoadas, oferecem-se, principalmente a Madeira, como excelentes campos de ensaio para as “experimentações” portuguesas no campo da expansão além metrópole.

Começadas a povoar por volta de 1425, há que frutificar as novas terras. João Gonçalves Zarco, Tristão Vaz e Bartolomeu Perestrelo distribuem entre si as três parcelas insulares e, com grupos de povoadores, gentes vindas do reino, começaram a desbravar as terras em regime de sesmarias. Procedeu-se, a partir de então, a uma agricultura de subsistência baseada no cultivo dos cereais. Torna-se bastante clara a importância do “pão” nos primeiros tempos do povoamento e é sobre esse tipo de culturas que irá assentar a vida dos primeiros anos nestas ilhas.

Cedo se verificou a fertilidade do solo, o que permitiu, em 1461, a exportação de 1 000 moios de trigo para o “trauto” da Guiné. No entanto, outras culturas se foram praticando na ilha. Em 1455, o navegador Luis de Cadamosto, escrevendo sobre a Madeira, fala de 800 homens de pé e 100 a cavalo e refere que na ilha se produziam cereais, açúcar e vinho: “...E por ser banhada por muitas águas o dito senhor [o Infante] mandou pôr nesta ilha muitas canas de açúcar as quais provaram muito bem e fabricam-se açúcares”¹.

Na Madeira, a cultura da cana sacarina começa por volta de 1433. As lavouras da cana de açúcar entusiasmaram os colonos da ilha que, em suas terras, viram de imediato um negócio rendoso. A mão escravagista contribuiu para o sucesso da produção, tanto nas plantações dos canaviais como nos trabalhos de engenho.

Segundo João de Barros, não eram extensos os canaviais na ilha. Alargavam-se por três léguas ao longo da costa. Toda a produção limitava-se à vertente sul, que se estendia do vale de Machico à Fajã da Ovelha.

Com a produção açucareira há como que um brusco enriquecimento na economia da ilha que provoca uma mudança radical na vida das populações. A cultura da cana de açúcar levará a grandes rendimentos que irão desenvolver uma produção para o mercado, tanto nacional como internacional.

As relações comerciais estabeleceram-se com a Europa e principalmente com a Flandres. Com este país essas relações existiam desde há muito e eram talvez tão antigas como os laços políticos e familiares que uniam a Flandres a Portugal.

Em Bruges e Antuérpia, vai criar-se uma rede comercial com centros económicos que distribuirão as riquezas que as caravelas traziam do Oriente. As embarcações portuguesas chegavam aos portos flamengos com o açúcar da Madeira acondicionado em "balas" ou caixas fabricadas com as preciosas madeiras indígenas.

Os mercadores nacionais e estrangeiros levavam, a princípio, o açúcar para o reino, onde se consumia a maior quantidade e do resto se fazia exportação. Começou, em 1472, a ser embarcado para a Flandres directamente da ilha, sem passar por Lisboa. Em 1498, D. Manuel proibiu a saída da ilha de mais de 120 mil arrobas e determinou o quantitativo para cada porto, sendo o mais beneficiado o da Flandres, o que prova que o comércio para ali era o mais intenso.

A Flandres era, de facto, o principal mercado, daí que lhe fossem destinadas 40.000 arrobas de açúcar, o maior lote pelo rateio imposto por D. Manuel. Em 1441, ancoraram doze navios portugueses no porto de Bruges e, três anos mais tarde, era aí criada a feitoria portuguesa. Com o grande desenvolvimento do comércio, a cidade de Antuérpia foi, a pouco e pouco, substituindo a preponderância de Bruges, fundando-se também aí uma casa de feitoria que se tornará numa instituição de grande prestígio e brilhante escola de diplomacia. A cidade de Antuérpia ainda hoje testemunha nas suas artérias "canal du sucre" e "ruelle du sucre" a importância do comércio do açúcar da Madeira.

Os feitores portugueses tiveram um papel activo como agentes económicos e diplomatas. Eram além disso tesoureiros, agentes na bolsa e homens da confiança do rei de Portugal. Alguns feitores foram intermediários na compra de pinturas e esculturas, assim como de artigos de luxo, a pedido do monarca, da corte, do clero e de particulares.

Obras de Gérard David, Bouts, Memling, Van Cleve, Metsys, Jean Gossaert vieram para Portugal por intermédio do feitor Silvestre Nunes. Naturalmente usou também a sua influência na aquisição de muitas encomendas para a Madeira.

O feitor Manuel Fernandes, a mando de D. Manuel, foi para a Flandres "para lhe tratar da venda do seu açúcar da ilha da Madeira" ². O rei "fazia chegar cada ano ao feitor João Brandão dez arrobas das melhores compotas, amendoas e conservas da ilha da Madeira em consideração pelas grandes festas que ele é forçado a dar" ³. Por esta referência do historiador belga Goris, D. Manuel tinha perfeita consciência do apreço que certas elites flamengas teriam pelos produtos da Madeira. De salientar, ainda, os contactos que o feitor João Brandão estabeleceu com Albrecht Dürer, que o retratou e dele recebia presentes. No seu diário, Dürer diz: "O feitor Brandão ofereceu-me dois grandes e belos pães de açúcar refinado, dois boiões de açúcar em compota" ⁴.

Dürer refere-se, ainda, no seu *Diário*, a outro feitor, nos seguintes termos: "Rodrigo de Portugal deu-me um pequeno pote de conservas de açúcar de todas as qualidades, mais uma caixa de açúcar cristalizado. Ainda dois grandes pratos cheios de açúcares finos, bolo de amêndoa e diversas outras doçarias e algumas canas de açúcar"⁵. "Quando da minha doença Rodrigo enviou-me uma grande quantidade de conservas de açúcar"⁶. Não restam dúvidas de que a ilha da Madeira era o grande centro produtor que irradiava para o mundo o tão apreciado artigo de luxo – o açúcar – graças ao seu valor alimentar e terapêutico.

O tráfego comercial entre Portugal e a Flandres foi um dos aspectos caracterizadores da economia portuguesa da época.

Com a produção sacarina e seus reflexos comerciais, chegaram à Madeira muitos estrangeiros: italianos, bascos, catalães e flamengos. Por exemplo, as firmas Despars (1480-1492) e de Gerard Nieuland, instaladas com sucursais em Lisboa, enviavam um representante para a ilha no período da campanha do açúcar. No que se refere à firma Despars, permaneceram temporariamente na Madeira, ao seu serviço, Jean d' Esmenaut (João Esmeraldo), Ambrósio de Gave, Luis Gallant e Theune Louf. Muitos deles acompanhavam as cargas de açúcar até à Flandres. Foi a partir destes agentes itinerantes que cresceu a presença flamenga na Madeira⁷.

Segundo Everaert, "houve, porém, dois flamengos importantes (...) Maarten (Júnior) e Anton Lem, filhos de Maarten Lem (Senior) importante mercador de Bruges"⁸. Continua aquele autor: "As plantações adquiridas na Madeira pelos irmãos Nieuland estavam directamente associadas ao tráfico de açúcar de Bruges (...) João Lombardo irmão de Jacob Lombaert de Bruges optou definitivamente pela Madeira (1497-1526)"⁹.

De entre muitos outros flamengos o mais importante, por ter ficado ligado à ilha atavés da sua casa senhorial e terras de sesmaria, foi Jeanin Esmenaut (João Esmeraldo). Este flamengo, que fora um mercador itinerante e agente da firma Despars na Madeira, fixou-se na ilha, adquirindo a Rui Gonçalves da Câmara, um filho de Zarco, terras na Lombada da Ponta do Sol. Tornou-se um abastado plantador, comerciante e "homem bom" na cidade do Funchal, onde veio a construir uma residência no estilo dominante da época, o gótico-manuelino. Esta casa ficou conhecida por Casa de Colombo pelo facto de ter hospedado o descobridor da América, em 1498, segundo reza uma alimentada tradição oral.

O açúcar da Madeira, nos anos 20, teve um ponto alto na produção, atraindo de sobremaneira os mercadores flamengos. No entanto, a peste de 1521-24 constituiu uma barreira importante na entra-

da de comerciantes. Por esta época, o mercador Erasmus Schetz e Willem de Boodt instalaram-se em Lisboa e ali colocaram Willem Van (Den) Lare de Bruges (1522-26), que empreendeu várias viagens ao Funchal ¹⁰. E outros como João Bicudo (Johan Becudt, 1504-24), Francisco Dans ou Dhane, Jehan Diaz, Guilherme de Brum (Bruin?), Welser, que comerciavam e acompanhavam carregamentos de açúcar até à Flandres ¹¹.

O açúcar da Madeira suportou, entre altos e baixos, a concorrência do açúcar de outras regiões, como as Canárias, São Tomé e finalmente o Brasil. A Madeira vai tentar suplantar a crise provocada pela concorrência dos outros mercados através de uma reconversão agrária transformando o vinho, com o progressivo avançar do século XVI e por todo o século XVII, no novo produto estruturante da economia regional.

A presença artística da Flandres no arquipélago da Madeira é deveras impressionante. Vinda na esteira dos navios do açúcar, penetrou na Ilha a prestigiosa escola flamenga (com pintura, escultura e ourivesaria).

Uma tradição documentada desde o século XV insiste na vinda de obras de arte flamengas para Portugal continental. Jean Van Eyck fez parte da embaixada enviada a Portugal, pelo Duque da Borgonha, de Outubro de 1428 a Dezembro de 1429, e pintou o Retrato de D. Isabel, filha de D. João I, noiva do Senhor da Flandres. As relações com a arte flamenga, principalmente com a pintura intensificam-se. "Em 1452 reside em Lisboa um certo "Victor Vesete". Em 1491 Diogo Fernandes Correia convida Jan Casijs de Antuérpia a pôr-se ao serviço do Rei D. João II. Cerca de 1500 actua em Portugal Roelof van Velpen oriundo de Lovaina"¹². Inversamente, há Portugueses que vão formar-se nos Países Baixos. Em 1504, encontra-se em Antuérpia, entre os aprendizes de Quentin de Metsys, um certo "Eduwart Portugalois", que vem a ser mestre em 1528. Ainda em 1504 é mencionado, em Bruxelas, na oficina de Goswyn van der Weyden, neto de Rogier, um tal "Simon Portugalois"¹³.

De Antuérpia chegam pinturas e esculturas ao nosso país, através dos feitores. Outras vezes as encomendas procediam directamente dos artistas, ou ainda por intermédio dos comerciantes itinerantes.

O feitor João Brandão comprou na segunda década do século o políptico de Quentin Metsys para o Convento de Xabregas, em Lisboa. Metsys também executa para Santa Clara de Coimbra um retábulo, encomenda de D. Manuel, através de Silvestre Nunes. Um outro retábulo foi para Damião de Goes, o humanista português, que estava em Antuérpia ligado à feitoria.

O feitor Rui Fernandes de Almada, ou Rodrigo de Portugal, em 1527, recebeu de Dürer o *S. Jerónimo*, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Os ateliers na Flandres, em franca produção artística, respondem às encomendas para Portugal e, porventura entusiasticamente, para a Madeira, ao sabor do alto poder económico que se sentia na Ilha. Não eram só as tábuas pintadas, os aparatosos trípticos ou retábulos mistos com pintura e escultura, como ainda imagens em vulto dos ateliers de Bruges, Antuérpia e Malines.

Nesse comércio não foram esquecidas as encomendas de objectos de prata, cobre, vestes sacerdotais, mobiliário, tapeçarias e as pedras tumulares com incrustações de metal, as conhecidas pedras de Tournai, que ainda hoje se podem ver, por exemplo, na Sé Catedral do Funchal.

A existência de tão apreciadas peças artísticas mostra as preferências em voga do povo insular enriquecido através do açúcar. O seu estatuto económico leva-os a encomendar à Flandres obras de arte para as suas igrejas matrizes, capelas privadas e abastadas casas senhoriais. É manifestação de exibição económica o gigantismo dos painéis e trípticos do Funchal que felizmente primam também pela grande qualidade pictórica. Não podemos hesitar ao afirmar que saíram do atelier de grandes mestres da Flandres principalmente das oficinas de Bruges e de Antuérpia.

Não se conhecem documentos que possam provar as encomendas assim como a referência a este ou àquele pintor. Apenas em comparação de obras e escolas nos baseamos quando se atribuem alguns painéis do Museu de Arte Sacra do Funchal a Bouts, Gerard David, Van Cleve, Provost, Pieter Coecke Van Aelst, Jan Gossart de Mabuse e Marinus van Reymerswaele, ou aos anónimos Mestre do Santo Sangue e Mestre do Tríptico Morrison.

Grande parte das obras flamengas que chegaram até nós encontram-se no Museu de Arte Sacra. No entanto, algumas pinturas e esculturas permanecem nos lugares para onde foram encomendadas ou em colecções particulares. Entre as tábuas flamengas fora das colecções do Museu destacam-se: um painel representando *N^a Senhora, S. Bento e São Bernardo*, da Igreja Paroquial da Ribeira Brava, atribuído a Francisco Henriques, pintor flamengo radicado em Portugal e activo de 1503 a 1518; um *Sant'Iago* da Igreja de St^a Luzia, no Funchal; uma *Piedade* da Igreja do Caniçal; uma *Piedade* da Igreja Matriz do Porto Santo. Numa capela particular em Santa Cruz existe uma pequena tábua representando a *Circuncisão* da Escola de Antuérpia. Quanto à estatuária são conhecidas algumas peças em colecções particulares, além de outras existentes na Matriz da Ribeira Brava e Ponta do Sol. É de considerar ainda a única estrutura retabular mista, com escultura e pintura, a *Adoração dos Reis*

plano do encaludo
Magos do Estreito da Calheta com os doadores representados: Francisco Homem de Gouveia e sua mulher.

Recentemente, Fernando António Baptista Pereira identificou um retábulo de quatro pinturas de Michael de Coxcy, datado de 1581, decifrando a assinatura do pintor no painel *Fuga para o Egipto*. As pinturas encontram-se integradas no Retábulo do Senhor Jesus da Sé do Funchal.

O MUSEU DE ARTE SACRA E AS SUAS COLECÇÕES DE ARTE FLAMENGA

O Museu de Arte Sacra foi instalado, a partir de 1955, no antigo Paço Episcopal, à Rua do Bispo, na cidade do Funchal. Este complexo conjunto arquitectónico foi desenhado pelo mestre das obras reais Jerónimo Jorge, em 1604. O Paço foi mandado construir, assim como o edifício do seminário que lhe ficava anexo, por D. Luís Figueiredo Lemos, sétimo Bispo do Funchal.

O imóvel ficou seriamente danificado com o terramoto de 1748 obrigando à construção de um novo edifício tentando apenas conservar-se aquilo que ainda fora possível integrar e que eram as marcas evidentes da construção primitiva. Restam ainda as arcarias viradas a norte assim como algumas dependências a sul e a estrutura da capela que lhe fica anexa. Esta capela, da invocação a S. Luís de Tolosa, de lavrado e rico portal, data de 1600 e ostenta o brasão da família dos Figueiredos. Este prelado era natural de Santa Maria (Açores) e foi nomeado Bispo do Funchal em 1585, ficando à frente desta diocese desde 1586 até 1608, altura da sua morte. Foi sepultado na capela por ele mandada erigir. Mais tarde, em 1903, os seus restos mortais foram para a Sé, ficando cobertos com a lápide de mármore lavrado que outrora pertencera ao seu túmulo na capela de S. Luís de Tolosa.

A porta principal do Museu tem inscrita a data de 1750, assinalando as obras realizadas. Todo este empreendimento se deve à direcção do mestre das obras reais Domingos Rodrigues Martins, sob a coordenação de D. João do Nascimento (1741-1753) e sabe-se que foram gastos vinte contos de réis.

Este edifício foi Paço Episcopal até 1910. Em 1911 passou a pertencer à Fazenda Nacional. De 1914 a 1943 ali funcionou o Liceu do Funchal. Pouco depois da saída do Liceu, o antigo Paço começou a ser transformado e adaptado para instalação do Museu Diocesano.

Em 1934, o Dr. Manuel Cayola Zagallo havia feito o reconhecimento e recolha das pinturas flamengas existentes na Ilha da Madeira. Com o apoio e aprovação do Bispo do Funchal D. António Pereira Ribeiro, em íntima colaboração com a Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, as diversas tábuas de pintura foram para restauro em Lisboa. Após importantes obras de beneficiação foram expostas no

Museu das Janelas Verdes, em 1949. No seu regresso ao Funchal estiveram em exposição numa das dependências da Sé, até que foram integradas no Museu pouco antes da sua inauguração, a 1 de Julho de 1955. Paralelamente ao reconhecimento das pinturas flamengas feito pelo Dr. Cayola Zagallo, foi realizada, a partir dos anos quarenta, pelo Eng^o Luiz Peter Clode, a inventariação da ourivesaria e da escultura religiosas da Diocese do Funchal. Esse trabalho culminou com a publicação, em 1949, de *Lampadários – Património Artístico da Ilha da Madeira*, da autoria do referido investigador, e com as exposições no Convento de Santa Clara do Funchal, a de Ourivesaria Sacra, em 1951, e a de Esculturas Religiosas, em 1954, organizadas pelo Eng^o Luiz Peter Clode e pelo Padre Pita Ferreira.

Para a fundação do Museu e graças à compreensão e entusiasmo do Reverendo Bispo do Funchal D. António Pereira Ribeiro foram seleccionadas peças de pintura, escultura, ourivesaria e paramentos, tanto da escola portuguesa como de escolas estrangeiras, a maioria das quais se encontrava fora do culto nas igrejas e capelas da Diocese.

Para além da colecção inicial tem sido feito um esforço continuado de engrandecimento e diversificação das colecções do Museu, com a recolha de peças que, fora do culto, já não cumprem funções devocionais mas cuja superior qualidade artística justifica a sua integração. Por seu turno, a comunidade tem contribuído, com doações e cedências temporárias, para a substancial melhoria dos percursos de exposição estabelecidos no Museu.

Entre as obras artísticas que passaram a fazer parte das colecções do Museu, salienta-se a importância do núcleo flamengo, principalmente no que diz respeito à pintura, não só pela sua qualidade pictórica, como pelas suas dimensões pouco comuns. Além do núcleo da pintura, marca presença a representatividade de algumas peças de escultura das oficinas de Antuérpia e Malines.

Em 1991, quando do Festival Europalia-Portugal, na Bélgica, a Madeira esteve representada, na Exposição Feitorias, com sete pinturas flamengas do século XVI e dois grupos escultóricos da mesma época e origem. O retábulo de Santa Maria Madalena foi escolhido como cartaz e capa do catálogo dessa exposição.

Quando da saída das peças para a Europália tornou-se oportuno realizar obras de remodelação, que foram efectuadas até 1994. Delas resultou um novo sistema de apresentação dos núcleos, assim como um sistema de iluminação mais adaptado às exigências de uma museologia mais actualizada, embora condicionada por verbas escassas. A redacção deste Catálogo dedicado à Arte Flamenga, que não seria possível sem o saber e o entusiasmo de Fernando António Baptista Pereira, obrigou à reformulação do percurso expositivo do piso do Museu que alberga esse núcleo.

O Museu, desde a sua fundação, tem sido subsidiado pelo Governo da Região e pela Diocese, sendo dirigido por uma Comissão. De todas as personalidades que dirigiram este Museu deve destacar-se a figura do Eng. Luís Peter Clode, que, desde 1955 até à sua morte (1990), esteve ligado a esta instituição. Recordem-se as palavras deixadas em Acta, neste Museu, pelo Revendo Bispo do Funchal D. Teodoro de Faria: "A marca da sua presença, dedicação e competência pertencem à história do nosso Museu. A Arte Sacra da Madeira encontrou no Sr. Eng. Peter Clode um amigo, uma personalidade competente, um arguto investigador, sempre disponível para tudo o que se relacionasse com a defesa e conservação do rico património espiritual, legado pelos nossos antepassados. Sem ele talvez não se tivessem conservado algumas obras de real valor disseminadas pela Diocese..." .

Torna-se imperioso destacar, à frente dos destinos deste Museu, dois Bispos do Funchal: D. António Pereira Ribeiro, como seu fundador, e D. Teodoro de Faria, como impulsionador e entusiasta da identidade cultural e da defesa do património artístico da Diocese, preocupando-se com o seu restauro e integração nos núcleos do Museu.

Luiza Clode

¹ Augusto Reis Machado (introdução e notas) *Viagens de Luís Cadamosto*, pp. 35-36.

² A. Braancamp Freire, *Arquivo Histórico Português*, vol. VI, p. 372.

³ Pierre Goemaere, *Si le Monde avait été plus grand*, Bruxelas, Ed. Labor, 1974, p. 215.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ John Everaert, in *Flandres e Portugal*, Antuérpia, 1991, p. 104.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 105.

¹⁰ *Ibidem*, p. 111 e p. 114.

¹¹ *Ibidem*, p. 114.

¹² Nicole Dacos, in *Flandres e Portugal*, Antuérpia, 1991, p. 148.

¹³ *Ibidem*.

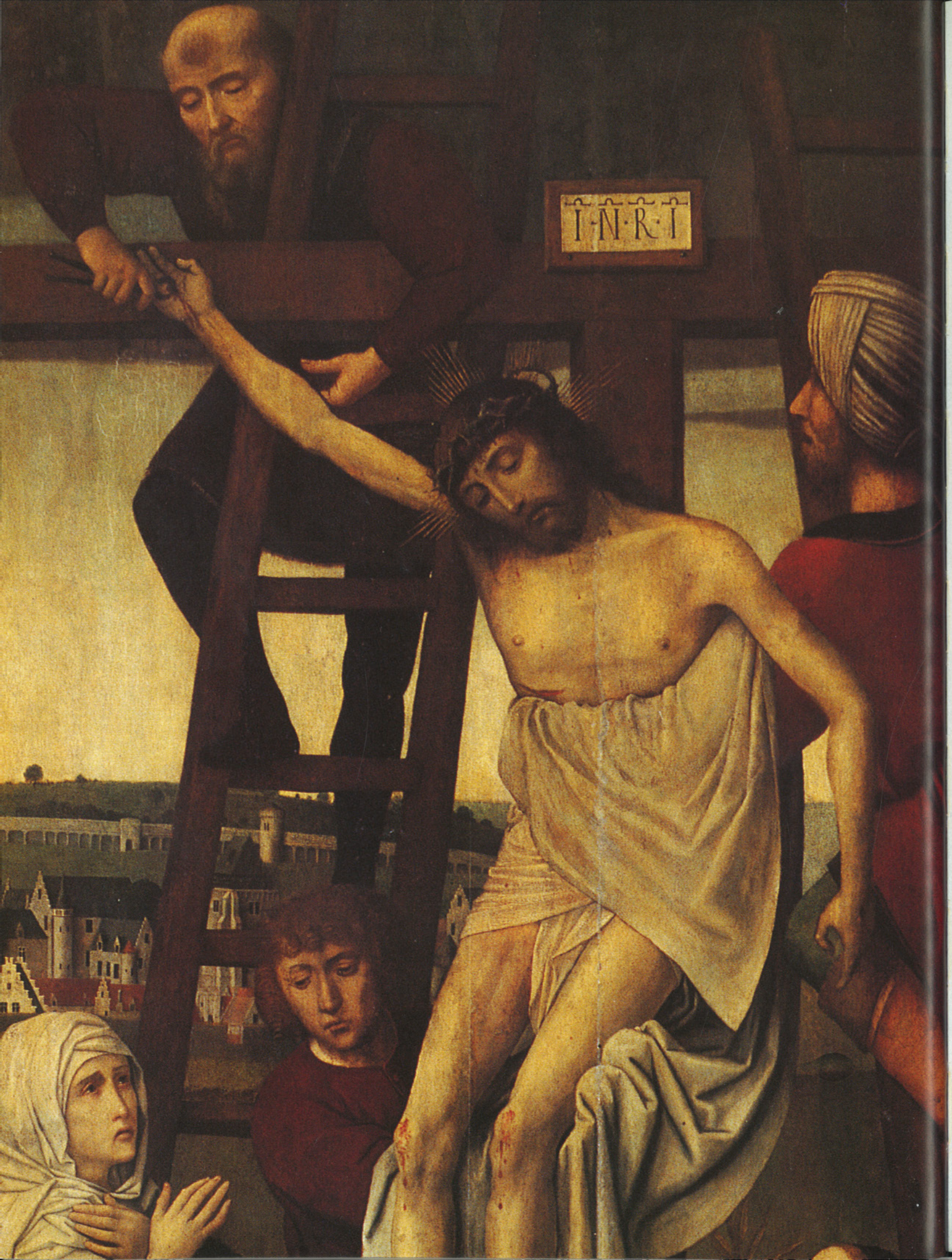
¹⁴ *Ibidem*, p. 151, p. 153 e p. 155.

1. PINTURA DOS PAISES BAIXOS

Dieric Bouts	24
<i>Santiago</i>	26
Mestre do Santo Sangue	28
<i>Tríptico da Ribeira Brava</i>	30
Mestre do Tríptico Morrison	34
<i>Natividade</i>	36
<i>Adoração dos Magos e Santa Isabel</i>	40
Gérard David	42
<i>Tríptico da Descida da Cruz</i>	44
Mestre da Adoração de Machico	50
<i>Adoração dos Magos</i>	52
<i>Encontro de S. Joaquim e Santa Ana junto da Porta Dourada</i>	56
<i>São Nicolau</i>	60
Joos Van Cleve	62
<i>Anunciação</i>	64
<i>Assunção da Virgem e São Cristovão</i>	68
<i>Tríptico da Encarnação</i>	70
<i>Tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André</i>	76
Jan Provoost	82
<i>Santa Maria Madalena</i>	84
<i>Volantes do Tríptico da Matriz da Calheta:</i>	
<i>Santo António e São Francisco; Virgem da Anunciação e Arcanjo São Gabriel</i>	88
Jan Gossart, dito o Mabuse	92
<i>Nossa Senhora do Amparo</i>	94
Marinus Van Reymerswaele	98
<i>São Jerónimo</i>	100
Pieter Coeck Van Aelst	102
<i>Tríptico de Santiago Menor e São Filipe</i>	104
<i>Calvário</i>	108

2. ESCULTURA DOS PAÍSES BAIXOS

<i>Nossa Senhora com o Menino</i>	116
<i>Nossa Senhora da Conceição</i>	119
<i>Nossa Senhora da Estrela</i>	122
<i>Cristo Crucificado</i>	124
<i>Calvário: Cristo Crucificado, Virgem Dolorosa e S. João</i>	126
<i>Figuras de um Calvário: Virgem Dolorosa e São João</i>	130
<i>Fernão Muñoz</i>	132
<i>Figuras do Calvário do Retábulo da Sé: Virgem Dolorosa e S. João</i>	133
<i>Figuras de uma Deposição no Túmulo: Maria Cleófas, Nossa Senhora, São João e Maria Salomé</i>	136
<i>Santa Luzia (?)</i>	139
<i>Santa Luzia</i>	141
<i>S. Roque</i>	142
<i>Fragmento de Anjo Tenente</i>	144
<i>Menino Jesus</i>	145
<i>Menino Jesus</i>	146



Arte Flamenga Pintura

P i n t u r a d o s P a í s e s
B a i x o s

A COLECÇÃO DE PINTURA NÓRDICA

antiga do Museu de Arte Sacra que é objecto deste Catálogo apresenta um conjunto de obras notável, pela qualidade e pelas invulgares

dimensões, que se estende dos meados de quatrocentos aos meados de quinhentos. No período em que decorreu o principal processo de inventário, estudo e conservação desse espólio, ao longo das décadas de trinta a cinquenta, foram esboçadas e defendidas diversas atribuições de autoria, algumas das quais se mantiveram até aos nossos dias. Outras, pelo contrário, foram abandonadas ou contestadas e substituídas por outras propostas, com destaque para o esforço de releitura crítica desse legado que foi feito para algumas peças, por ocasião da Exposição *Feitorias*, integrada no Festival *Europalia Portugal 91*, posteriormente repetida em Lisboa (1992).

Perante a diversificada fortuna crítica de algumas pinturas, em contraste com a sua total ausência noutros casos, e face à discontinuidade dessa tradição historiográfica, julgou-se pertinente elaborar um Catálogo que não fosse apenas um mero contributo para a análise estilística, confirmando ou infirmando atribuições, mas procurasse uma *leitura mais globalizante*, quer da *história da obra* (com destaque para o estabelecimento tanto quanto possível rigoroso da sua *proveniência*), quer dos seus *valores formais*, assim como do *universo das suas significações*, em função da *clientela* a que se destinava e da *mentalidade* da época. Tais *níveis de abordagem* revelaram-se, afinal, utilíssimos para o reexame estilístico das peças e para a consequente confirmação ou não das atribuições anteriormente indicadas ou para o avanço de novas propostas.

Foram, deste modo, corrigidas várias ideias feitas relativamente à origem das obras ou à sua presumível autoria, assim como propostas algumas novas datações, sempre em função dos dados históricos e estilísticos disponíveis. É de salientar, a este propósito, que se encontraram, com alguma frequência, obras da mesma oficina realizadas para diferentes comitentes, o que nos leva a pensar, alicerçados em diversos outros dados, na continuidade de produção de certos mestres ou oficinas flamengas para a poderosa clientela madeirense, ao longo do brilhante ciclo económico do açúcar. De resto, o estabelecimento das proveniências contribuiu para o esclarecimento da rede de relações familiares ou de rivalidade social, política e mecénica que se tecia entre muitos dos presumíveis comitentes, dos mercadores ricos ao clero, passando pela emergente pequena nobreza local ou pela intervenção do poder real.

Talvez a maior novidade no capítulo das atribuições seja o isolamento de um estilo individualizado, ou de uma “maneira” — na célebre *Adoração dos Magos* proveniente de Machico, que nos levou à criação de um pequeno agrupamento em torno de um nome convencional — o do *Mestre da Adoração de Machico*, anónimo pintor flamengo que produziu ainda outras obras para a Madeira, igualmente recolhidas no Museu — que procurámos caracterizar nas respectivas notícias.

Finalmente, quanto à organização do Catálogo, optou-se por uma distribuição das pinturas de acordo com a cronologia dos autores ou oficinas que puderam ser identificados e, quando em presença de várias obras da mesma oficina, de acordo com a evolução perceptível do seu estilo. As biografias dos Mestres antecederem sempre o núcleo de obras que é atribuído à sua mão ou à respectiva oficina ou, ainda, a colaboradores ou seguidores.

Fernando António Baptista Pereira

Dieric Bouts

Nascido em Haarlem, entre 1410 e 1520, iniciou a sua vida artística nessa cidade, tendo-se estabelecido em Lovaina, a partir de 1447-48, onde viria a falecer em 1475. Inicialmente próximo do pintor neerlandês Albert van Ouwater, sofreu seguidamente a influência de Petrus Christus e, principalmente, de Rogier Van der Weyden, pelo que se presume ter passado pela oficina deste, em Bruxelas. A sua obra está relativamente bem documentada e identificada.

1420



Santiago

Atribuído a Dieric Bouts

Segunda metade do século XV

Óleo sobre madeira de carvalho

107 x 42 cm

MASF 28

A história do quadro é extremamente curiosa e merece ser aqui resumida. Grassando uma violenta epidemia de peste na cidade do Funchal, em 1521, os *homens bons* decidiram reunir-se com a população para se escolher o santo intercessor da povoação a quem se haveria de pedir a cura de tão cruel doença, que ameaçava dizimar as gentes. Foi escolhida uma criança de nome João para tirar de um saco, onde haviam sido colocados vários nomes do santoral tradicional da época, o nome do intercessor. Recaiu a escolha em Santiago Menor, que logo se tornou, graças às mercês entretanto concedidas e ao fim da peste, o *Patrono do Funchal*. A pressão da devoção popular requeria a presença de uma imagem nas cerimónias religiosas, especialmente nas procissões. Existia, na Sé, talvez proveniente da ermida de Nossa Senhora do Calhau¹, um quadro representando *Santiago Maior*, cujos atributos visíveis — o livro e o bordão — não impediam a sua identificação pelo povo como Santiago Menor, tanto mais que, no final da Idade Média, este foi amiúde representado com os atributos daquele, dada a maior popularidade do Apóstolo *Major*². Um modelo quase idêntico de figuração do *Santiago Maior* pode ser visto no fólio respectivo do *Breviário Mayer van den Bergh*³.

Descrições antigas referem que, após o voto da Cidade, as procissões saíam da Sé para a capela de Santiago, transportando como bandeira ou estandarte o referido quadro figurando o Apóstolo. Trata-se seguramente deste pequeno quadro, que se pensa ser proveniente da capela homónima da Sé, cuja invocação foi mais tarde mudada para a de Nossa Senhora do Amparo⁴. O quadro passou, então, a ser venerado na capela-mor da igreja de Santiago e, depois da ruína desta, no da igreja do Socorro, onde permaneceu até 1940⁵. De facto, a pintura apresenta o reverso pintado com fundo vermelho sobre o qual se salientam motivos florais a dourado imitando um tecido, obra seiscentista, e, abertos na moldura, um de cada lado, na parte inferior, dois furos rodeados por um chanfro destinados a um provável suporte para fixação num andor. A natureza de tais elementos, assim como o carácter da composição afastam a hipótese de se tratar de um painel de um conjunto retabular (díptico, tríptico ou políptico).

A mais antiga referência a este quadro data de 1521, quando o mesmo foi transportado na *procissão do voto* ao local em que viria a ser lançada a primeira pedra do novo templo dedicado ao padroeiro do Funchal, *Santiago Menor*: “Aos onze dias do mês de Junho do ano de 521, saiu o Bemaventurado Apóstolo São Tiago o menor, à honra do qual no dito dia se festejou pela cidade, e aos vinte e um de Julho lhe começaram sua casa, indo a cidade e o dito Cabido com procissão solene, descalços, e o Mestre-escola Gonçalo Martins, com o retábulo da imagem do Bemaventurado Apóstolo e deu a primeira enxadada no cunhal da Capela da banda do evangelho a qual casa se edificou em uma terra que António Espinola deu para a dita casa”⁶. Gaspar Frutuoso, cerca de 1590, disse ser “pintura de singular mão, muito antiga”⁷.

Em 1722, viu a pintura e descreveu-a, nas suas *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira*, Henrique Henriques de Noronha: “É pintura de singular mão, muito antiga, em pau; cujo quadro terá três palmos de alto, e se venera na sua igreja, fechado debaixo de vidraças, de que tem chave o Senado da Câmara; e só sai por causa de alguma necessidade”⁸. Estava, então, ao lado do altar-mor da nova igreja de Santiago Menor, hoje conhecida como igreja do Socorro, situação em que permaneceu, como já dissemos, até ser restaurado, em 1940. Aí o identificou Cayola Zagallo, que o viu dentro de um nicho com portas de vidro⁹.

Inicialmente visto como obra do grande pintor brugense Hans Memling, este pequeno mas encantador quadro foi mais recentemente dado a Dieric ou Thierry Bouts, atribuição que tem recolhido a unanimidade. Sem a recusarmos, pensamos que não será de descartar a hipótese de estarmos perante uma obra de um continuador ou discípulo próximo de Bouts, como o anónimo neerlandês, activo em Haarlem após a saída daquele, conhecido sob a designação convencional de Mestre da Prisão de Cristo¹⁰. Existem, de facto, algumas semelhanças na caracterização anatómica e fisionómica, bem como em certos sectores da paisagem de fundo, entre o *Santiago* e a *Ressurreição* do Mestre da Prisão de Cristo, da Alte Pinakothek de Munique¹¹, mas a execução da tábuia do Funchal parece ser mais etérea e espiritualizada, lembrando preferencialmente a “maneira” de Bouts, tal como a vemos no *São João Baptista*, na *Ressurreição* e no *Ecce Agnus Dei* da mesma Pinacoteca.

A figura de Santiago apresenta-se de pé, segurando, com a mão direita, o *volumen* da Nova Lei, fechado, e, com a esquerda, o bordão de peregrino, seu atributo tradicional,

dominando, com a sua monumentalidade algo trágica, toda a composição, graças à ampla mancha vermelha da túnica, magnificamente modelada mas não estridentemente brilhante, e à intensidade expressiva, algo ascética, do rosto, que ilustra o modo de caracterização dos tipos humanos na obra deste mestre, excepcionalmente exemplificada no *Tríptico da Última Ceia* (ca. 1464-70) da Colegiada de S. Pedro, em Lovaina, ou no *Imago Salvatoris Coronati* do Hermitage, em São Petersburgo¹². O fundo é ocupado por uma subtil e um pouco despida paisagem, de atmosfera fria, em que se destacam duas árvores, à esquerda, enquadramento que não afecta a pose quase hierática mas serena da figura. Junto a essas árvores vê-se um cavaleiro, já notado por Cayola Zagallo¹³, e uma figura derrubada no solo. No lado oposto, sensivelmente à mesma altura, vê-se um outro cavaleiro. O primeiro destes elementos serviu a Cayola Zagallo¹⁴ para determinar a correcta identificação do santo. Contudo não refere que esse e os elementos análogos aludem, sem dúvida, ao tema do Santiago Matamouros.

Toda a composição pode ser aproximada do fólio mencionado do *Breviário Mayer van den Bergh*, que inclui, no fundo, à direita, a representação da Batalha de Clavijo, em que o Apóstolo surgiu montado num cavalo, ajudando os cristãos a desbaratar os mouros. Sendo o *Breviário* datado de cerca de 1510, é de supor a filiação das duas imagens num protótipo comum.



¹ Segundo o Marquês de Jácome Correia citado por Cayola Zagallo, 1943: p. 62.

² Réau, 1958, III, p.703.

³ Ver reprodução in Van Der Stock e Smeyers, 1996, pp. 98-99.

⁴ Cayola Zagallo, 1943: p. 35 e pp. 61-62.

⁵ Nunes Pereira, 1968, p. 1290.

⁶ *Auto do Voto* citado em Pita Ferreira, 1963: p. 274.

⁷ Citado em Nunes Pereira, 1968: p. 1290.

⁸ Citado por Pita Ferreira, 1963: p. 275.

⁹ Cayola Zagallo, 1943: pp. 61-62.

¹⁰ Châtelet, 1980, pp. 80-84.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cópia de oficina no Louvre, ver Thiébaud, 1993, p. 70.

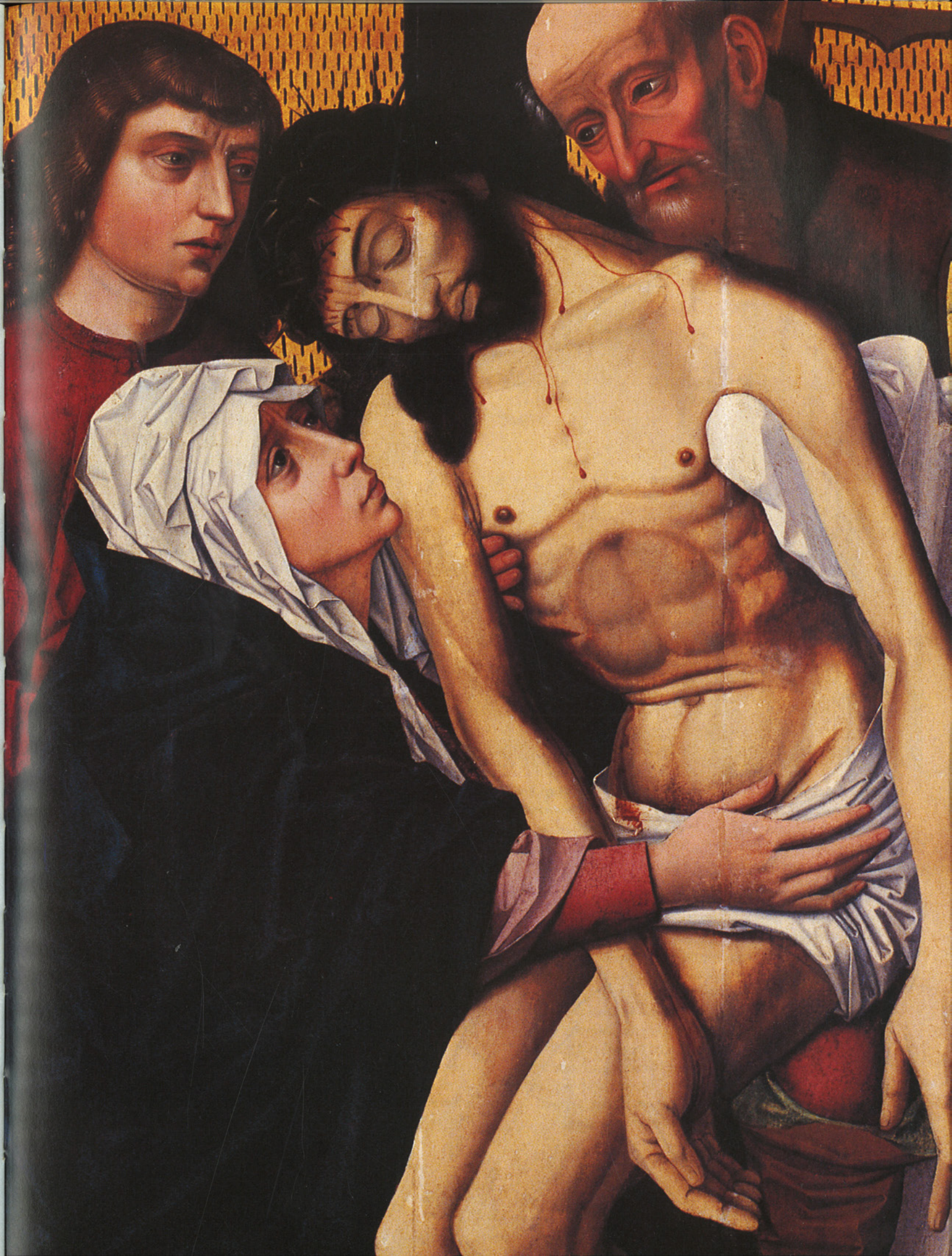
¹³ Cayola Zagallo, 1943: p. 35.

¹⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; PITA FERREIRA, 1963; NUNES PEREIRA, 1968; FRUTUOSO, ed.1979, vol II.

Mestre do Santo Sangue

Mestre do Santo Sangue é o nome convencional dado a um agrupamento de obras de um pintor anónimo activo em Bruges, no primeiro quartel do século XVI. O ponto de partida do agrupamento foi o *Tríptico da Deploração* do Museu do Santo Sangue, em Bruges, sendo a sua melhor obra o *Tríptico da Glorificação da Virgem* da igreja de Santiago, na mesma cidade. O seu estilo revela a influência de Metsys, pelo que não é de excluir uma aprendizagem em Antuérpia. A sua oficina dedicou-se igualmente à exportação.



Tríptico da Ribeira Brava

Oficina do Mestre do Santo Sangue
(Segundo Rogier Van der Weyden)

Painel Central: *Descida da Cruz*; volante esquerdo:

Nicodemos; volante direito: *Maria Madalena*

Cerca de 1515-1520.

Óleo sobre madeira de carvalho

Dim.: painel central: 97 x 77 cm; volantes: 97 x 32 cm.

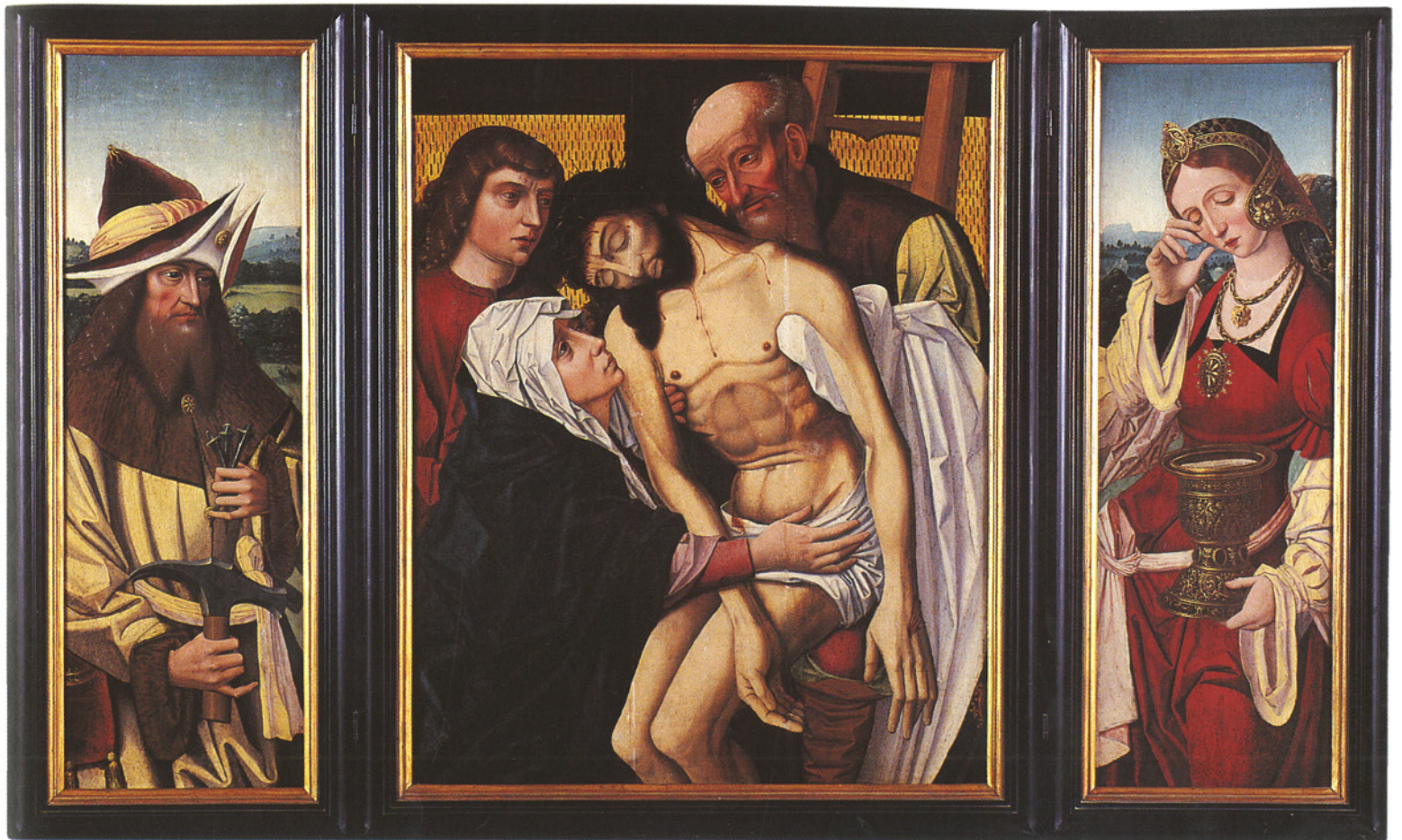
MASF 43

Este *Tríptico* foi identificado por Cayola Zagallo, em 1933, na Matriz da Ribeira Brava¹. Como o respectivo pároco informou aquele autor de que o conjunto seria proveniente da Capela do Senhor Jesus, construída no sítio do Calvário da mesma freguesia, templo fundado em 1581 pelo Padre Jorge Afonso e entretanto desaparecido, Cayola Zagallo, num artigo publicado no *Arquivo Histórico da Madeira*, aceitou essa hipótese de proveniência². Não obstante a mera hipótese avançada por C. Zagallo, o Padre Nunes Pereira, na primeira edição das *Ilhas de Zargo*, publicada em 1940, apressou-se a considerar a proveniência como dado adquirido³. Contudo, Cayola Zagallo, logo em 1943, considerou que, quer a data de fundação da capela, quer a descrição do retábulo da mesma, feita pelo tenente-coronel Artur Sarmento, em monografias das freguesias da Madeira publicadas, em 1930-31, pelo *Diário de Notícias*⁴, levantavam sérios obstáculos a que se identificasse o *Tríptico* como sendo o conjunto pictórico que pertencera àquele templo⁵. Na mesma data, este autor descreveu e classificou o *Tríptico* como sendo uma versão de princípios do século XVI, da Escola de Bruges, de um original perdido de Rogier Van der Weyden de que se realizaram numerosas cópias nos séculos XV e XVI⁶.

Todavia, o caso não ficou por aqui. Em 1951, quando o retábulo se encontrava em restauro, em Lisboa, o Padre Manuel Juvenal Pita Ferreira, que havia exercido funções sacerdotais na Ribeira Brava de 1938 a 1940, publicou um extenso e bem documentado artigo, baseado em três livros que pertenceram à confraria do Senhor Jesus, no qual pretendia identificar toda a história da capela e do *Tríptico*⁷. Escudado na evidência documental que publicava, Pita Ferreira concluía que o *Tríptico da Ribeira Brava* havia sido encomendado, em 1588, para a capela da Confraria do Senhor Jesus do sítio do Calvário, na freguesia da Ribeira Brava, ao pintor de Lisboa Fernão Gomes, que o executara em 1589⁸. Perante estas revelações, na exposição realizada, em 1955, no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, Cayola Zagallo classificava, com reservas, o retábulo como

pertencendo à Escola Portuguesa do século XVI, dando conta da atribuição e datação feitas por Pita Ferreira⁹. Segundo os documentos publicados por Pita Ferreira, a capela fora efectivamente mandada construir, em 1581, pelo Padre Jorge Afonso, que nela instituiu a confraria do Senhor Jesus¹⁰. No seu testamento, o padre “deixou na mão de D.^a Guiomar de Bettencourt trinta mil reis destinados à aquisição de um retábulo para o altar do Senhor Jesus”¹¹. Contudo, devido a dificuldades em obter os financiamentos necessários, a obra só pôde ser encomendada, por imposição do Bispo da Diocese D. Luís Figueiredo de Lemos, em 1588, à oficina lisboeta do pintor Fernão Gomes¹², a quem, cerca de 1572-73, a confraria da Ascensão da Sé do Funchal já havia encomendado um grandioso painel alusivo ao tema da sua invocação¹³, pintura que se conserva no Museu de Arte Sacra. Dois anos depois, já o retábulo encomendado para a capela do Senhor Jesus da Ribeira Brava estava no altar¹⁴. Nos livros da Confraria constam não só as verbas pagas, em 1589, ao marceneiro (*Pero Mendez*, dado como morador em Lisboa) e ao pintor (*Fernam Gomez*, por *pintar e dourar o retabolo*), como todas as somas devidas aos fretes e seguros pagos pelo transporte da pintura, de Lisboa à Ribeira Brava, via Funchal¹⁵. É curioso notar que, de acordo com o documento publicado por Pita Ferreira, o marceneiro levou, por fazer o *retabolo de madeira trinta e cinco mil Rs*, enquanto Fernão Gomes apenas *trinta e quatro mil Rs*¹⁶. Já Dagoberto Markl, ao refutar, em 1973, a identificação do retábulo de que falam os documentos com o *Tríptico* em questão, notara o facto de o marceneiro levar, pela obra executada, um verba ligeiramente superior à do pintor¹⁷, facto que Pita Ferreira nem sequer comentou. Quanto a nós, torna-se evidente que a marcenaria encomendada seria ricamente elaborada, para justificar tal pagamento, tanto mais que o seu douramento se ficou a dever a Fernão Gomes, que realizou também a composição pictórica. Ora, se outras razões não bastassem (estilísticas e históricas), como veremos adiante, as características do conjunto em causa jamais justificariam a complexa estrutura retabular que os documentos deixam presumir.

Assim, o *retábulo* de que falam os documentos não pode ser o *Tríptico* encontrado, em 1933, na Matriz da Ribeira Brava e deslocado para o Museu de Arte Sacra desde 1955. De resto, já Dagoberto Markl, no seu estudo fundamental sobre o autor do retábulo referido nos documentos, o pintor maneirista Fernão Gomes, refutara concludentemente, como já dissemos, a identificação proposta por Pita Ferreira¹⁸. Para este autor, o *Tríptico da Ribeira Brava* parece, sobretudo no painel central, uma cópia



bastante antiga (talvez ainda do século XV) do original perdido de Van der Weyden, embora os volantes revelem uma certa influência dos Maneiristas de Antuérpia¹⁹. Criticando as conclusões de Pita Ferreira, Markl lembra a descrição feita do retábulo da Capela da Confraria do Senhor Jesus feita pelo tenente-coronel Artur Sarmento — “um tríptico, tendo na tábua central Jesus Crucificado e nas laterais Nossa Senhora e Santa Maria Madalena”²⁰ — para concluir que o retábulo encomendado a Fernão Gomes tinha por assunto principal um *Calvário* e não uma *Descida da Cruz*²¹. Esta discrepância já havia sido notada por Cayola Zagallo, que, por seu turno, refere que a relação do tríptico flamengo com a Capela do Senhor Jesus fora estabelecida apenas por tradição, segundo informação do pároco²². Acresce que em nenhum dos documentos publicados por Pita Ferreira se fala do tema do retábulo encomendado a Fernão Gomes. Finalmente, a única descrição desse retábulo, dando-lhe como tema principal o *Calvário*, coincide com o *topónimo* do local em que se construiu o templo (*sítio do Calvário*). Estes dois últimos factos mencionados não têm sido devidamente sopesados no exame da questão.

Nestas circunstâncias, só podemos concluir, concordando com Dagoberto Markl, que o retábulo encomendado, em 1588, a Fernão Gomes, para a Capela da Confraria do Senhor Jesus, desapareceu, não se tratando, pois, do *Tríptico* flamengo da *Descida da Cruz*. Este, a nosso ver, terá sido obra encomendada, devido às suas pequenas dimensões para um pequeno altar, possivelmente da invocação da *Piedade*, de um qualquer templo da freguesia ou mesmo da primitiva igreja paroquial da Ribeira Brava, fundada, ao que parece, no segundo quartel de quatrocentos e posteriormente aumentada e remodelada por diversas vezes²³, tendo-se nela conservado pendurado na capela-mor, na parede do lado do Evangelho²⁴.

Iconograficamente, o tríptico do Museu de Arte Sacra reproduz, no painel central, uma das duas variantes em que se agrupam as cerca de cento e cinquenta cópias do original perdido de Van der Weyden, obra realizada por este pintor nos anos quarenta do século XV, conforme apurou Sixten Ringbom²⁵: um grupo da *Descida da Cruz*, em meias figuras, dominado pela imagem de *Cristo morto*, amparado por *José de Arimateia* (e não por *Nicodemos*, como se afirmou durante muito tempo) e a ser recebido pela *Virgem*, na presença de *São João* (figura ausente na outra variante); sobre o fundo dourado, ritmado por pequenos traços negros, como um padrão, vê-se, atrás do grupo, a cruz em “tau” a cujo braço direito se encosta uma escada. Os volantes representam duas figuras adicionais

deste passo do Mistério da Paixão: à esquerda, *Nicodemos* ostenta os três cravos e o martelo, símbolos da Paixão; à direita, Maria Madalena, lacrimosa e ricamente ataviada, apresenta o seu atributo, o vaso dos perfumes.

Dado o enorme poder devocional alcançado pelo protótipo de Van der Weyden, começaram a disseminar-se, segundo Ringbom, a partir de 1480, numerosas cópias nas duas variantes referidas e com alterações menores, realizadas por diferentes oficinas flamengas, principalmente de Bruges, o que justifica o elevado número de exemplares subsistentes, alguns dos quais em forma de tríptico²⁶.

Todavia, enquanto ao nível do painel central se seguiram de perto, embora com evidentes *nuances* estilísticas, as soluções iconográficas e formais seguramente ditadas pelo protótipo (que tudo leva a crer seria um painel isolado ou um tríptico com volantes ocupados só com inscrições), nos volantes cederam mais facilmente as oficinas copistas às modas do tempo ou mesmo a exigências particulares dos comitentes, como, por exemplo, a sua própria representação²⁷. Assim se compreende que o painel central do Museu do Funchal tenha parecido a Markl mais arcaizante do que os respectivos volantes²⁸. Contudo, o mesmo acontece com outros trípticos repertoriados, o que, por vezes, terá levado algumas das oficinas copistas a substituírem o fundo dourado do painel central (comum, por exemplo, a cópias existentes numa colecção particular dos Açores, noutra de Palermo, no Hermitage e no Museu de Mänttä, Finlândia) por uma paisagem de continuidade com as dos volantes, como acontece com o *Tríptico* do Metropolitan de Nova Iorque.

No *Tríptico da Ribeira Brava* existe uma notável continuidade ao nível do desenho e do tratamento das carnações e panejamentos nas três tábuas, o que evidencia uma factura simultânea e comum, tal como acontece com o retábulo novaiorquino²⁹. Apesar de o fundo dourado do *Tríptico* do Museu do Funchal denunciar uma maior dependência do presumível protótipo quatrocentista, vemos na pintura madeirense, além de soluções anatómicas muito próximas, um pequeno pormenor de composição comum à de Nova Iorque: o não aparecimento dos dedos da mão esquerda da Virgem envolvendo a cintura de Cristo, ao contrário do que acontece em muitas das restantes versões. Curiosamente, o mesmo detalhe está também ausente na cópia de Palermo, pintura que Markl já considerara muito próxima do retábulo da Ribeira Brava³⁰, opinião que partilhamos, assim como na do Museu Memling de Bruges, uma das várias cópias que ainda se conservam na cidade. Nesta pintura, ao nível da caracterização das máscaras e do desenho de certos

pormenores do vestuário, há diversos pontos de contacto com a do Museu do Funchal.

As afinidades com o *Tríptico* do Metropolitan acentuam-se nos volantes: a pose, as vestes, o toucado e as jóias de Madalena, assim como a atitude, o chapéu, os instrumentos e a bolsa de Nicodemos são profundamente semelhantes. Ora, o retábulo novaiorquino foi atribuído ao anónimo brugense conhecido como Mestre do Santo Sangue³¹, o que ainda não foi contestado³² e, atendendo aos modelos do vestuário dos volantes, situado nos anos de 1515 a 1520³³. Nestas circunstâncias e considerando as afinidades mencionadas, o *Tríptico da Ribeira Brava* será, sem dúvida, como as cópias de Palermo e do Museu Memling, uma obra saída da mesma oficina e da mesma época, e destinada, como as que se encontram hoje na Sicília e em Nova Iorque, à exportação.

Ora, como iremos demonstrar na notícia seguinte, o ciclo das encomendas pictóricas, escultóricas e de alfaia, na sequência da reconstrução manuelina da Matriz da Ribeira Brava, decorreu entre 1510 e 1520, pelo que é bem possível que, no final dessa década, se tenha encomendado directamente à oficina do Mestre do Santo Sangue ou adquirido numa "bolsa de pintura" da Flandres o *tríptico* em questão.



¹ Cayola Zagallo, 1943: p. 74.

² Cayola Zagallo, 1934-35: fasc. I.

³ Cf. Nunes Pereira, 1957: p. 1300.

⁴ Cf. Sarmento, 1953: p. 162.

⁵ Cayola Zagallo, 1943: p. 74.

⁶ Cayola Zagallo, 1943: pp. 73-74.

⁷ Pita Ferreira, 1951: pp. 19-22.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cayola Zagallo, 1955: p. 26.

¹⁰ Pita Ferreira, 1951: p. 20.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ Markl, 1973: pp. 43-46.

¹⁴ Pita Ferreira, 1951: p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Markl, 1973: p. 70.

¹⁸ Markl, 1973: pp. 66-70.

¹⁹ Markl, 1973: pp. 67-68.

²⁰ Ver em Sarmento, 1953: p. 162.

²¹ Markl, 1973: p. 67.

²² Cayola Zagallo, 1934-35: fasc. I.

²³ Ver Frutuoso, ed. 1968: p. 123; ver também Silva e Meneses, ed. 1984: III, pp. 201-202.

²⁴ Pita Ferreira, 1951: p. 19.

²⁵ Ver o *status quaestionis* em Stroo e Syfer D'Olne, 1996: pp. 209-211.

²⁶ Cf. Stroo e Syfer D'Olne, 1996: pp. 198-214.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Markl, 1973: pp. 67-68.

²⁹ Cf. *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969: p. 76.

³⁰ Markl, 1973: pp. 67-68.

³¹ Ver fortuna crítica no *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969: pp. 75-76 e 224-225.

³² Atribuição mantida em Stroo e Syfer D'Olne, 1996: p. 203.

³³ Cf. *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969: p. 76.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1934-35, 1943 e 1955; PITA FERREIRA, 1951; SARMENTO, 1953; NUNES PEREIRA, 1957; FRUTUOSO, ed. 1968; MARKL, 1973; *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969; DE VOS, 1982; SILVA e MENESES, ed. 1984; STROO e SYFER D'OLNE, 1996.

Mestre do Tríptico Morrison

Anónimo activo em Antuérpia, de 1500 a 1515, realizando uma pintura que copia os modelos de Memling e de Geertgen tot Sint Jans numa linguagem subsidiária de Metsys. A base de identificação do agrupamento de obras realizado por Friedländer e alvo de diversas críticas é o *Tríptico* outrora pertencente à colecção Hugh Morrison e hoje no Museu de Arte de Toledo (Ohio, E.U.A.).



Natividade

Painel Central do *Tríptico da Capela dos Reis Magos*
da Igreja Matriz da Ribeira Brava
Atribuído ao Mestre do Tríptico Morrison
1510-1515
Óleo sobre madeira de carvalho
218 x 140 cm
MASF 30

Este quadro e o seguinte fizeram parte de um *Tríptico* originalmente pertencente à capela dos Reis, mais tarde do título do Santíssimo Sacramento, da igreja de São Bento da Ribeira Brava. Henrique Henriques de Noronha, ao referir-se à capela, em 1722, diz que “Ao Santíssimo na sua Capella, tem obrigação de alumiar com certa porção de azeite o Morguado que aqui instetuirão Diogo de Teive...”, o que levou Cayola Zagallo a relacionar a família Teive com a encomenda da pintura¹.

A instituição do morgado de que fala Noronha data de 1531, tendo o instituidor Diogo de Teive falecido em 1536². Este era sobrinho de um outro Diogo de Teive, a quem foi concedido, pelo Infante D. Henrique, em 1452, a construção do primeiro “Emgenho daugua” para o fabrico de açúcar³. É de todo provável que esta poderosa família — e designadamente o segundo Diogo de Teive — tivesse encomendado, na Flandres, nos inícios de Quinhentos, um retábulo para a capela da igreja da Ribeira Brava em que viria a instituir o morgado.

De acordo com a descrição da freguesia da Ribeira Brava pelo tenente-coronel Alberto Artur Sarmento, nos anos de 1930-31, a capela ainda conservava, na altura, os dois títulos, o de Reis e o do Santíssimo⁴. Em obras de remodelação resultantes da introdução da nova invocação, adaptou-se o painel central do *Tríptico* à boca da tribuna do novo retábulo de talha dourada, o que motivou o arredondamento da parte superior da pintura e um ligeiro apartamento de ambos os lados. Um dos volantes perdeu-se e o outro foi pendurado na parede, à entrada do templo. Tendo o painel central uma representação da *Natividade* e o volante direito uma *Adoração dos Magos*, que figuraria o volante perdido? Certamente uma *Anunciação*, início do ciclo do Nascimento de Jesus que o *Tríptico* celebrava.

Fechado, o retábulo mostrava uma *Visitação*, outro episódio do mesmo ciclo, uma vez que o reverso da *Anunciação* deveria estar preenchido com a cena da *chegada de Nossa Senhora a casa de sua prima Santa Isabel*, já que esta está representada no reverso do volante direito saindo da porta da sua moradia para acolher Maria.

Inicialmente atribuídos, com interrogação, à Escola Neerlandesa, por Cayola Zagallo⁵, os painéis remanescentes do *Tríptico* foram incluídos, em 1955, no agrupamento de obras dado ao Mestre do Tríptico Morrison, nuns casos sob reservas (Grete Ring, K. G. Boon e João Couto), e noutros afirmativamente (Reis Santos), enquanto Constable via nele uma obra de Geertgen tot Sint Jans⁶. Prevaleceu, até hoje, a vinculação ao Mestre do Tríptico Morrison, uma vez que a recuada cronologia da actividade de Geertgen tot Sint Jans, ainda em discussão⁷, torna pouco provável a atribuição a esse mestre neerlandês. Sob o ponto de vista iconográfico, estamos perante uma *Natividade* que contempla as duas *Adorações* que se sucederam ao Nascimento do Menino propriamente dito: a *dos Anjos* e a *dos Pastores*⁸. No fundo, como é habitual, representa-se o *Anúncio aos Pastores*. Assim, a composição contempla, num esquema vulgarizado na pintura flamenga da época, os vários momentos que rodearam o Nascimento do Senhor: o *nascimento* miraculoso do Salvador, adorado pelos anjos, que cantaram *Glória a Deus*, o *anúncio* aos pastores da Boa Nova e, finalmente, a chegada destes ao humilde lugar onde o Menino nasceu, para o adorarem. Nesta *Natividade*, a cena decorre num ambiente nocturno, muito raro na pintura renascentista, flamenga ou italiana. Entre os exemplos relevantes para o nosso caso, salientam-se três *Natividades*: a de Geertgen tot Sint Jans, na National Gallery de Londres, executada entre 1470 e 1475; a de Gérard David, no Museu de Viena, obra do período inicial do mestre, certamente inspirada na primeira; e a de um anónimo de Bruges, no Museu Groninge, datável do primeiro quarto do século XVI, por sua vez subsidiária da de David. As três exploram a criação do ambiente e a definição da cena e das personagens a partir da luz que irradia do Menino (*a luz do Mundo*). A acentuação violenta de volumes e formas, assim como o jogo das transparências e reflexos, sem esquecer a projecção das sombras ou a introdução de um segundo foco luminoso, geralmente no plano de fundo, aproximam entre si essas pinturas, apresentando pontos de contacto com a do Museu do Funchal. Na *Natividade* proveniente da Ribeira Brava, apesar do ambiente nocturno, a cena do primeiro plano não é iluminada por um halo luminoso que irradia do Menino, como acontece nos quadros supracitados, embora Jesus aparente ter uma certa luz própria. A principal fonte de iluminação deriva de uma entrada de luz, pela esquerda alta, provavelmente de uma estrela que estaria representada no canto superior esquerdo entretanto mutilado pelo arredondamento do painel. Esse foco luminoso é responsável pelas superfícies iluminadas dos





anjos em plano superior, das cabeças e golas dos pastores, terminando, na sua mais longínqua incidência, nas vestes rosa do anjo do primeiro plano. No fundo, irradia a auréola de luz do *Anjo anunciador* que, projectada sobre o *Pastor*, define uma sombra rasante no solo (referência à “glória do Senhor que os cercou de luz” — Lc. 2, 9).

Um dos aspectos que liga as três pinturas mencionadas à

do Funchal é o desenho da mangedoura como um bloco pétreo de carácter prismático cuja face superior é escavada definindo uma depressão em que está deitado o Menino. Isto reforça, sem dúvida, a ideia da derivação sucessiva das pinturas, até chegarmos à da Ribeira Brava, em que a escala do Menino aumenta relativamente ao espaço da mangedoura apresentando esta uma cabeceira chanfrada.

Não será a pintura madeirense forçosamente a mais tardia, mas claramente posterior às duas primeiras citadas e contemporânea da terceira.

Os problemas de cópia de motivos ou de composições que acabamos de mencionar estão no coração da época pictórica que estamos a tratar — o final do século XV e os inícios do XVI — em que, como assinalou Philippot, se dá o nascimento de *uma nova concepção da imagem como imagem*, segundo a qual já não se procura uma interpretação livre de uma qualquer representação, que funcionaria como ponto de partida, mas uma cópia fiel do modelo⁹. Muitas das composições replicadas eram imagens de devoção com imensa procura na época, daí a sua multiplicação (veja-se o exemplo do *Tríptico da Descida da Cruz*, proveniente da mesma igreja, que acabámos de tratar no texto precedente).

O chamado Mestre do Tríptico Morrison, apesar das suas prováveis origens holandesas (repescou soluções de Geertgen tot Sint Jans) e do seu carácter epigonal face a Metsys¹⁰, especializou-se na réplica de uma tipologia de trípticos criada por Memling e pela sua oficina. O mais recuado exemplo, em datação, dessa tipologia é o célebre *Tríptico Donne* (ca. 1477) da National Gallery de Londres, a que se segue o *Tríptico de Viena* (1485), base de todas as réplicas realizadas pelo anónimo Mestre¹¹. Contudo, a própria oficina de Memling e a de Gérard David realizaram outras variantes do tríptico ou apenas do painel central que foram possivelmente conhecidas pelo pintor¹². Não custa, pois, admitir que o Mestre do Tríptico Morrison tenha realizado um *tríptico* para a Ribeira Brava em que, ao lado de certas propostas mais originais, tenha compilado, como era seu hábito, diversos motivos e processos, quer de composições suas, quer de quadros alheios. Além do que já dissemos, nota-se, por exemplo, que a caracterização dos rostos, com os olhos amendoados, o tratamento das mãos, a força cromática das superfícies iluminadas ou a estrutura dos panejamentos apresentam ostensivas afinidades com numerosas composições integradas no agrupamento de obras dado a este desconhecido pintor. Mais especificamente, a resolução dos cabelos da Virgem é sempre igual, assim como a composição do seu vestuário, com o mesmo tipo de decote ou as mangas terminando em larga barra de pele, se repete frequentemente. Atendendo à complexidade mas também a certa novidade das soluções encontradas pelo pintor na realização deste *tríptico*, parece-nos que a obra se terá de situar no lustro final da actividade do pintor, ou seja, entre 1510 e 1515.

Ora, a igreja da Ribeira Brava foi reconstruída na época manuelina, tendo recebido, certamente como oferta régia, um retábulo para o altar-mor da autoria do mestre luso-flamengo Francisco Henriques, que representa a *Virgem com o Menino entre S. Bento e S. Bernardo*¹³, pintura que não poderá ter chegado à Madeira muito depois de 1518, data da morte do pintor. De acordo com o que se sabe da biografia de Francisco Henriques, pintor favorito do rei D. Manuel, e atendendo às semelhanças entre essa pintura e uma outra destinada a S. Francisco de Évora (*A Virgem com o Menino entre Santa Julita e São Guerito*, realizada entre 1509 e 1511¹⁴), o quadro para a Matriz da Ribeira Brava terá sido provavelmente pintado entre 1511 e 1518. O ciclo das encomendas pictóricas para os altares da nova igreja deve, pois, ter decorrido entre 1510 e 1520, ainda em plena época manuelina, em consonância com a oferta da Pia Baptismal pelo rei D. Manuel, ou com a encomenda, na Flandres, da célebre imagem policromada e dourada da *Virgem com o Menino*.

É, pois, provável que a poderosa família dos Teives, emulando o poder real, tenha tomado a seu cargo a ornamentação do altar da Capela dos Reis Magos, encomendando para tal, entre 1510 e 1515, um *tríptico* à oficina do Mestre do Tríptico de Morrison.

¹ Cayola Zagallo, 1943: p. 75.

² *Ibidem*.

³ Documento transcrito em Montenegro Miguel, 1953: p. 35.

⁴ Cf. Sarmiento, 1953: p. 162.

⁵ Cayola Zagallo, 1943: pp. 74-75.

⁶ Cayola Zagallo, 1955: p. 26; Couto, 1955: pp. 23-24.

⁷ Ver Châtelet, 1980, pp. 91-118.

⁸ Cf. Réau, 1957: II, pp. 231-236.

⁹ Philippot, 1994: pp. 93-94.

¹⁰ Ver De Vos, 1994: p. 398; e Philippot, 1995: p. 111.

¹¹ Ver, a este respeito, Baptista Pereira, 1992: pp. 292-295.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ver Couto, 1955: pp. 26-27.

¹⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1967 e 1968; REIS SANTOS, 1953; RÉAU, 1957; FRIEDLÄNDER, 1971; CHÂTELET, 1980; LIEVENS-DE-WAEGH, 1991; BAPTISTA PEREIRA, 1992; DE VOS, 1994; PHILIPPOT, 1994.

*Adoração dos Magos (anverso)
e Santa Isabel (reverso)*

Volante direito do *Tríptico da Capela dos Reis Magos*
da Igreja Matriz da Ribeira Brava
Atribuído ao Mestre do Tríptico Morrison
1510-1515
Óleo sobre madeira de carvalho
150 x 77cm
MASF 31

Este painel, ao ser reemoldurado, depois de desmembrado o *Tríptico* a que pertencia, foi consideravelmente cortado em altura, uma vez que a diferença entre os painéis se cifra actualmente em pouco mais de sessenta centímetros. A pintura terá sido também ligeiramente aparada no lado direito, pois, no reverso, os dedos da mão direita de *Santa Isabel* deveriam estar originalmente completos. As principais mutilações afectaram, um pouco, a parte inferior, como se infere do excessivo *close-up* em que ficou transformada a figura do *Rei Mago Belchior*, tendo sido eliminada a sua oferenda, certamente colocada aos pés da Virgem, como era habitual. No reverso, nota-se, em baixo, o abrupto corte dos panejamentos de *Santa Isabel*, que atinge também o desenho do degrau sobre o qual se encontra a figura. Mas foi, sobretudo na parte superior, que se sacrificou um sector mais substancial da pintura, uma vez que ainda se vê o panejamento inferior de um anjo cujo corpo foi inteiramente suprimido. Poderíamos estar perante um fragmento de reposteiro ou dossel, como, por exemplo, acontece na *Epifania* do Mestre da *Virgo inter Virgines*, em Salzburgo, ou na de Bosch, no Metropolitan, mas o facto de um rosto por detrás de *Baltasar*, o *Rei Mago* negro, olhar, com espanto, para cima leva-nos a presumir tratar-se de uma figura angelical. De resto, um caso semelhante passou-se com a *Adoração dos Magos* de Hugo van der Goes, em Berlim, em que, sobre a Virgem, num sector da pintura que foi mutilado, se divisam, ainda, fragmentos de belíssimos panejamentos de anjos que planavam por sobre o grupo central¹. O partido iconográfico seguido pela *Epifania* da Ribeira Brava segue a tipologia que coloca Maria e o Menino junto a um dos lados da composição, distribuindo os restantes protagonistas em planos escalonados. A Virgem apresenta Jesus, dando a sua mão a beijar a Belchior, de joelhos em adoração. Logo atrás deste, ajoelhando-se, Gaspar entreabre um cibório com moedas, o ouro que simboliza a realeza do Filho de Deus. Finalmente, Baltasar, ainda de pé e descobrindo-se como quem chega, entrega a São José uma elaborada píxide contendo mirra, sinal da Morte redentora

de Cristo. Falta, como dissemos, a oferenda de Belchior, que deveria ser um vaso de incenso, símbolo da divindade do Menino, colocado aos Seus pés.

Curiosamente, o elemento polarizador das grandes linhas diagonais que estruturam a composição, passando pelas cabeças das figuras, é a forte mancha branca do chapéu de Baltasar, em perfeita sintonia com a auréola do anjo do *Anúncio aos Pastores*, no painel central do *Tríptico*. Para equilíbrio de todo o retábulo é de presumir que papel análogo seria desempenhado pela auréola do *Paráclito* na *Anunciação* do volante desaparecido.

Uma mesma estrutura composicional desta *Adoração*, mas invertida, ocupa os reversos dos volantes do *Retábulo escultórico de São João Baptista*, na igreja do Salvador, em Valhadolide, obra pictórica atribuída ao mesmo anónimo Mestre e de cerca de 1500-1503. Além disso, dois outros detalhes aproximam fortemente as duas obras: a Virgem dá a mão do Menino a beijar a Belchior; e o gesto do Mago Baltasar, tirando o chapéu.

Sob o ponto de vista estilístico e plástico existe uma total continuidade entre a *Natividade* e esta *Epifania*.

Continuamos, como no painel central, numa ambiência algo nocturna, mantendo-se uma entrada de luz pela esquerda, dentro das convenções da época, mas obrigando a acentuados contrastes luminosos resultantes da forte captação da luz pelas superfícies mais claras. Estas características distinguem claramente este pintor dos seus émulo flamengos, fazendo pensar na hipótese da sua provável origem ou pelo menos formação holandesa, nomeadamente no conhecimento que revela da obra de Geertgen tot Sint Jans.

No reverso do painel, a luz muda, tornando-se claramente diurna, como seria de esperar, atendendo às circunstâncias do episódio da *Visitação*. A imensa mancha vermelha das vestes de *Santa Isabel* e o seu luminoso toucado branco revelam, em plenitude, os recursos do mestre no tratamento dos panejamentos, nomeadamente na tradução do respectivo volume e *nuances* expressivas.

Finalmente, podemos imaginar que, à claridade diurna da *Visitação*, momento de reconhecimento do Salvador, patente quando o *Tríptico* se encontrava fechado, sucedia, quando se abria o retábulo para as celebrações, o espectáculo do *Mistério da Encarnação e do Nascimento e Adoração do Redentor*, dado em ambientes nocturnos de fortes contrastes lumínicos.

¹ Cf. Van Schoute e Patoul, 1994: p. 430.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1967 e 1968; REIS SANTOS, 1953; RÉAU, 1957; FRIEDLÄNDER, 1971; CHÂTELET, 1980; LIEVENS-DE-WAEGH, 1991; BAPTISTA PEREIRA, 1993; VAN SCHOUTE e PATOUL, 1994; PHILIPPOT, 1994.



Gérard David

Nascido, entre 1450 e 1460, em Oudewater, na Holanda, realizou neste país a sua formação, tendo-se registado como franco-mestre em Bruges, em 1484, cidade na qual ocupou uma posição social elevada. Inscreveu-se, em 1515, na guilda de Antuérpia. Poucas são as suas pinturas inteiramente documentadas, salientando-se a *Virgo inter Virgines* do Museu de Rouen, oferecida pelo pintor ao Carmelo de Sion, em Bruges, no ano de 1509. Além de ter pintado sobre suportes de madeira, realizou obra sobre tela, pergaminho e em desenho. Morreu em Bruges, em 1523.



Tríptico da Descida da Cruz

Atribuído a Gerard David e colaboradores

Painel Central: *Descida da Cruz*

Volante esquerdo: *São Francisco e Doador* (anverso) e *Santiago Menor* (reverso em grisalha cinzenta)

Volante direito: *São Bernardino de Siena e Doador* (anverso) e *Santa Luzia* (reverso em grisalha cinzenta)

Cerca de 1518-1527.

Óleo sobre madeira de carvalho

204 x 125 cm (largura dos volantes: 55 cm)

MASF 20

As vicissitudes por que passou este belíssimo *Tríptico*, antes de ser incorporado no Museu do Funchal, merecem ser aqui brevemente resumidas. Conforme conta o Padre Nunes Pereira¹, sabe-se que o *Tríptico* foi, após a extinção dos conventos, transferido para a igreja do Santo da Serra, onde o descobriu, em 1915, no camarim da capela-mor, o Padre Eduardo Honório Henriques, que o transferiu para o baptistério. O sucessor desse pároco, o Padre Lino da Costa, retirou-as do local, devido à degradação em que se encontravam. Por razões que se desconhecem, apareceram as tábuas desfeitas e deterioradas numa vizinha oficina de carpintaria cujo proprietário as vendeu, pela irrisória soma de quarenta escudos, ao major Américo Olavo. Mandado restaurar a Lisboa, foi tratado por Luciano Freire, sendo reconstituído todo o conjunto, sem se poder, todavia, recuperar integralmente os reversos dos volantes em grisalha. Vendido mais tarde ao antiquário Adolphe Weiss, de Viena de Áustria, por quatrocentos contos, foi o retábulo beneficiado pelo Prof. Sachs. Foi finalmente comprado, em 1954, pelo Estado Português, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, no ano seguinte, e depositado nesse mesmo ano no Museu de Arte Sacra do Funchal. Segundo Cayola Zagallo, o *Tríptico da Descida da Cruz* deverá ser proveniente do convento de São Francisco do Funchal, pois, de acordo com a descrição setecentista de Henrique Henriques de Noronha, no chamado "capítulo velho" do cenóbio, existia um altar de Nossa Senhora da Piedade, com uma pintura do *Descendimento da Cruz*, frente ao qual se encontravam as sepulturas de Simão Acciaiuoli e de sua mulher, D^a Maria Pimentel². Esta informação sugeriu-lhe a identificação dos doadores, nomeadamente Simão Acciaiuoli, falecido em 1544, segundo o mesmo testemunho. Por outro lado, no inventário realizado por ocasião da extinção do convento, em 1834, faz-se referência a "Hum painel de pao pintado, fixo" da capela de Nossa

Senhora da Piedade³. Finalmente, e ainda segundo o mesmo autor, embora sem provas documentais, aquando da demolição do convento, em 1864, o *Tríptico* teria transitado para a igreja do Santo da Serra⁴.

Devido à distância entre o convento funchalense e a igreja do Santo da Serra, bem como a outras razões adiante indicadas, Pita Ferreira e Nunes Pereira propuseram antes que o *Tríptico* pudesse ser proveniente de um outro cenóbio franciscano, o convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz⁵. Neste caso, os doadores seriam Jorge Lomelino e sua mulher Maria Adão. Cayola Zagallo, em 1955, aceitou rever a sua posição, sem, todavia, optar por nenhuma das hipóteses⁶.

Cayola Zagallo não notou, porém, que o inventário de 1834 fala apenas de um painel e que Henriques de Noronha se refere apenas à maravilhosa pintura da *Descida da Cruz*, sem fazer qualquer menção a um tríptico ou à representação dos doadores, embora faça referência ao casal sepultado na capela frente ao altar. Ora, seria natural que, se eles estivessem representados na pintura, fosse mencionado esse facto na descrição da capela.

Por outro lado e segundo o Padre Nunes Pereira, foi levado do convento de São Francisco para a igreja de Santa Luzia, entre vários bens, conforme apurou o Padre Pita Ferreira⁷, um quadro representando a *Descida da Cruz*, que ainda hoje lá se encontra⁸, e que, provavelmente, é o painel a que se referem Noronha e o inventário de 1834. De resto, o carácter classicizante dessa pintura justificaria, muito mais do que a outra, os epítetos de "maravilhoso" e "excelente" que lhe atribui a visão barroca de Noronha. Finalmente, a data da morte de Simão Acciaiuoli — 1544 — harmoniza-se mais com a pintura hoje em Santa Luzia do que com a do *Tríptico*.

Já este catálogo se encontrava entregue no editor para impressão, Nelson Veríssimo — a quem muito agradecemos — fez-nos chegar as provas tipográficas do último número (nº 20, Janeiro-Junho 1997) da *Islenha*, no qual se publica um extenso e bem documentado estudo de Jorge Valdemar Guerra intitulado "O convento de N. Sra. da Piedade de Sta Cruz. Subsídios para a sua história"⁹. Nele se pretende negar com razões aparentemente irrefutáveis a proveniência do *Tríptico* que aqui reafirmámos¹⁰. Passemos, então, em revista a argumentação de Valdemar Guerra.

O autor publica o testamento do instituidor do convento de Sta. Cruz, Urbano Lomelino, efectuado a 9 de Julho de 1518, na vila. Este precioso documento encontra-se transcrito, com muitos outros que o autor inteligentemente aproveita para historiar a família e o convento por ela



fundado e mantido, na *Sentença Cível de Apelação com salva da primeira passada a favor de Nuno de Freitas Lomelino e a sua mulher D. Ana de Freitas Lomelino contra a Fazenda Nacional, 1836 — 1850 do Tribunal da Relação de Lisboa*¹¹. No testamento, Urbano Lomelino, já doente, manda instituir, logo após o seu passamento, “um oratório de frades o qual se fara na terra que ele tem além de S. Sebastião onde se chama a Granja”¹². Entre minuciosas indicações relativas às dimensões da Igreja, do cenóbio e da cerca, assim como aos materiais de construção e aos ornamentos necessários ao culto, Lomelino determinou que “de sua fazenda comprem hum retavulo grande que tome de parede a parede o qual terá no meio a imagem de Nossa Senhora da Piedade e de hum cabo São João Baptista e do outro Santo António e das bandas de fora terá de huma parte São Francisco e da outra São Bernardino e em o dito retábulo ao pe delle disse que lhe porão suas armas e disse que o dito oratório se chamara Santa Maria da Piedade”¹³. Não são muito frequentes as disposições testamentárias desta época em que se definem tão pormenorizadamente os programas iconográficos dos retábulos a encomendar, daí o extraordinário valor do documento publicado por Valdemar Guerra. Todavia, parece-nos inaceitável que este investigador, nele apoiado, descarte liminarmente a hipótese de que nele vejamos a determinação da encomenda do *Tríptico* do Museu de Arte Sacra, porque “o único motivo em comum, quando comparado com o Retábulo mandado executar por Urbano Lomelino resume-se apenas, como se pode verificar, à existência de S. Bernardino ali figurado”¹⁴. Ora, pelo contrário, além dessa importante coincidência, vemos que o testador pede um *Tríptico*, com dimensões consideráveis, o que desde logo se conforma com o retábulo do Museu, em cujo painel principal se figurasse a *Senhora da Piedade*, o que é outro dos pontos que milita a favor da identificação. Com efeito, nesta época, uma tal invocação aplicava-se tanto ao tradicional motivo da *Pietá*, geralmente formado por um grupo escultórico constituído pela Virgem com Cristo morto no seu regaço, como aos diversos episódios sequentes à Morte de Cristo na Cruz, como o seu Descimento e a Lamentação, ou ainda a todo o Ciclo da Paixão. Um exemplo marcante do que acabamos de dizer pode ver-se na chamada Capela do Esporão da Sé de Évora (fundada em 1530), da invocação de Nossa Senhora da Piedade, que, em 1537, de acordo com uma visitação, possuía “hum Retabolo muyto bõ com todollos passos da payxam”¹⁵, conjunto esse que veio a ser substituído, cerca de 1620, por uma pintura de grandes dimensões, que ainda lá se encontra, da autoria de Pedro Nunes, representando, precisamente, o Descimento da Cruz¹⁶. De resto, o altar do

capítulo velho de S. Francisco do Funchal em que Henriques de Noronha descreveu um “*Descimento da cruz de maravilhosa pintura*” (no qual alguns autores pretendem ver o presente *tríptico*, hipótese que afastamos), tinha por invocação a *Senhora da Piedade*. Não colhe, portanto, o argumento de que o tema exigido pelo testador não possa ter sido o da Descida da Cruz que figura no painel central do *tríptico* do Museu de Arte Sacra. Antes se pode constatar que uma tão explícita exigência foi de facto respeitada por quem teve o encargo de concretizar as últimas vontades de Urbano Lomelino, assim como a inclusão, no lugar proeminente de patrono do doador, de São Bernardino, franciscano cuja reforma da observância foi seguida na Madeira, como iremos ver a seguir. Estes dados são, a nosso ver, a confirmação plena de que o *tríptico* do Museu é o mesmo que foi pedido em testamento por Urbano Lomelino, e que os seus executores testamentários encomendaram, respeitando algumas das disposições do instituidor, mas introduzindo também certas alterações. Aliás, o proprio Valdemar Guerra sublinha diversas disposições testamentárias, tanto de Urbano Lomelino, como de Joana Lopes, sua esposa e testamenteira, que não foram exactamente cumpridas¹⁷. Assim, não custa admitir que, tendo sido o sobrinho de Urbano, Jorge Lomelino, na qualidade de “*testamenteiro e administrador que he da alma de seu tio*”, conforme o designa a própria tia¹⁸, a mandar construir o convento, em dimensões francamente maiores do que as previstas pelo tio¹⁹, também tivesse procedido à encomenda dos retábulos, na Flandres, e se fizesse representar no da capela-mor com sua mulher, Maria Adão. Uma prova do seu gosto “flamengo” está na referência testamentária à “*campa que elle mandou trazer*” certamente do Norte da Europa, para cobrir a sua sepultura, no centro da capela-mor da igreja do convento, cuja cercadura em latão já não existia em 1852²⁰. Assim, a nova documentação em boa hora estudada e divulgada por Valdemar Guerra, ao contrário do que parece, não só traz fortes apoios à tese da proveniência defendida pelo Padre Pita Ferreira e por nós seguida, como esclarece o processo de encomenda do famoso *tríptico* do Museu de Arte Sacra. Por outro lado, o facto de o recheio de pinturas e alfaias do cenóbio ter sido deslocado, após extinção dos conventos, em 1834, primeiro para a Matriz de Santa Cruz e depois, parcialmente, para a igreja do Santo da Serra vem, também de algum modo confirmar as vicissitudes por que passou esse retábulo, já por nós resumidas. De resto, escapou a Valdemar Guerra relacionar a resposta que Nuno de Freitas Lomelino obteve, em 1852, do vigário de Santa Cruz, segundo a qual os retábulos deslocados do Convento da

Piedade haviam sido reduzidos a uma mesa e bancos²¹, com o facto de o tríptico ter sido encontrado desmembrado numa oficina de carpintaria do Santo da Serra, como acima referimos.

Se o convento da Piedade de Santa Cruz foi mandado fundar por Urbano Lomelino, genovês cuja família se radicara na ilha desde os inícios da década de 1470²², foi o sobrinho Jorge Lomelino, como acabamos de ver, que mandou construir o mosteiro, que foi dado por terminado em 1527, uma vez que nessa data foi admitido na Província de Portugal dos Franciscanos²³. Tal não impedia que, antecipadamente, se tivesse procedido à encomenda de um *Tríptico* para o altar-mor do templo com a representação do edificador e de sua mulher. Concluímos, assim, que o retábulo deverá ser proveniente da referida casa franciscana de Sta. Cruz e que os doadores representados serão o casal Jorge Lomelino e Maria Adão.

O episódio da paixão de Cristo representado no painel central ilustra dois tempos do *Descendimento*: o momento em que o corpo do Salvador está a ser despregado da Cruz e a *descida* propriamente dita. Tal como foi típico do Outono da Idade Média, os diversos personagens desempenham papéis muito definidos, como no Teatro dos Mistérios que abrilhantava as grandes festas litúrgicas. Assim, Nicodemos desprega com uma turquês o braço direito de Cristo, enquanto José de Arimateia segura o tronco e João as pernas. Em baixo, Maria, de pé, mostra-se triste e expectante do resultado da descida do corpo do seu amado Filho, o que é uma rara notação da categoria de instante, enquanto Maria Madalena, ajoelhada, adora o Senhor de mãos postas. No fundo vê-se, no meio de uma espaiada e plana paisagem, a representação fantasiosa de Jerusalém como se fosse uma cidade flamenga, com as suas características casas de frontaria triangular escalonada semelhantes às de Bruges e Gand. Enquadrando a cidade, como uma muralha, pontuada aqui e além por torreões, vê-se uma espécie de muro sobre arcos que lembra um aqueduto com as suas arcas de água. Finalmente, em primeiro plano, vêem-se uma caveira, um íliaco e um fémur, alusão à tradição teológica segundo a qual Adão fora enterrado no Monte Gólgota, ou Monte da Caveira, lugar onde Cristo, o Novo Adão, foi crucificado, tendo os seus ossos vindo à superfície em consequência do tremor de terra que se seguiu à Morte do Redentor²⁴.

Nos volantes, os doadores fizeram-se representar acompanhados dos seus santos de maior devoção. No da esquerda, Maria Adão, ajoelhada em adoração do Mistério da Morte de Cristo, é apresentada por *Santiago Maior*, identificado pelo bordão e pelo chapéu de peregrino caído



nas costas, tendo no reverso *Santiago Menor*, padroeiro do Funchal desde 1521, em vestes episcopais e com o pente de cardador como atributo²⁵ para se distinguir do seu homónimo *Major*. No da direita, Jorge Lomelino, igualmente ajoelhado em adoração da Descida da Cruz, é custodiado por *São Bernardino de Siena*, identificado pelo trigramma *IHS*, símbolo do nome de *Jesus*, que segura na mão direita, tendo no reverso *Santa Luzia*.

Aberto, o *Tríptico* apresentava-se perante os fiéis do tempo como uma poderosa visão da Descida da Cruz assistida pelos edificadores do convento acompanhados, por sua vez, de um apóstolo muito venerado na ilha (*Santiago*) e de um santo, de canonização recente (1450), a quem se ficara a dever a renovação espiritual da família franciscana e a devoção mais em voga na época — a adoração do Nome de *Jesus* (*IHS*) — *São Bernardino de Siena*. De resto, os conventos da Madeira ficaram a pertencer, logo a partir do Capítulo Geral de 1517 e definitivamente a partir de 1533, à ala observante dos franciscanos que ele fundara²⁶.

Fechado, o *Tríptico* evocava o principal intercessor da ilha na luta contra a peste — *Santiago Menor* — desde que fora escolhido como padroeiro do Funchal, em 1521, e uma santa protectora de doenças do foro oftálmico — *Santa Luzia* — já na época muito popular no arquipélago.

Atribuído, por José de Figueiredo, a Ambrosius Benson (actividade conhecida entre 1519 e 1550), foi posteriormente atribuído a Gérard David (de ca.1450-60 a 1523), por Max Friedländer (1937), e à oficina desse pintor de Bruges, por João Couto²⁷, opinião que tem prevalecido.

Segundo Philippot, Gérard David começa por introduzir na pintura brugense um certo refrescamento da visão, perante o estenuamento dos modelos memlinguianos e a secura dos mestres menores, recuperando a tradição flamenga quatrocentista, especialmente de um Van Eyck, ao conceber o espaço como um *continuum* sensível, fazendo do horizonte uma experiência comum ao espectador e às personagens, e dissolvendo o bloco cromático tradicional numa unidade de coloração ambiente feita de um jogo restrito de tintas atenuadas²⁸.

A estrutura composicional do *Tríptico* do Funchal, quando aberto, está quase totalmente unificada, sobretudo ao nível do amplo fundo paisagístico, como que a reforçar a presença real dos doadores e dos seus santos patronos no momento da Descida da Cruz, presença essa que é partilhada com o espectador. Essa característica detecta-se noutras obras atribuídas ao mestre, como o *Tríptico Sedano*, no Louvre, ou o *Tríptico do Baptismo de Cristo*, no Museu Groninge, em Bruges²⁹. O horizonte relativamente baixo contribui para a monumentalização das figuras, aspecto

que encontramos noutras obras de David, em especial nos *Calvários* de Berlim e de Génova, este particularmente levado ao limite, conforme assinalou Philippot³⁰.

Cromaticamente existe, em todo o *Tríptico* proveniente do convento da Piedade de Santa Cruz, uma grande unidade, dominando os tons frios pontuados por apontamentos dados em cores quentes, apesar de se terem perdido alguns valores, devido às más condições de conservação e aos sucessivos restauros que a pintura sofreu.

Detectam-se, todavia, afinidades não só entre a estrutura compositiva mas sobretudo ao nível do colorido entre o volante direito, que representa o grupo *S. Bernardino — Doador*, com o *S. Jerónimo* da National Gallery de Londres, atribuído à oficina de David. Estreitas afinidades de tratamento e caracterização se encontram também na cabeça do santo, muito próxima quer da cabeça do *S. Jerónimo*, como da do *S. Bernardino de Siena* do painel *O Cónego Bernardino de Salviati com três Santos*, da mão do próprio mestre e pertencente ao mesmo museu, ou da do *Santo António* do *Tríptico de Santa Ana*, da National Gallery de Washington. No volante esquerdo, a cabeça de *Santiago Maior* parece retirada da personagem com o manto de arminho do *Julgamento de Cambises* do Museu Groninge.

De resto, a configuração dos rostos no *Tríptico* do Funchal apresenta um acentuado ar de família com a extraordinária galeria de figuras que povoa a maioria das composições de Gérard David. Como exemplo citem-se os rostos da Virgem da *Descida da Cruz* do Funchal e da *Pietá* do Hermitage³¹.

Outra semelhança pode ser detectada na posição das mãos e no desenho das mesmas entre a *Virgem* do Funchal, as das *Anunciações* do Metropolitan de Nova Iorque (legado Mary Stillman) e de Frankfurt e uma das *Santas Mulheres* do *Calvário* de Berlim³². Mas as semelhanças entre o retábulo proveniente de Santa Cruz e a pintura de Berlim não ficam por aqui: os rostos das duas figuras de *S. João*, a linha do horizonte cortando quase a meio a composição, os mesmos ossos no primeiro plano, o desenho da Cruz e da respectiva tabuleta, a modelação anatómica do corpo de Cristo, bem como o seu rosto, revelam grandes afinidades, que levam a pensar numa inspiração do *Tríptico* da Madeira no quadro berlinense.

Os santos dos reversos dos volantes, em grisalha cinzenta, apesar de muito deteriorados, apresentam ainda pormenores de cuidada execução, principalmente na mão e nas vestes de Santa Luzia, que recordam a maravilhosa *Anunciação* dos reversos em grisalha beije e policromia dos volantes de um desmembrado *Tríptico da Paixão* atribuído a David e hoje no Metropolitan de Nova Iorque (legado Robert Lehman).

Harmonizando o que se sabe acerca da fundação do convento a que se destinava este *Tríptico* com a caracterização estilística a que procedemos, podemos concluir que a obra pertencerá ao último período de Gérard David, tendo provavelmente sido encomendada pouco depois de 1518. Contudo, é bem possível que o retábulo só tenha sido concluído após a morte do pintor, uma vez que David morre em 1523 e o convento só foi dado por terminado em 1527, contando, assim, com algum trabalho oficial dos colaboradores e seguidores do mestre, que se apoiaram, como vimos, em obras importantes saídas anteriormente da sua oficina.

¹ Ver Nunes Pereira, 1968: pp. 1303-1304.

² Cayola Zagallo, 1943: pp. 25-26.

³ Cayola Zagallo, 1943: pp. 55.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ver resumo da questão em Nunes Pereira, 1968: p. 1304 e fundamentação em Pita Ferreira, 1955: pp. 53-55.

⁶ Cayola Zagallo, 1955: pp. 12-13.

⁷ Pita Ferreira, 1955: pp. 55-56.

⁸ Nunes Pereira, 1968: p. 1304.

⁹ 1997: pp. 125-156.

¹⁰ *Ibidem*, pp.130-131.

¹¹ Guerra, 1997: pp. 153.

¹² *Ibidem*, pp.130-148

¹³ *Ibidem*, pp. 130 e 148.

¹⁴ *Ibidem*, p. 131.

¹⁵ Espanca, 1944: pp. 38-39.

¹⁶ Espanca, 1966, I: p. 26.

¹⁷ Valdemar Guerra, 1997: pp. 132-133.

¹⁸ *Ibidem*, p.133.

¹⁹ *Ibidem*, p. 133.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem* p. 131.

²² *Ibidem*, p. 128; ver também Silva e Menezes, 1948: I, s. v.

²³ Nunes Pereira, 1967: p. 1049; e 1968: p. 1304; Valdemar Guerra, 1997, p. 132.

²⁴ Cf. Réau, 1957: II, pp. 488-489.

²⁵ Réau, 1958: III, 2, pp. 702-704.

²⁶ Almeida, 1968: II, pp. 143-145.

²⁷ Cayola Zagallo, 1943: pp. 54-55; e 1955: p.28; COUTO, 1955: p. 20.

²⁸ Cf. Philippot, 1994: pp. 113-117.

²⁹ Ver em Patoul e Van Schoute (dir.), 1994: pp. 489-492.

³⁰ Philippot, 1995: p. 116.

³¹ Ver em Nikulin, 1987: pp. 50-51.

³² Ver em Patoul e Van Schoute (dir.), 1994: p. 485.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; PITA FERREIRA, 1955; RÉAU, 1957 e 1958; NUNES PEREIRA, 1968; ALMEIDA, 1968; DE VOS, 1982; NIKULIN, 1987; PATOUL e VAN SCHOUTE (dir.), 1994; PHILIPPOT, 1994; VALDEMAR GUERRA, 1997.

Mestre da Adoração de Machico

Pintor anónimo da Escola Flamenga, activo em Antuérpia nas últimas décadas de quatrocentos e nas primeiras de quinhentos, onde terá sido um émulo de Joos Van Cleve, tendo sofrido igualmente a influência de outros pintores coevos, como o Mestre de 1518 (Jan van Dornicke), Jan de Beer, Patenier e Metsys. A sua oficina terá satisfeito várias encomendas para a Madeira, uma das quais deverá constituir, a nosso ver, a base de identificação deste anónimo pintor.



Adoração dos Magos

Atribuído ao Mestre da Adoração de Machico

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

248 x 176 cm

MASF 34

Trata-se do painel central de um *tríptico* encomendado para a Capela dos Reis Magos, da Igreja Matriz do Machico. Segundo Gaspar Frutuoso, Branca Teixeira, filha de Tristão Vaz, primeiro donatário de Machico, "... morreu sem casar, a que communmente chamam a Mestra pela virtude que tinha em curar, a qual foi instituidora da Capela dos Reis, que está na igreja mor do Machico, a que deixou sua fazenda onde hoje em dia há missa quotidiana"¹. Em 1940, quando foi retirado para restauro, o quadro ainda se encontrava na mesma capela que entretanto havia mudado a invocação para o título do *Santíssimo Sacramento*², permanecendo nessa função até há poucos anos altura em que o sacrário regressou ao altar-mor. Foi na então Capela do Santíssimo que o viu e admirou, "num altar sobranceiro", o pintor João Vaz, falecido em 1929, conforme narrou o tenente-coronel Artur Sarmiento, em crónicas publicadas no *Diário de Notícias* do Funchal, em 1930-31, reclamando o seu urgente restauro³.

Não deve confundir-se, como faz Rui Carita⁴, a capela para onde foi comprado o *tríptico* — originalmente do título dos Reis Magos e situada no lado da Epístola — com a capela do Espírito Santo, a segunda do lado do Evangelho, para onde foi encomendado um retábulo a uma oficina de Lisboa, na segunda metade do século XVI, de que ainda subsistem dois painéis e uma predela, integrados no altar actual. Segundo cláusulas do testamento de Isabel Teixeira, irmã de Branca, datadas de 1511, havia um legado de mil réis para aquisição na Flandres de um painel destinado ao altar da Virgem que ainda não havia sido gasto, pelo que Rui Carita⁵ deduziu poder a dita soma ter revertido para o *Tríptico* da Capela dos Reis Magos. Contudo, essa disposição testamentária refere-se a uma pintura ou até a uma estrutura retabular, de evidente temática mariana, destinada ao altar-mor do templo, cujo orago é, de resto, Nossa Senhora da Conceição, e não a qualquer obra de arte para a Capela dos Reis Magos. A essa encomenda à Flandres de uma estrutura retabular para ao altar de Nossa Senhora referida na documentação, deve associar-se com mais probabilidade a chamada "Virgem de Machico" ou "Virgem de D. Manuel", que trataremos no capítulo dedicado à escultura. É, portanto, quase certo que tenha

existido na Igreja do Machico um outro retábulo flamengo, além da excepcional pintura de que nos ocupamos, atendendo à importância política, social, económica e cultural da família dos Capitães-Donatários de Machico. A Capela dos Reis Magos foi provavelmente fundada por ocasião da reconstrução da igreja, entre 1496 e 1499⁶, e possuía, como vimos, bens anexados pela instituidora, que, por sua vez, os havia deixado ao seu sobrinho Fernão Teixeira, filho de uma outra sua irmã, Tristão Teixeira⁷. Se esta *Adoração dos Magos* foi o painel central de um *tríptico*, como a existência do que parecem ser vestígios de missagras na moldura sugere, é provável que os volantes tivessem incorporado, para além de temas subsidiários como a *Anunciação* ou a *Apresentação no Templo*, a representação da própria instituidora — Branca Teixeira — do seu pai, o primeiro donatário, Tristão Vaz, ou do sobrinho de Branca, Fernão Teixeira, seu herdeiro, provável comitente do retábulo.

O painel, de generosas dimensões, evidencia um mestre na plena posse de todos os seus recursos artísticos que logrou realizar uma composição que tanto entusiasmo o espectador pela minuciosa e requintada notação de fisionomias, vestuário e adereços, como o surpreende com inesperadas perspectivas fundeiras abertas sobre delicadas paisagens progressivamente azul-esverdeadas.

O partido iconográfico seguido concede a primazia ao grupo de Maria com o Menino, que ocupa o centro da composição, distribuindo-se os três Magos e São José em seu redor. Na estrutura circular assim definida, e em torno de um eixo central marcado pelo manto azul escuro e pelos cabelos castanhos da Virgem, do qual emergem as carnações claras do rosto de Maria e do corpo de Jesus, opõem-se duas massas predominantemente vermelhas — as das vestes de S. José e de Belchior — e dois volumes sublinhados por tons de branco e prata — os definidos por Gaspar e Baltasar.

Como é tradicional na iconografia da época, os três reis ilustram as três idades do Homem: a juventude (Baltasar), a madurez (Gaspar) e a senectude (Belchior).

O cortejo dos Magos, em segundo plano, estendendo-se desde a Porta de uma imaginária Belém, entra no estábulo através de uma espécie de pórtico delimitado por duas colunas de pórfiro, numa citação erudita da arquitectura renascentista progressivamente em voga na época, tal como acontece com a janela mainelada ou com o plinto da mangedoura. Também secundarizados estão os animais da tradição apócrifa — a vaca e o burro. O mesmo não acontece com os presentes oferecidos pelos Magos ao Menino, bem destacados nas mãos dos ofertantes e exuberantes no seu





sofisticado desenho de recorte classicisante. A opulência no tratamento dos adereços e do vestuário (com minuciosa distinção entre as texturas dos brocados, dos veludos, das sedas e dos arminhos) mostra que o pintor sabia que se dirigia a uma clientela de certo modo nova-rica que apreciava claramente a ostentação de bons e caros tecidos ou de peças de ourivesaria e prataria.

A particularização dos rostos, próxima da técnica do retrato, conduziu à tentação, por parte de certa historiografia, de identificar em certas figuras os comitentes ou algumas personalidades ligadas à família dos Donatários, o que, descontando a habitual característica individualizadora de certas oficinas flamengas, ainda que sem específicas intenções retratísticas (como em Bouts ou em Gérard David), deverá ser feito com extremo cuidado e a mero título de hipótese, sempre que possível com fiscalização iconográfica alternativa.

A pretensa identificação da paisagem fundeira representando um território ribeirinho ou no litoral — habitual tópico na pintura flamenga desde Van Eyck e muito utilizado por Patenier — com a Ponta do Garajau no Funchal, numa interpretação “livre”, feita a partir de esboço realizado no local, deve também ser vista com muitas reservas, uma vez que a tradição da paisagem renascentista — excepto os levantamentos em desenho

realizados, como o de Duarte d’Armas, para fins militares — não está predominantemente preocupada com a notação rigorosa de um real existente, mas com a “composição” de uma imagem idealmente semelhante ao real.

Tem sido muito controversa a atribuição deste notável painel a uma das oficinas flamengas da primeira metade do século XVI. Rui Carita, na primeira versão do Catálogo da Exposição *Feitorias*⁸, aceitava a atribuição tradicional ao chamado Mestre de 1518, mas indicava, também, certas afinidades com o Mestre da Lenda de Santa Maria Madalena, além de influências de Metsys e Patenier na paisagem fundeira.

As últimas propostas procuram aproximá-lo da obra de Joos Van Cleve⁹, atendendo a coincidências iconográficas e afinidades estilísticas com o *Tríptico da Adoração dos Reis Magos*, do Museu de Capodimonte (Nápoles), atribuído àquele pintor, e a outras obras que têm sido aproximadas da sua “maneira”, o que a leva a situar a pintura madeirense nos anos de 1515-1520. Por outro lado, a mesma autora vê também afinidades com o tratamento algo popular de certos rostos de figuras secundárias que é típico de um Jan de Beer, embora reconheça as marcas do pendor retratístico do Van Cleve nas faces dos Magos e de S. José. De facto, a obra de Joos Van Cleve parece ser a que mais afinidades apresenta com a “maneira” do pintor da tábua proveniente do Machico, afastando de vez as anteriores propostas. Contudo, é de sublinhar a acentuada diferença entre o Menino da *Adoração* de Nápoles (assim como outras representações do Menino em Madonas atribuídas ao mesmo mestre) e o da versão madeirense, em contraste com outros elementos de similitude (mais iconográfica que estilística) já evidenciados por aqueles autores. Por outro lado, os planos fundeiros da composição, tanto a paisagem litorânea azulada que se vê através da janela mainelada, como a perspectiva do cortejo dos Magos, à esquerda, afastam-se radicalmente dos protótipos de Van Cleve, pelo que a pintura do Museu de Arte Sacra do Funchal se terá de atribuir a um émulo eclético desse mestre, atento a outras “maneiras” da sua época (como o paisagismo de Metsys e Patenier, ou certa modelação de rostos à maneira de Jan de Beer) e de modo algum inferior ao seu possível rival. De resto, desde o último quartel do século XV, que pululavam, na Flandres, pintores de primeiro e de segundo plano que realizavam uma pintura de compilação “eclética” das diversas maneiras dos grandes mestres anteriores. Nos inícios de Quinhentos, a esse ecletismo juntou-se a actualização de processos e de estilo quase sempre inspirada na arte italiana, cujo prestígio ganhava, cada vez mais, as oficinas flamengas.



Torna-se, por isso, necessário que esta magnífica peça venha a ser considerada a base de identificação de um novo Mestre, infelizmente ainda anónimo mas de grande valia técnica, activo nas últimas décadas de Quatrocentos e nas primeiras de Quinhentos, que teria respondido a uma ou mais encomendas da Madeira e que teremos de passar a designar por **Mestre da Adoração de Machico**. Neste mesmo Museu conservam-se duas outras obras extraordinariamente próximas do estilo da *Adoração* — o *Encontro de São Joaquim e Santa Ana junto da Porta Dourada*, proveniente da Igreja da Madalena do Mar, e o *São Nicolau*, proveniente da Misericórdia do Funchal — pelo que poderemos considerar estas pinturas como o ponto de partida para a caracterização da personalidade artística e para a eventual identificação do mestre. Atendendo à evolução perceptível entre as três pinturas, de algum modo corroborada pelo progressivo aumento de escala das composições, teríamos o *Encontro*, o *São Nicolau* e, finalmente, em apoteose de recursos técnicos e expressivos, a *Adoração*, provavelmente executada nos inícios de Quinhentos.

¹ Frutuoso, ed 1968: p. 149.

² Cayola Zagallo, 1043: p. 82.

³ Sarmento, 1953: p. 93.

⁴ Carita, 1992: p. 253.

⁵ Carita, 1992: p. 253.

⁶ Carita, 1992: p. 254; cf, sobre esta última data Silva e Menezes, 1984: p. 295.

⁷ Carita, 1992: p. 253.

⁸ Carita, 1991: p. 111.

⁹ Manuela Mota, citada por Carita no Catálogo da segunda versão da Exposição *Feitorias*, 1992: p. 253.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; SARMENTO, 1953; NUNES PEREIRA, 1968; FRUTUOSO, ed. 1968, SILVA E MENEZE, ed 1984; MOTA, 1990; CARITA, 1991 e 1992.

*Encontro de S. Joaquim e Santa Ana
junto da Porta Dourada*
Atribuído ao Mestre da Adoração de Machico

Finais do séc. XV
Óleo sobre madeira de til
51 x 39 cm
MASF 26

Este pequeno quadro é proveniente da Igreja da Madalena do Mar, templo cujas origens remontam provavelmente a cerca de 1454 ou 1457, correspondendo a primeira data à chegada da figura misteriosa de Henrique Alemão ao Funchal e a segunda à concessão que lhe foi feita — embora apenas sob o nome de Cavaleiro de Santa Catarina — pelo Infante D. Henrique de uma carta de sesmaria do lugar que viria a ficar conhecido sob aquela invocação. Segundo a tradição local e alguns nobiliários compulsados por Reis Gomes, na biografia que traçou do personagem (1941), e resumidos pelo Padre Nunes Pereira (1968), Henrique Alemão terá sido o rei Ladislau III da Polónia, refugiado na Madeira no termo de uma peregrinação que o levou à Terra Santa em penitência, após o desastre da Batalha de Varna (1444), em que os cristãos por si comandados foram derrotados pelos Turcos, com quem haviam estabelecido um tratado de paz em má hora traído pelo soberano polaco. Acolhido por D. Afonso V, foi por este recomendado, com uma credencial, a João Gonçalves Zarco, que sempre o trataria com especial deferência, respeitando o anonimato em que o suposto rei da Polónia desejava viver. Na Madeira era conhecido por Henrique Alemão, tendo casado com uma algarvia de nome Senhorinha Anes, de quem teve dois filhos, Segismundo e Bárbara. Chamado à Corte pelo rei, morreu devido a um desprendimento de rochas, no Cabo Girão, quando se dirigia para a sua terra de sesmaria na Madalena do Mar. O seu filho viria a ter também um destino trágico, ao morrer num naufrágio a caminho de Lisboa, na intenção de passar à Polónia, certamente no desejo de esclarecer o mistério da vida de seu pai. Particularmente devoto de Santa Catarina, por ter sido armado cavaleiro no Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, Henrique Alemão fundou e mandou construir a primeira igreja do lugar sob a invocação de Santa Catarina ou de Santa Maria Madalena, não havendo, ainda, certezas a esse respeito. A fixação final do topónimo parece ter-se ficado a dever a uma reconstrução do templo já em tempos de João Rodrigues de Freitas, segundo se depreende do testamento de Isabel Lopes, sua mulher, datado de cerca de 1524.

O templo hoje existente já pouco tem a ver com a edificação primitiva, certamente uma pequena ermida de características ainda góticas, semelhante à Capela dos Reis Magos do Estreito da Calheta pertencente ao morgadio de Francisco Homem de Gouveia, sesmeiro como Henrique Alemão. Foi para essa primeira ermida quatrocentista ou para uma sua reconstrução dos inícios de Quinhentos que foram encomendadas a pintura de que nos ocupamos, assim como uma outra — o painel *Santa Maria Madalena* — que abordaremos adiante.

Apesar de o Padre Nunes Pereira¹ tentar demonstrar que o quadro representa uma alegoria ao nascimento de São João Baptista, a iconografia da composição demonstra inequivocamente que estamos perante o *Encontro de São Joaquim e de Santa Ana junto da Porta Dourada*, tendo ao fundo, à esquerda, o *Anúncio do Anjo a Joaquim*. A *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazzo popularizou, a partir do século XIII, a história dos progenitores de Maria: havia mais de vinte anos que o casal não conseguia ter descendência, o que motivou a expulsão de Joaquim do Templo, devido à sua esterilidade². Envergonhado, refugia-se junto dos pastores, mas, ao fim de algum tempo, o Anjo do Senhor anuncia-lhe que, ouvidas as suas orações, iria ser pai de uma filha sem igual³. É este o motivo representado no segundo registo do quadro. O Anjo apareceu, também, a Ana anunciando-lhe igualmente o nascimento de Maria, motivo que não se encontra explicitado neste quadro. Finalmente, ordenou-lhes que se dirigissem à Porta Dourada do Templo de Jerusalém; ali se encontraram e se abraçaram, sendo, nesse momento, concebida prodigiosamente Maria⁴. É este o assunto do primeiro plano da composição.

O tema do *Encontro junto da Porta Dourada*, que constituía uma representação da concepção imaculada de Maria⁵, era extraordinariamente popular no final da Idade Média, não havendo praticamente retábulo mariano que o não contemplasse. Um desses conjuntos, por sinal contemporâneo da realização do painel da Madalena do Mar — o Retábulo da Capela Mor da Sé de Évora, obra de origem flamenga, tal como a pintura madeirense, e atribuível ao círculo de Gérard David — apresenta o mesmo tema numa versão iconográfica quase idêntica, apenas invertida, acrescentando, num terceiro registo, o *Anúncio a Ana*. No volante esquerdo do *Tríptico da Encarnação*, hoje também no Museu de Arte Sacra, retoma-se o motivo do *Encontro*, saindo do casal uma haste florida de onde brota Maria segurando ao colo o seu Filho, numa versão condensada do tema da Árvore de Jessé.

Voltando ao pequeno quadro da Madalena do Mar,





notamos que a figura de Joaquim apresenta, pendurados à cintura, um punhal e uma bolsa de peregrino, elementos desnecessários à caracterização daquela figura bíblica, mas de algum modo identificadores de certos traços biográficos de Henrique Alemão: a sua origem régia (o punhal) e a sua peregrinação de penitente (a bolsa). Este tem sido um dos mais sólidos argumentos da tese que pretende ver no casal sagrado a figuração do par Henrique Alemão (Ladislau III) — Senhorinha Anes. Era habitual na pintura dos séculos XV e XVI a representação de personagens reais na pele de figuras da História Sagrada, pelo que não nos repugna ver no casal bíblico uma alusão ao infeliz par da Madalena do Mar, sem que tal implique um retrato absolutamente rigoroso das respectivas fisionomias ou que os mesmos tivessem posado para o pintor.

Em termos formais, o pintor soube enriquecer a composição ao deslocar o grupo central para a direita, junto ao elemento edificado do primeiro plano, e abrindo uma ampla perspectiva lateral que é pontuada por sucessivos elementos — o carneiro, o grupo do *Anúncio a Joaquim*, até ao fundo azulado da paisagem — enquanto, do lado oposto, os edifícios vão igualmente acompanhando a profundidade espacial.

A oposição azul/vermelho, assim como os contrastes cromáticos entre as cores de terra do primeiro plano e os azuis esverdeados dos fundos, sem esquecer a caracterização dos rostos ou o gosto pelo tratamento minucioso dos tecidos, nomeadamente dos brocados, são evidentes pontos de contacto com a obra do *Mestre da Adoração de Machico*. Pensamos, todavia, que se trata de uma obra anterior à *Adoração dos Magos*, numa escala comum ao que era hábito na Flandres de então, ainda longe dos grandes formatos que a encomenda madeirense viria a favorecer. Tal facto, aliado a um certo arcaísmo de desenho, reforçado pelo goticismo dos enquadramentos arquitectónicos, faz-nos pensar numa datação relativamente recuada, que não deverá ultrapassar os finais de Quatrocentos.

¹ Nunes Pereira, 1968: pp.1294-1295.

² Trens, 1947: pp. 114-119.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA: REIS GOMES, 1941; CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; NUNES PEREIRA, 1968.



São Nicolau

Atribuído ao Mestre da Adoração de Machico

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

127 x 91 cm

MASF 25

Este quadro, seguramente o painel central de um *Tríptico*, é proveniente do Recolhimento das Órfãs, instituição caritativa do antigo Hospital da Misericórdia do Funchal fundada em 1725¹, tendo passado posteriormente à Sé. Todavia, deve ser originário da Capela de Nossa Senhora do Calhau, fundada no século XV, uma vez que o autor setecentista Henrique Henriques de Noronha, nas suas *Memórias Seculares e Eclesiásticas*, refere ter existido um altar da invocação de S. Nicolau, Bispo de Mira, nessa capela, situada na ponta nascente do Funchal, conhecida como Cabo do Calhau por ser o limite da povoação. S. Nicolau, cuja lenda se tornou muito popular em todo o Ocidente no final da Idade Média², era patrono de vários grupos sociais e profissões, destacando-se os estudantes, as jovens casadoiras, os advogados e os marinheiros e navegantes. A organização desta composição utiliza diversos elementos evocativos da Lenda do Santo que garantiam a satisfação das exigências devocionais desses grupos de fiéis. Do largo junto à Capela de Nossa Senhora do Calhau, onde também se situava a Casa da Misericórdia, começavam as Ruas dos Mercadores e Direita, que eram as mais importantes e concorridas pelos grupos profissionais em causa³.

A composição é dominada, ao centro, pela figura do Santo, em magníficas vestes episcopais, sentado numa espécie de trono ou faldistório forrado a couro lavrado e pregueado, abençoando com a direita enluvada e segurando com a esquerda o báculo, notável peça de ourivesaria. Em primeiro plano, surge a primeira alusão ao seu mais divulgado milagre: a ressurreição dos três jovens clérigos que haviam sido esquartejados e mergulhados numa tina de salmoura por um carnicheiro a quem haviam pedido hospitalidade. Com efeito, de dentro de uma celha erguem-se três figuras tonsuradas envoltas em túnicas transparentes, de mãos postas. O fundo é ocupado por duas *vedute*. À esquerda, numa praça de uma cidade, vêem-se duas cenas alusivas a outros dois dos seus milagres: no primeiro plano, o Santo Bispo, nos bicos dos pés, deita, através de uma janela, para dentro de um quarto de dormir

onde estão deitadas três donzelas, as moedas de ouro destinadas a salvá-las do destino desonroso com que o pai, arruinado, procurava obviar à sua miséria; no segundo plano, S. Nicolau impede a execução de três militares injustamente condenados à morte ao imobilizar o braço do carrasco. Finalmente, na *veduta* da direita, divisa-se uma nave a chegar a bom porto.

O programa iconográfico deste painel integra diversas cenas também tratadas no célebre *Retábulo de S. Nicolau*⁴ do Mestre da Lenda de Santa Luzia, realizado entre 1486 e 1493⁵ e hoje disperso entre o Museu Groninge de Bruges e várias colecções particulares. Todavia, ao contrário desse retábulo, que distribui as diversas cenas pelos vários painéis, no quadro do Funchal esses motivos constituem diferenciados registos narrativos no interior da mesma composição, esgotando a iconografia fundamental do Santo e deixando os perdidos volantes livres para incorporarem outros intercessores contra doenças e males — como os Santos Cosme e Damião, médicos, ou São Roque, defensor contra a peste, provavelmente nos anversos, e São Sebastião e São Bartolomeu, em grisalhas nos reversos, protegendo respectivamente contra a peste e contra as doenças do foro psicológico. Um tal programa iconográfico global do presumível tríptico integrar-se-ia, com grande pertinência, na igreja que servia de Misericórdia e tinha anexo o respectivo hospital.

Estilisticamente, esta encantadora pintura aproxima-se do tipo de oposições cromáticas (vermelhos/azuis) e de planos (minucioso e opulento tratamento dos primeiros planos *versus* perspectivas fundeiras pronunciadas, a que nem sequer faltam os horizontes azulados) que reconhecemos nas duas obras já atribuídas ao Mestre da Adoração de Machico. Mantém-se igualmente a tendência para a caracterização algo realística dos rostos e para a tradução da textura dos tecidos e das ourivesarias, de que são exemplo a capa e a mitra ou o fimal e o báculo.

¹ Nunes Pereira, 1968: p.1283.

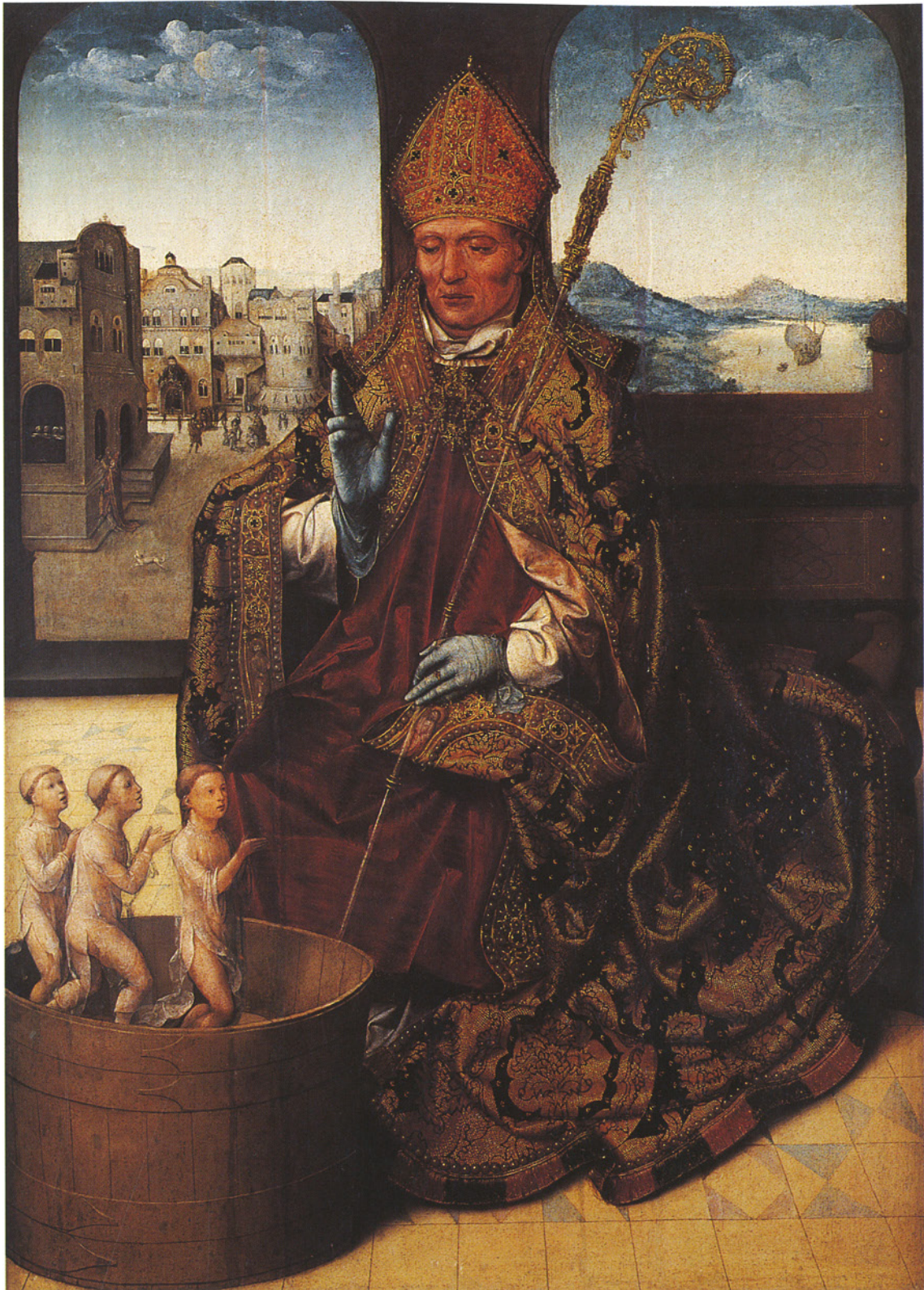
² Réau, 1958, III: pp.975-988.

³ Frutuoso, ed. 1979: pp.107-117.

⁴ Ver reconstituição e reprodução no catálogo *Primitifs Flamands Anonymes*, 1969: pp.50-51.

⁵ De Vos, 1982: pp. 147-149

BIBLIOGRAFIA: CAYOLLA-ZAGALLO, 1955; NUNES PEREIRA, 1968; *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969; FRUTUOSO, ed.1979, vol II; DE VOS, 1982.



Joos Van Cleve

Pintor neerlandês, nascido em Clèves, foi discípulo de Jan Joest van Kalkar. Activo de 1507 a 1540, está documentado em Antuérpia a partir de 1511-1512. De seu verdadeiro nome Joos van der Beke, começou por ser conhecido como o Mestre da Morte de Virgem, devido a dois *Trípticos* que representam a *Morte da Virgem* e se conservam em Munique e Colónia. Pouco depois de 1530 estadeou em França, na corte de Francisco I, tendo retratado os monarcas. Cerca de 1536 encontra-se em Londres e aí pinta o retrato de Henrique VIII. Sofreu, sucessivamente, a influência de Gérard David, Metsys, Patenier e dos Maneiristas de Antuérpia, assim como de Leonardo. Morreu em Antuérpia, em 1540 ou 41.



Anunciação

Atribuído a Joos Van Cleve

Painel Central do *Tríptico do Bom Jesus*

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

194 x 205 cm

MASF 35

Este quadro e o seguinte, ambos pertencentes a um desmembrado tríptico, são provenientes da igreja do *Recolhimento do Bom Jesus da Ribeira* onde foram identificados, em 1934 e 1939, respectivamente por Cayolla-Zagallo (1943 e 1955) e pelo Padre Nunes Pereira¹. Os edifícios onde foi edificado, entre 1655 (data da primeira escritura de doação de alguns prédios para a fundação) e 1666 (data da entrada das primeiras recolhidas), pelo arcediogo da Sé Dr. Simão Gonçalves Cidrão, o *Recolhimento*², datarão alguns deles, muito provavelmente, dos finais de Quatrocentos ou dos inícios de Quinhentos, apresentando, ainda hoje, uma volumetria e uma planimetria próximas do que terá sido uma presumível construção original, posteriormente aumentada e adulterada, assim como alguns elementos no gosto gótico-Manuelino dessa primeira época (portas e janelas chanfradas, arcadas com arcos quebrados) e até um fragmento de uma lápide sepulcral flamenga inserido num degrau, no corpo mais antigo do edifício.

A igreja foi aumentada e remodelada por diversas vezes, não sendo de descartar a hipótese de ter sido, na origem, um pequeno templo de características gótico-manuelinas em cuja capela-mor figuraria o tríptico de que restam hoje o painel central e o volante direito.

Cayolla Zagallo sugeriu ter o tríptico pertencido à capela de Nossa Senhora da Encarnação do Convento de S. Francisco do Funchal, instituída por Diogo de Barcelos e sua mulher³, hipótese francamente mais plausível do que a que propõe como lugar de proveniência a igreja da Encarnação, fundada por António Mialheiro, falecido em 1522, mais tarde incorporada no convento do mesmo nome, criado em 1658⁴. Esta última proposta parece-nos pouco sustentável, atendendo à similitude de programas iconográficos entre os painéis do Bom Jesus da Ribeira e o *Tríptico da Encarnação*, esse sim realizado com toda a probabilidade para essa igreja. Não se nos afigura plausível que dois trípticos sensivelmente da mesma época e com programas iconográficos tão semelhantes e de envergadura próxima tivessem sido feitos para o mesmo templo, sendo este ainda para mais de dimensões pouco avantajadas. Finalmente, só

esse *Tríptico* e uma *Assunção*, de formato mais pequeno, entretanto desaparecida, são referidos pelo Arcediogo José Joaquim de Sá, em 1860, na minuciosa descrição da capela-mor da igreja⁵.

Atendendo às actuais dimensões dos quadros subsistentes, pareceria pouco provável que tivessem feito parte do mesmo conjunto. Sucede, porém, que a *Anunciação*, que era o painel central, foi notoriamente encurtada em largura e altura, o que, a não ter acontecido, permitiria, como é óbvio, que as suas dimensões comportassem, na largura, o dobro das do volante subsistente.

Ora, se a margem lateral esquerda da *Anunciação* parece não ter sofrido alterações, já o mesmo se não pode dizer da contrária, uma vez que a pilastra que enquadra a composição à esquerda teria de ter uma correspondência no lado oposto. O pedaço em falta, que teria de possuir pelo menos catorze centímetros, permitiria, por seu turno, uma visualização mais completa do genuflexório e do respectivo livro. Quanto à altura, percebe-se que o painel foi cortado pelo menos treze centímetros, cinco em cima e oito em baixo, o que deixaria completar, ao alto, a Mitra de Deus Pai e, em baixo, as vestes das duas personagens principais.

Ponhamos, então, a hipótese de reconstituição do *Tríptico do Bom Jesus*. Ao centro, a *Anunciação*, tendo à direita, no averso, a *Assunção*, vendo-se, ainda hoje, no reverso, vestígios de uma belíssima pintura representando *S. Cristovão transportando o Menino Jesus Salvador do Mundo*. À esquerda, teríamos o volante desaparecido. Não será exagero pensar que, no averso, se veria o *Encontro de São Joaquim e Santa Ana ou a Genealogia da Virgem*, tal como acontece com o *Tríptico da Encarnação*, em que do casal bíblico brota uma haste de roseira florida encimada por uma representação da Virgem com o Menino. Este motivo equilibraria o da *Coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade* no volante oposto.

No reverso do *Encontro* teríamos, provavelmente, um *Santo António* segurando um *crucifixo* ou um *Menino* sobre um livro, modelos iconográficos correntes na pintura flamenga do séc. XV e XVI, digno par do *S. Cristovão* quando o retábulo se encontrava fechado. A nossa opção por *Santo António* justifica-se atendendo à grande popularidade do Taumaturgo Português nos finais da Idade Média e em todo o século XVI. Por outro lado, *S. Cristovão* e *Santo António* têm em comum o facto de apresentarem *Jesus*, o que se coadunaria com a invocação do Bom Jesus que o *Recolhimento* terá recuperado do presumível primitivo templo. A reconstituição que propomos permanecerá válida se se confirmar que estamos perante uma obra





originalmente realizada para a Capela da Encarnação do convento franciscano do Funchal e apenas deslocada para o Recolhimento após a extinção daquela casa religiosa no século XIX. Enquanto que, aberto, o tríptico aludia à Genealogia e Encarnação do filho de Deus centradas na Sua Mãe, fechado tornavam-se ainda mais evidentes as referências ao Bom Jesus, na presença de Jesus Cristo como atributo de dois Santos de tão grande devoção na época, um ligado às viagens, outro à identidade portuguesa. Regressando à *Anunciação*, verificamos que a cena se passa no interior de um quarto palaciano cujo fundo é dominado por três magníficas peças de mobiliário: uma cama com dossel integralmente coberta com tecidos vermelhos, um armário entalhado e, entre eles, uma cadeira de couro lavrado e pregueado, que não deixa de ter algumas semelhanças com o faldistório do *São Nicolau*, o que nos levaria a caracterizar o mobiliário da época na Flandres. As duas figuras do primeiro plano — o Arcanjo São Gabriel, acabado de chegar, segurando o ceptro que o identifica como mensageiro divino, e a Virgem Maria, algo surpreendida com o súbito início da Saudação indiciada nos gestos do Anjo, desenhando uma rotação com o corpo numa atitude de quem se apresta a escutar — constituem o fulcro de toda a composição, apenas disputado pela mancha de luz, ao alto, onde sobressai a figura de Deus Pai. Todo o dinamismo se concentra no jogo de diagonais e elipses magistralmente definido pelas asas e pela túnica de Gabriel, enquanto Maria — ilustrando perfeitamente a frase “Eis a Serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a Tua vontade” (Lucas, 1, 38) — demonstra uma pose de receptividade que justifica a Descida do Espírito Santo. Este está representado pela Pomba, que aparece justamente a

meio entre a Virgem e Deus Pai, dada num registo de brancos quase transparentes a que responde, sobre o aparador, para um perfeito equilíbrio formal, a translucidez do vaso das açucenas.

As complementaridades cromáticas desempenham um papel primordial em todo este emocionante *retrato* do episódio da Anunciação. À mancha roxo-azul escuro que envolve Maria e aos tons de terra do fundo contrapõem-se os densos matizes de vermelho da cama ou a reverberação dos brancos, cinzas e leves castanhos da veste do Arcanjo. Os dois focos de luz — um, lateral, que acompanha a entrada do Anjo, e outro, vertical, que emana da aparição do Pai Celeste — fazem sobressair, como que recortada, toda a rica volumetria das figuras do primeiro plano.

Só um grande mestre poderia ter realizado esta pintura, por um lado tão subsidiária, ainda, da tradição brugense de um Memling ou de um Gérard David, e, por outro, denunciadora da assimilação de certas novidades das modas que triunfavam em Antuérpia. Daí que seja inteiramente sustentável a sua atribuição ao primeiro período de actividade de Joos Van Cleve, de seu verdadeiro nome Van der Beke, identificação habitual do grupo de obras colocado sob a designação de *Mestre da Morte da Virgem*, caracterizado por uma lânguida harmonia, por um correcto uso dos valores espaciais e do claro-escuro na ilusão da profundidade e por subtilezas gradações nos volumes, na luz e na paleta. Sendo Van Cleve um pintor que foi cedendo progressivamente às inovações de que ia tomando conhecimento, sente-se nesta composição a sua total dependência face aos modelos da tradição em que provavelmente se formou, como por exemplo os de um Memling (nomeadamente o modo de iluminar as cenas dando volume às personagens de primeiro plano), que soube recriar de forma inovadora, preparando o advento de uma linguagem própria que se manifestará em plenitude nas obras mais tardias. Por isso, situamos este painel, bem como a *Assunção*, no início da sua actividade conhecida, ou seja, cerca de 1500 a 1510.

¹ Nunes Pereira, 1968: pp. 1271-1272.

² Ver, entre outros, Silva, 1946: p. 296; e Silva e Meneses: 1984, I, pp. 158-159.

³ Cayola Zagallo, 1943: p. 65.

⁴ Carita, 1991: pp. 115-116 e 1992: p. 264.

⁵ Transcrita por Cayola Zagallo, 1943: p. 30.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; SILVA, 1946; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1968; SILVA e MENESES, 1984; MOTA, 1990; CARITA, 1991 e 1992.



Assunção da Virgem (anverso) e São Cristóvão (reverso)

Atribuído a Joos Van Cleve

Volante direito do *Tríptico do Bom Jesus*

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

208 x 109 cm

MASF 36

A composição escalona dois registos do tema da subida aos Céus em corpo e alma de Maria: nos dois terços inferiores, representa-se a *Assunção* propriamente dita, em que a Virgem, envergando uma túnica roxa e envolta por um manto azul escuro — vestes rigorosamente idênticas às da *Anunciação* — é transportada pelos Anjos; na parte superior, vê-se a sua *Coroação pela Santíssima Trindade* ao abrir-se uma auréola de nuvens que deixa ver uma atmosfera amarelo-alaranjado simulando um espaço dourado.

Esta pintura parece, numa visão superficial, de mão diferente da do painel da *Anunciação*, ou, pelo menos, com maior carga de trabalho oficial do que essa outra tábu. Sem negar uma maior intervenção dos colaboradores de Joos Van Cleve na execução dos volantes — o que parece ter sido habitual na oficina do pintor e comum a outros ateliers flamengos — não podemos desprezar a acção desfiguradora

de repintes ou de restauros incompletos que perturbam claramente o paralelismo entre os dois quadros. Em contrapartida, excelentes apontamentos como são os panejamentos dos anjos ou o conjunto da Coroação da Virgem, nomeadamente essa excepcional peça de ourivesaria que é o *trono*, revelam que a mesma mão que realizou a *Anunciação* presidiu à execução desta *Assunção*. A qualidade do que resta da pintura do reverso é outro dos argumentos para atribuir a Joos Van Cleve e colaboradores a feitura do *Tríptico do Bom Jesus*. As cabeças do S. Cristóvão e do Menino valem quase como assinaturas de quem executou as figuras de Gabriel e da Virgem na *Anunciação*. Outros detalhes de extraordinária delicadeza e qualidade podem ser vistos na transparência do globo cristalino que Jesus segura na Sua mão esquerda (tão semelhante ao que se encontra aos pés do *Menino Jesus com os símbolos da Paixão sobre um globo alado*, do Museu Thyssen de Madrid¹) e na modelação da mão direita que abençoa ou dos fragmentos de panejamentos que subsistem.

¹ Ver Pita Andrade e Borobia Guerrero: 1992: p. 246.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1968; MOTA, 1990; CARITA, 1991 e 1992; PITA ANDRADE e BOROBIA GUERRERO, 1992.



Tríptico da Encarnação

Painel Central: *Anunciação*

Volante esquerdo: *Natividade* (anverso) e *Santo António* (reverso)

Volante direito: *Genealogia da Virgem* (anverso) e *São Sebastião* (reverso)

Atribuído a Joos Van Cleve e colaboradores

Cerca de 1510-1515

Óleo sobre madeira de carvalho

282 x 155 cm (largura dos volantes: 72 cm)

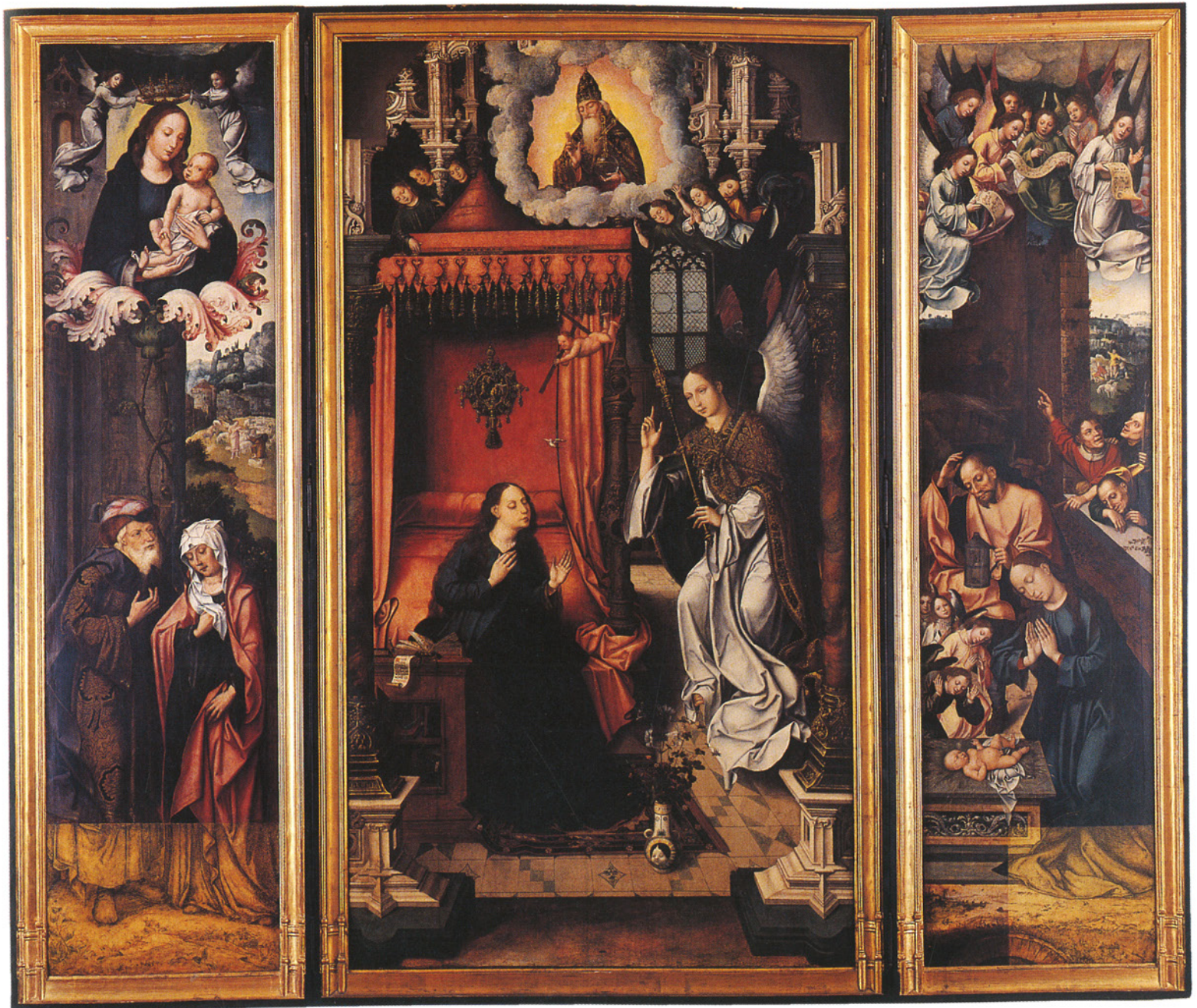
MASF 32

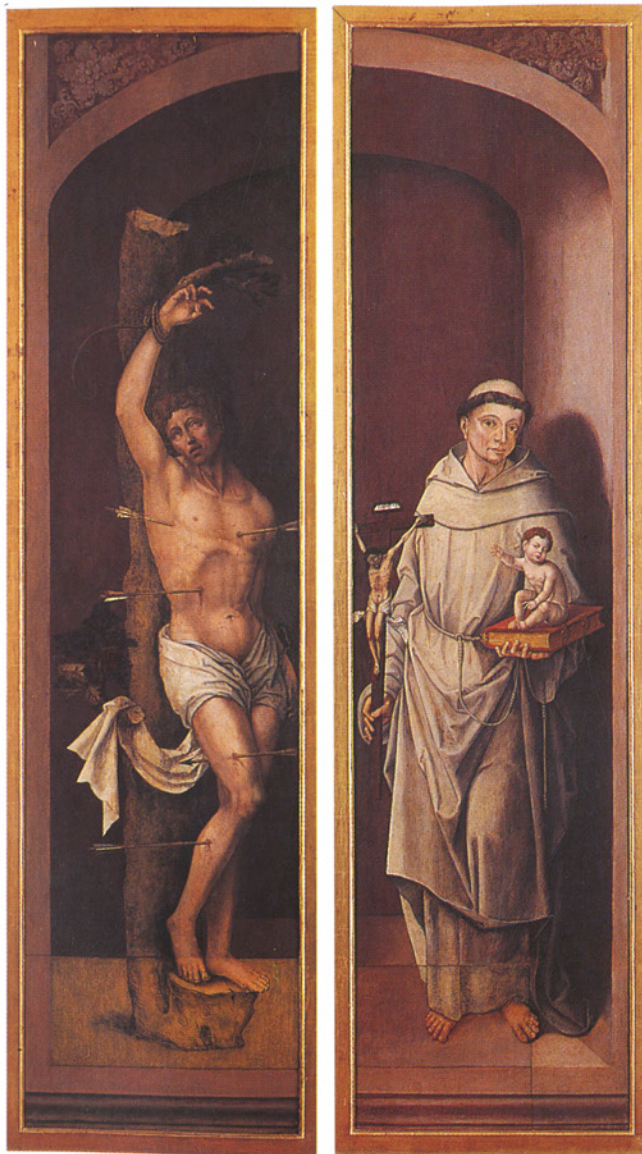
Este belo *Tríptico* pertenceu, de acordo com a minuciosa descrição feita pelo arcediogo José Joaquim de Sá, em 1860¹, ao altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Encarnação, fundada por António Mialheiro, falecido em 1522². A data da construção do templo, que, segundo esse autor oitocentista, era de "Architettura Gotica", não foi, até à data, devidamente esclarecida, sabendo-se que em 1565 houve arranjos na capela-mor³. Em 1891, o *Tríptico* foi novamente descrito num *Inventário*, datado de 6 de Junho, realizado por uma Comissão da qual fez parte o professor Cândido Pereira, da Escola de Desenho Josefa de Óbidos: "quatro retábulos, sendo um central, dois laterais e um superior (...) sendo ainda para reciar que a sua deslocação muito os prejudicasse, por serem de madeira"⁴. O quadro superior a que se refere este inventário é, de acordo com a descrição do arcediogo Sá, "um quadro pequeno que representa a Assumpção da Virgem Santíssima tão bem de mão habil", que se encontrava "por cima da boca do Throno"⁵. O paradeiro deste quadro era, já ao tempo de Cayola Zagallo, desconhecido, sendo completamente de afastar a hipótese de se tratar da *Assunção* de grandes dimensões que pertenceu ao desmembrado *Tríptico do Bom Jesus* (ver notícia precedente).

A igreja da Encarnação, ainda hoje subsistente e em bom estado de conservação, é um dos melhores exemplares da arquitectura gótico-manuelina paradigmaticamente definida na Sé Catedral do Funchal. O portal principal apresenta uma estrutura idêntica, embora em escala menor, desenhando a última arquivolta o mesmo tipo de arco contra-curvado de remate. Nas ombreiras, entre várias *marcas de canteiro*, distingue-se, com nitidez, a letra "R". A porta lateral é encimada por uma *cabeça* esculpida coberta com barrete tipicamente quinhentista, existindo na esquina fronteira do contraforte junto ao qual está a porta uma *máscara* do Demónio. Ora, na *escada* do célebre púlpito oferecido por D. Manuel à Sé, encontramos marcas de

canteiro idênticas, destacando-se os numerosos "RR", assim como uma *cabeça embarretada* e uma *máscara* do Demónio muito semelhantes às da Encarnação. Pode dizer-se que esses elementos valem como assinaturas e como datação muito aproximada à das obras da Sé, sagrada pelo Bispo de Dume D. Duarte⁶, em 1516, segundo antigos cronistas, embora um documento recentemente encontrado tenha corrigido a data tradicionalmente aceite para 1517⁷. Esse documento foi descoberto dobrado dentro de uma caixa de madeira com fragmentos de relíquias, num opérculo aberto no primitivo altar ou pedra de ara, sob o tampo, compartimento habitualmente destinado às relíquias. Esse altar estava originalmente colocado na base do magnífico retábulo de pintura quinhentista, tendo sido transformado, até data recente, em pedra de ara de um simples altar de madeira moderno. Pertenceu esse altar a um conjunto de dádivas manuelinas em brecha da Arrábida, que incluía ainda o púlpito, a roseta do poço e a pia baptismal, conjunto elogiado por Manuel Tomás, na sua *Insulana*, escrita em 1635, conforme recordou Henrique Henriques de Noronha⁸.

O mestre arquitecto da Sé foi, como revelou António Aragão, Pero Anes que terá traçado e presidido à edificação da Catedral, e não Gil Enes, conforme durante muito tempo se pensou, que foi apenas o pedreiro-mestre da obra⁹. Pero Anes, que morreu entre 1536 e 1538¹⁰ e foi sepultado na própria Sé, com os seus familiares¹¹, possuía uma curiosa assinatura, publicada por aquele historiador¹², em que um compasso e régua são desenhados entre o nome próprio e o patronímico. O motivo do compasso numa mão aparece gravado no intradorso do lintel da porta lateral da igreja da Encarnação¹³, o que nos leva a concluir que este templo foi traçado pelo mesmo mestre e edificado pouco tempo depois da época de construção da Catedral (que se estende de 1493 a 1518), o que se harmoniza perfeitamente com a sua fundação por António Mialheiro, falecido, como dissemos, em 1522, e com obras de construção continuadas sob o patrocínio de seu filho Gonçalo Mialheiro¹⁴. Em 1658, a igreja manuelina, já então administrada pelo Cabido da Sé, foi incorporada no convento com a mesma invocação fundado pelo Cónego Henrique Calaça de Viveiros, falecido em 1662 (*Tombo da Creaçam e Erecçam / do Recolhimento de N. S. / da Encarnaçam Desta / Cidade em Mosteiro / Religiozo // e mais documentos / extraídos de outros / Códices*¹⁵). Nos diversos documentos do *Tombo*, refere-se claramente que o "Cabido lhe tinha consedido a ditta igr.^a pera sua fundação" (p. 17), que o convento fora inteiramente fabricado à custa do Cónego Calaça "na ditta cid.e do Funchal, no melhor sitio della junto a hua igr.^a da





incarnação" (p. 19) e que, quando o Vigário Geral fez a vistoria, "vezitou logo a igre.^a de nossa snãr da encarnação, a que se acostou o ditto recolhimento, e achou estar sufficientemente ornada com o sacrario do santíssimo Sacramento, e maes couzas neçessarias" (p. 28). No mesmo documento especifica-se estar "a igr.^a e seu espiritual muy deçente com sacrario do Santissimo sacramento, e altar muy bem ornado" (p. 21), o que nos leva a concluir que o *Tríptico* em causa permanecia no seu lugar de origem. De acordo com o sempre insuspeito testemunho de Henrique Henriques de Noronha, nas suas *Memórias Seculares e*

Eclesiásticas, de 1722, o retábulo incluía-se entre as "imagens milagrosas" da Diocese do Funchal: "não he menos frequente a devoção de Nossa Senhora da Encarnação antiga, é excelente pintura; orago do mosteiro de religiosas da mesma cidade, onde nos sábados concorre muita gente"¹⁶.

Aquando da implantação da República, o templo foi despejado do seu recheio artístico, tendo o *Tríptico* sido transferido para a igreja de São Martinho, onde foi adaptado ao respectivo altar-mor. Nessa ocasião e para esse efeito, sofreu as mutilações ainda hoje detectáveis graças ao correcto restauro de que foi alvo. Em 1955, passou a incorporar as colecções do Museu de Arte Sacra.

Em termos de programa iconográfico, o *Tríptico* apresenta duas leituras, conforme se apresenta aberto ou fechado. Aberto é todo ele, nos seus três painéis, uma ilustração extensiva e completa do tema da Encarnação do Verbo: a *concepção puríssima de Maria*, escolhida para ser a Mãe de Deus feito Homem, no volante esquerdo; a *Anunciação* e o *Mistério da Encarnação*, no painel central; e o *Nascimento de Jesus*, no volante direito. Fechado, o retábulo evoca dois intercessores privilegiados da comunidade local nos inícios de Quinhentos: um dos santos protectores contra o flagelo da peste, *São Sebastião*, e o Taumaturgo Português, *Santo António*.

Formalmente, também podemos assinalar diferenças significativas: os anversos dos volantes e o painel central são notoriamente da mesma mão, verosimilmente Joos Van Cleve, enquanto os reversos parecem ter sido confiados a colaboradores ou ajudantes de menor qualidade, o que era, de resto, comum nas oficinas da época e designadamente na desse pintor.

Por outro lado, a disposição dos painéis em forma rectangular na vertical acentua a necessidade de as composições contemplarem dois registos de importância próxima ou equivalente. Assim, temos, no volante esquerdo, encimando o *Encontro na Porta Dourada* e brotando de uma haste que sobe do casal progenitor e floresce, Maria com o Seu Filho nos braços, sendo coroada por anjos (ilustrando o mote *Virga Jesse floruit, Virgo Deum genuit*). No fundo, à direita, divisa-se o episódio do Anúncio do Nascimento prodigioso de Maria feito pelo Anjo a Joaquim. No painel central, o registo superior, recortado devido às moldurações originais em talha dourada, entretanto desaparecidas, é dominado pela aparição do Padre Eterno enquadrada por nuvens. Finalmente, no volante direito, coroando uma *Natividade* ainda muito inspirada nos modelos quatrocentistas, com os Pastores recém-chegados a uma janela, vemos um grupo de

anjos segurando uma longa pauta cantando glória. É interessante notar que, à semelhança do que acontece no outro volante, o pintor representou, no fundo, à direita, através da janela-*veduta*, um outro *Anúncio*, desta feita o do Nascimento do Menino aos Pastores, o que reforça o equilíbrio composicional e temático entre os dois painéis laterais.

Iconograficamente falando, o painel central apresenta o maior interesse e um grande conjunto de informações sobre o Mistério representado. A cena principal surge enquadrada por uma espécie de pórtico de sabor ainda gótico mas denunciando a contaminação do gosto clássico, nomeadamente nos capitéis e nas bases das colunas de pórfiro. O mesmo compromisso entre goticismo e classicismo pode ser visto, respectivamente, na janela de fundo e na coluna e dossel da cama.

A Virgem encontra-se sentada aos pés da cama num móvel de assento coberto pelas cortinas do dossel do leito, sobre um tapete persa. Junto vê-se uma estante-armário, ou um pseudo-genuflexório, com um livro iluminado aberto em cima, do qual pende uma filacteria em que se lê a profecia de *Isaías* (7, 14), sobre a qual, segundo a tradição, Maria estaria a meditar quando se deu o episódio da Anunciação. Na face do armário virada para o espectador vê-se uma porta aberta, em cuja face interior está pregado um papel com uma inscrição, que agora se revela pela primeira vez: "*veritas / manet / in . e / ternu(m)*" (a verdade é eterna). No interior do armário vêem-se, na prateleira de cima, livros com ferragens e uma garrafa, e, na de baixo, um livro, uma garrafa e um pote em cerâmica relevada, com configuração semelhante à do vaso de açucenas do primeiro plano da composição, pendente do qual se distingue uma fita ou papel com uma legenda, publicada em fotografia por Cayola Zagallo¹⁷ e por ele não decifrada, onde julgamos poder ler: "*sã(ctis)sima . rosa*". As duas inscrições amplificam, pois, o simbolismo cristológico e mariológico do painel, como acontece com a profecia de *Isaías*.

Em primeiro plano, destaca-se o pavimento perspectivado da sala, formado por um quadriculado de mosaicos, em cujo padrão aparece a águia bicéfala coroada dos Habsburg, família reinante, na época, na Alemanha, na Espanha e nos Países Baixos. Sobre o pavimento, entre a Virgem e o Arcanjo São Gabriel, vê-se a tradicional jarra de lírios alusiva à pureza de Maria que é uma bela peça de faiança de Delft, semelhante, como já dissemos, a um pote que se vê dentro do armário-genuflexório. Nela se lê, junto ao bucal, a palavra "*ANNO*", tendo no bojo representada uma figuração do *Menino-Sol radiante*, alusão ao "*ano zero*" da Graça que dá início à era de Cristo.



A Saudação Angélica assume, neste quadro, características específicas que orientam o espectador no sentido da compreensão do significado profundo do Mistério da Encarnação do Verbo. O Arcanjo Gabriel apresenta-se como o Enviado de Deus, quer pela pose, habitual numa Anunciação, quer pela sumptuosidade da veste litúrgica, em que se destaca o *fimal*, autêntica jóia de ourivesaria, formado por dois triângulos (o mais evidente dos quais é uma referência directa a Deus Pai) que desenham a estrela de David, alusão à genealogia de Cristo segundo a carne. A atitude de Maria revela, por seu turno, que a intenção do



pintor visou sublinhar não apenas a Saudação mas preferencialmente o seu resultado, ou seja, a Encarnação. Com efeito, a Virgem, de olhos semi-cerrados, manifesta a sua aceitação dos desígnios divinos, materializados na descida do Espírito Santo, ao evidenciar o seu sentido auditivo deixando descoberta a orelha direita. Acresce que, acima da Pomba, se divisa, com maior evidência, já formado, o próprio *Menino Jesus* carregando a Cruz, aludindo à sua Paixão Redentora. Deste modo, se representa a *Conceptio per aurem*, ou seja, a concepção de Jesus por *via auditiva*, via pela qual, segundo uma teoria teológica muito em voga nos finais da Idade Média, se

operou a Encarnação¹⁸. Terá sido, de resto, nesta teoria que se fundamentou o conhecido dito popular “emprenhar pelos ouvidos”¹⁹.

Após o Concílio de Trento, este tipo de representações foi combatido, o que não impediu que os pintores o continuassem a tratar, como foi o caso de Agostino Carracci ou de Gaspar Dias, este numa pintura para a Igreja de São Roque, em Lisboa, na qual a Virgem apresenta a orelha esquerda descoberta, estando o Menino carregando a Cruz descendente no centro de uma auréola de luz²⁰. Mas não se ficam por aqui as referências à Nova Aliança que a Encarnação do Verbo veio estabelecer com a

Humanidade. No *fírmal* que se encontra pendurado na cabeceira da cama, à maneira de uma verónica ou de um relicário, vê-se uma representação, com requintes de ourivesaria, do episódio do *Sacrifício de Isaac*, alusão à *Primeira Aliança* estabelecida por Deus com Abraão e o Povo Eleito (*Génese*, 22, 1-19), agora renovada com a vinda do Messias. Esta combinação dos dois motivos é relativamente rara, embora possam aparecer alusões a Abraão, como acontece na inscrição ABRAM: PRIM que decora o bucal do jarro de lírios da *Anunciação* do Retábulo do Paraíso, no Museu de Arte Antiga²¹. Por outro lado, a citação dos sacrifícios cruentos oferecidos a Deus no Antigo Testamento (o sacrifício que Abraão se preparava para executar na pessoa do seu unigénito ou o sacrifício do cordeiro que o substituiu) reforça a importância do sacrifício do Novo Cordeiro que é Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, claramente representado, como vemos, no centro da composição.

O volante esquerdo sofreu uma grande mutilação, que amputou a parte inferior da composição, envolvendo quase um terço das figuras de São Joaquim e Santa Ana. Todavia, a leitura iconográfica e dos valores plásticos permanece praticamente inalterada no anverso do painel. No reverso, colocou-se o problema da reconstituição dos pés e da base de apoio do São Sebastião, que foi satisfatoriamente resolvido.

No volante direito, a mutilação foi menor, mas afectou, no anverso, a representação do arco que, na borda inferior do quadro, alude ao *puteus aquarum viventium*, ou poço da água da vida, assim como a base da pilastra renascença em que se encontra deitado o Menino e as pregas inferiores do manto da Virgem. A reconstituição revela-se bem conseguida. No reverso, a figura de Santo António praticamente não foi afectada.

Cromaticamente, este *Tríptico* não se afasta da teoria das complementaridades patente nos dois painéis do Bom Jesus da Ribeira. Com efeito, à grande mancha vermelha do leite que serve de fundo à Virgem, caracterizada pelo seu largo manto azul, corresponde, no lado oposto, a mancha branca da túnica do Arcanjo, combinada com o dourado da capa, projectando-se sobre o azul esverdeado da janela. Este mesmo jogo repete-se, de algum modo, nos volantes. A modelação dos rostos e das mãos pode igualmente aproximar-se das pinturas provenientes do antigo Recolhimento do Bom Jesus, o que indica tratar-se da

mesma oficina de pintura, ou seja, a de Joos Van Cleve, embora executado numa época ligeiramente mais tardia, atendendo aos maneirismos e preciosismos arquitectónicos goticistas e classicizantes que se detectam nesta obra. Todavia, ainda não são detectáveis, neste *tríptico*, os sinais da influência de Metsys/Patenier que se insinuam, por exemplo, no *Tríptico de São Pedro*, nem muito menos a marcada inflexão leonardesca que vai distinguir a produção do pintor a partir da década de vinte de Quinhentos. Nestas circunstâncias, a data de execução deste *tríptico* terá de situar-se no termo do primeiro período de actividade conhecida de Joos Van Cleve, ou seja, entre 1510 e 1515, antes, pois, do famoso *Retábulo da Morte da Virgem* da *Alte Pinakothek*, de Munique, datável o mais tardar de 1518, em que encontramos vários elementos afins do tríptico do Funchal: no painel central, diversos elementos da cenografia, como as arquitecturas ou as franjas do dossel; no reverso do volante direito, a pose de São Sebastião.

¹ Transcrita em Cayola Zagallo, 1943: p. 30.

² Carita, 1991: p. 115.

³ Cayola Zagallo, 1943: pp. 29-30.

⁴ Citado em Sousa Gomes, 1995: p. 124.

⁵ Citado em Cayola Zagallo, 1943: p. 30.

⁶ Ver, entre outros, Pita Ferreira, 1963: p. 53 e Carita, 1986: pp. 336-340.

⁷ Ver transcrição em Carita, 1986: pp. 336-340.

⁸ Ver textos citados em Pita Ferreira, 1963: pp. 133-135.

⁹ Aragão, 1979: pp. 93-102.

¹⁰ Aragão, 1979: p. 99.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Aragão, 1979: fig. n.º 32.

¹³ Ver fotografias comparativas das cabeças já referidas e do compasso em Pita Ferreira, 1963: pp. 60-61.

¹⁴ Carita, 1991: p. 115.

¹⁵ Arquivo Histórico da Madeira, 1940: pp. 11-30; ver, também, entre outros, Nunes Pereira, 1968: p. 1305, e Sousa Gomes, 1995: pp. 15-20.

¹⁶ Citado em Sousa Gomes, 1995: p. 124.

¹⁷ Cayola Zagallo, 1943: estampa 15-A.

¹⁸ Réau, 1957: 2, II p.190.

¹⁹ Cf. Mello Moser, 1972.

²⁰ Moura Sobral, 1995: p.110.

²¹ Reproduzida em Reinaldo Dos Santos, 1970: III, p. 14.

BIBLIOGRAFIA: Tombo da Creaçam e Erecçam / do Recolhimento de N. S. / da Encarnaçam Desta / Cidade em Mosteiro / Religiozo // e mais documentos / extraídos de outros / Códices, Arquivo Histórico da Madeira, 1940; CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; COUTO, 1955; RÉAU, 1957; PITA FERREIRA, 1963; NUNES PEREIRA, 1968; MELLO MOSER, 1972; ARAGÃO, 1979; CARITA, 1991; SOUSA GOMES, 1995; MOURA SOBRAL, 1995.

Tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André

Painel Central: *São Pedro*

Volante esquerdo: *São Paulo* (anverso) e *Virgem da Anunciação* (reverso em grisalha beije)

Volante direito: *Santo André* (anverso) e *Arcanjo São Gabriel* (reverso em grisalha beije)

Atribuído a Joos Van Cleve

Cerca de 1520

Óleo sobre madeira de carvalho

178 x 116 cm (largura dos volantes: 55 cm)

MASF 27

Apesar de ter dado entrada no Museu de Arte Sacra vindo da sacristia da igreja de São Pedro, na cidade do Funchal, o *Tríptico* pertenceu à Capela de São Pedro e São Paulo, fundada por João Gonçalves Zarco, descobridor da ilha e primeiro donatário do Funchal. Esta capela, muito alterada ao longo dos tempos, fora mandada edificar antes de 1454, data em que o capitão-donatário doou um terreno junto dela para a construção de um hospital, concluído em 1469¹. A construção que hoje se vê conserva um tecto mudéjar na capela-mor e uma pia baptismal quinhentista. Terá sido no primeiro quartel do século XVI que foi encomendado o *Tríptico* para o altar-mor, provavelmente por iniciativa de Simão Gonçalves da Câmara, terceiro capitão donatário². Quando foi instituída a freguesia de São Pedro, a velha capela serviu de sede da mesma durante alguns anos até se concluir uma nova igreja, em 1589. O *Tríptico* foi, então, instalado no altar-mor do novo templo, transitando, em meados do século XVIII, para a sacristia, em virtude da adaptação da capela-mor a um importante retábulo de talha dourada (1742)³.

O *Tríptico* apresenta, nos anversos, três figuras de Apóstolos, ostentando, cada um deles, os respectivos atributos: ao centro, São Pedro, segurando as chaves do céu e o *volumen* da Nova Lei, aberto, surge recortado sobre espaiada paisagem, na qual, à direita, se vê o episódio da *vocação de Pedro* no Mar da Galileia (Mt. 4, 18-20; Mc. 1, 16-18); à direita, vemos Santo André agarrado à cruz em aspa (*crux decussata*) em que foi martirizado; finalmente, à esquerda, aparece São Paulo segurando na mão direita o *volumen* fechado e na esquerda a espada com que foi decapitado. Nos reversos, é figurada, em grisalha beije, uma belíssima *Anunciação*, tendo Gabriel à direita e Maria à esquerda, ambos envolvidos por um serpenteante filacteria em que surge inscrita a *Saudação Angélica*.

A junção dos dois pilares da Igreja (S. Pedro, o príncipe dos

Apóstolos, e S. Paulo, o primeiro teólogo), que a invocação do templo exigia, à figura de André, irmão de Pedro e, como ele, pescador quando ambos foram chamados por Jesus, garantia a maior coerência ao retábulo, uma vez que André fora também caracterizado por Jacopo de Varazzo, na *Legenda Aurea*, como um proto-teólogo do Mistério da Santa Cruz, e, pelo seu martírio, um caminho de imitação de Cristo. O programa iconográfico de todo o *Tríptico* — quando fechado ilustrava a Encarnação do Verbo, o principal dogma da fé cristã, e, depois de aberto, três dos primeiros protagonistas da disseminação da mensagem do Verbo Encarnado — reforçava e sublinhava o esforço de evangelização em que os capitães donatários, patronos da capela, e os religiosos que acompanharam o povoamento da ilha estavam directamente empenhados, tomando os apóstolos como modelos de acção.

A monumentalidade das figuras e o equilíbrio da composição, profundamente aliados a uma forte modelação e a uma opulência do colorido, com as suas gradações subtis, estruturadas na solidez do desenho, fazem-nos pensar num artista em plena maturação dos seus recursos expressivos. Esse rigor cromático e essa autoridade compositiva são igualmente detectáveis na delicada *Anunciação* em grisalha dos reversos. A técnica da grisalha, com os seus matizes cromáticos em tons de beije, faz ressaltar o esquema estrutural das formas num surpreendente equilíbrio. Acresce que o perfeito domínio do claro-escuro e uma estudada iluminação, conferindo forte tridimensionalidade às figuras, fazem-nas sobressair da obscuridade envolvente, enquanto, nos anversos, essa mesma mestria nos volumes, na modelação e na perspectiva aérea recorta os três apóstolos do meio paisagístico.

O *Tríptico* segue, aliás, no tocante ao colorido e à estrutura compositiva, todas as convenções habituais da Escola Flamenga e, em particular, das oficinas de Antuérpia, no primeiro quartel do século XVI. As manchas cromáticas dominantes em cada um dos painéis fazem suceder, da esquerda para a direita, o branco, o vermelho e o azul, constantes da pintura dos Países Baixos ao longo do século anterior. O plano de terra, onde se destacam apontamentos dignos de um botanista, é dominado por tons de castanho, enquanto, no plano intermédio, os verdes alternam com os castanhos em paisagens pontuadas por casario e figuras, destacando-se uma azenha, tópico habitual na pintura nórdica. Por sua vez, esses tons vão-se diluindo em azuis e cinzas, nos planos de fundo, acompanhando o espaiamento da paisagem, onde se vislumbram sugestões próximas das de Ysembrandt, Benson e Patenier. Mas, ao





invés destes mestres da paisagem, o autor do *Triptico* não sacrificou a “pose litúrgica” da figura⁴, enfileirando, em contrapartida, no conjunto dos artistas desse tempo, como um Quentin Metsys, que se sentiram atraídos pela ideia de regressar ao tratamento monumental da figura e dos panejamentos que caracterizara os grandes mestres da primeira metade e meados de Quatrocentos⁵.

Das variadas atribuições de autoria que, desde os anos quarenta, têm sido feitas a propósito desta belíssima obra, a única que nos parece um razoável ponto de partida é a que aproxima o *Tríptico* madeirense da produção de Joos Van Cleve⁶, baseando-se nas evidentes afinidades entre a *Anunciação* em grisalha dos volantes e o mesmo tema nos reversos do *Tríptico da Adoração dos Magos* do Museu de Capodimonte, em Nápoles⁷. Todavia, abertos os *Trípticos*, as semelhanças entre a obra do Funchal e a de Nápoles diminuem. Por outro lado, parece-nos algo frágil uma proposta de atribuição apenas baseada em similitudes ao nível dos reversos dos volantes, uma vez que um mestre da craveira de Van Cleve não se limitaria a pintar, para o Funchal, só esses sectores dos painéis. Todavia, como veremos, há pontos de contacto com a obra desse mestre, nomeadamente no período em que sofre a influência de Metsys, que ainda não foram devidamente avaliados. Segundo João Couto⁸, durante ou após as operações de restauro, o Professor Regteren Altena teria, a partir de uma tentativa de decifração da inscrição constante do livro que S. Pedro segura na mão direita, proposto, sob reservas, a atribuição ao pintor Matthyjs Cock, atribuição que consta do *catálogo* da exposição de Lisboa, no mesmo ano⁹. Matthyjs Cock era filho do pintor Jan Wellens de Cock e irmão do gravador e editor Jerónimo Cock. Conhecem-se dez desenhos de sua autoria, datados de 1538 a 1544, que introduzem as modas italianas de construção da paisagem na pintura flamenga¹⁰. A proposta de Altena transmitida por Couto parece-nos insustentável, se atendermos à cronologia provável do *Tríptico*, obra não posterior à década de vinte do século XVI.

Existe na igreja de Ansêde, concelho de Baião, distrito do Porto, um excepcional *Tríptico*, dedicado a S. Bartolomeu, proveniente da vizinha Matriz de Campelo, onde fora, segundo um antigo livro de tombo, o retábulo do altar-mor¹¹. Este *Tríptico* é, a nosso ver, uma obra “gémea” do retábulo do Funchal. Revelado em 1937 por Luís Reis Santos, que lhe dedicou um importante estudo publicado em 1943¹², o *Tríptico de S. Bartolomeu*, ainda na moldura original, nunca foi aproximado do seu congénere madeirense, apesar das evidentes afinidades composicionais e mesmo ao nível das dimensões (a obra de

Ansêde tem apenas menos catorze centímetros de altura). Este *Tríptico* foi apresentado, depois de restaurado, na Exposição *Os Primitivos Portugueses* como obra de mestre anónimo português do primeiro terço do século XVI. Reis Santos, por seu turno, datava-a do primeiro quartel de Quinhentos¹³, considerando-a possivelmente portuguesa, apesar de reconhecer nela a forte marca da influência flamenga (do Mestre do Retábulo da Sé de Évora e de Metsys). Reis Santos, embora pudesse conhecer a obra do Funchal, onde esteve em 1939, nunca chegou a comparar os dois *Trípticos*. Se o tivesse feito, não escaparia à sua sensibilidade o notório “ar de família” entre as duas obras e provavelmente iria rever radicalmente a classificação da *Tríptico de Ansêde* como obra portuguesa, que indiscutivelmente não é. Pensamos que se trata de uma obra ligeiramente anterior à do Funchal, mas da mesma oficina. O que não escapou a Reis Santos, especialista em Metsys, foi a influência deste mestre na obra de Ansêde, nomeadamente nas grisalhas dos reversos dos volantes, assim como o sentimento da paisagem próprio das concepções de Patenier introduzidas na escola de Antuérpia¹⁴.

Ora, como já vimos, o tratamento geral dos panejamentos e a monumentalidade conferida às figuras no *Tríptico* do Funchal são próximas da “maneira” de Quentin Metsys, assim como as paisagens fundeiras reflectem os progressos nesse domínio que a pintura flamenga e, em particular, as oficinas de Antuérpia, realizavam nos anos dez-vinte. Todavia, os rostos afastam-se dos modelos de Metsys, aproximando-se, pelo contrário, do tipo de caracterização fisionómica de Van Cleve, patente tanto em várias das suas obras religiosas como do próprio retrato, em que foi mestre consumado. Também a textura dos panejamentos faz lembrar o *Repouso na Fuga para o Egipto* do Museu de Bruxelas, cuja relação figura-fundo não deixa de apresentar pontos de contacto com o *Tríptico* do Funchal. Tal como acontece neste, a figura monumental da Virgem com o Menino recorta-se de um espreado fundo paisagístico, tratado à maneira de cenário.

Nestas circunstâncias, o autor do *Tríptico de S. Pedro* só pode ser um mestre flamengo, radicado em Antuérpia, a cuja formação não seja alheia a experiência da pintura ganto-brugense (nomeadamente a “pose litúrgica da figura”), que fosse capaz de aliar o respeito pelo tratamento monumental da figura humana de um Metsys ao sentimento da paisagem de um Ysebrandt, de um Benson ou mesmo de um Patenier. Este perfil só pode corresponder, no estado actual de conhecimentos, e atendendo às afinidades já referidas, ao que se conhece de





Joos Van Cleve, pintor que terá tido uma formação anterior próxima dos círculos de Bruges e, ao radicar-se em Antuérpia, se deixou influenciar progressivamente pelas modas artísticas que iam ganhando favor nessa próspera cidade. Pensamos que o *Tríptico de S. Pedro* se terá de situar na sua fase de entusiasmo pela “maneira” de Metsys e, por via deste, pela herança leonardesca (que irá aprofundar em obras posteriores) assim como pelo regresso ao tratamento quatrocentista da figura, que soube temperar com uma atenção muito especial conferida aos novos efeitos paisagísticos que foram triunfando ao longo do primeiro quartel de quinhentos graças a Patenier. Assim, a obra poderá ser datada de cerca de 1520, sendo imediatamente antecedida pelo *Tríptico de Ansêde*, primeiro ensaio para o do Funchal, podendo constituir ambas as obras o início da maturação final da sua obra, que se definiu por uma composição mais serena, marcada por uma forma de tipo escultural em que vai ecoando progressivamente a lição de Leonardo (veja-se, como exemplo, *Anunciação* do Metropolitan de Nova Iorque).

¹ Carita, 1992: p. 256; Nunes Pereira, 1968: pp.1281-1283.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ver Philippot, 1990: pp. 77-100.

⁵ Boyer e Champion, 1993: pp. 78-79.

⁶ Mota, 1990, citada por Carita, 1992: p. 256.

⁷ Friedländer, 1972: IX, prancha 22.

⁸ João Couto, 1955: pp. 21-22.

⁹ Cayola Zagallo, 1955: p. 23.

¹⁰ Philippot, 1994, pp. 187-188.

¹¹ Reis Santos, 1943: p. 126.

¹² Reis Santos, 1943: pp. 123-135.

¹³ Reis Santos, 1943: p. 135.

¹⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA: REIS SANTOS 1943; COUTO, 1955; CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; NUNES PEREIRA, 1968; *Alte Pinakotheker...Cat.*, 1986; DAVIES, 1987; PHILIPPOT, 1990; MOTA, 1990; CARITA, 1991 e 1992; BOYER e CHAMPION, 1993; PHILIPPOT, 1994.

Jan Provoost

Provoost nasceu em Mons, em 1465, foi recebido como mestre, em Antuérpia, em 1493 e radicou-se, em Bruges, a partir do ano seguinte. Casou em 1497, em Valenciennes, com a viúva de Simon Marmion em cujo círculo artístico deve ter concluído a sua formação. O seu nome está documentado em Bruges até à sua morte, em 1529, tendo ocupado diversos cargos de importância sócio-profissional. A sua obra pictórica foi reconstituída a partir do *Juízo Final*, encomendado pelos magistrados de Bruges, em 1525, e revela influências de Gérard David, Metsys e Bosch, fruto dos estreitos contactos que manteve não só com os meios artísticos de Antuérpia, mas sobretudo com diversos pintores de Bruges seus contemporâneos, tendo feito parte de um círculo ao qual pertenceram, também, Adriaen Ysembrandt, Albert Cornelis e Ambrosius Benson. Conheceu Dürer em 1520.



Santa Maria Madalena

Atribuído a Jan Provoost

Óleo sobre madeira

Final do primeiro quartel do século XVI

216 x 120 cm

Proveniente da Igreja da Madalena do Mar
MASF 29

Esta pintura foi mandada executar por Isabel Lopes, de acordo com informação constante do seu testamento, datado de 1524, para ser destinada ao altar-mor da Igreja da Madalena do Mar, fundada ainda no século XV por Henrique Alemão (ou Ladislau III) cuja história misteriosa e trágica foi por nós referida no comentário dedicado ao quadro *Encontro de São Joaquim e Santa Ana*, proveniente do mesmo templo.

Isabel Lopes, que foi aia de D.^a Maria de Noronha, mulher de Simão Gonçalves da Câmara, segundo Donatário do Funchal, era casada com João Rodrigues de Freitas, natural do Algarve e viúvo de Senhorinha Anes, que, por sua vez, era viúva desse mesmo Henrique Alemão. Segundo os termos do testamento de Isabel Lopes, se esta falecesse sem ter deixado colocado, no altar da igreja, um retábulo do orago, o administrador do templo seria obrigado, no prazo de dois anos após o falecimento da testadora, a colocá-lo no lugar, tirando para tal o montante necessário dos bens legados¹. Nesta conformidade, a maioria dos autores pensa que o quadro terá dado entrada na igreja por volta de 1526. Dadas as suas invulgares dimensões, a monumentalidade da figura e a riqueza da cenografia o quadro chamou a atenção da historiografia desde que saiu da igreja, em 1940, para ser restaurado em Lisboa, por Fernando Mardel. Findo o restauro, foi exposto, em 1955, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e nesse mesmo ano passou a integrar as colecções do Museu de Arte Sacra do Funchal. Em 1991, foi escolhido, com seis outras obras do Museu, para a exposição *Feitorias*, realizada no Museu de Belas Artes de Antuérpia, por ocasião do *Festival Europalia Portugal*, tendo tido honras de reprodução no cartaz e na capa do catálogo. A exposição foi repetida, em 1992, no Museu de Arte Antiga, em Lisboa.

Por ocasião da exposição de 1955, em Lisboa, a obra foi atribuída, com reservas, a Herri met de Bles (pintor paisagista activo, em Antuérpia, de 1535 a cerca de 1555), por estar representada, no fundo, à direita, pousada numa margem do terreno, uma coruja², motivo habitualmente identificador do pintor, conhecido na Itália, onde as suas paisagens eram muito apreciadas, pelo nome de *Mestre da*

*Civetta*³. Nos catálogos da referida exposição do Festival Europalia, quer na versão de Antuérpia, quer na versão de Lisboa, a obra aparece já dada a Jan Provoost, embora sem argumentação conclusiva⁴.

Na realidade, custa admitir que a obra possa ser atribuída a Herri met de Bles, pintor cuja biografia é, ainda, objecto de alguma incerteza⁵. Com efeito, pensa-se que Herri met de Bles (que significa literalmente Henrique “da melena branca”, alcunha que adoptou como nome) poderá ser o presumível sobrinho de Patenier de nome Herri, que foi recebido como mestre, em Antuérpia, em 1535. Por seu turno, Friedländer refere um retrato gravado do pintor, de cerca de 1560, que o representa com cerca de cinquenta anos, o que colocaria a data de nascimento do mestre pelos anos de 1510 e validaria a sua plena entrada no meio profissional aos vinte e cinco anos, portanto em 1535⁶.

Nestes termos, a *Santa Maria Madalena*, realizada, segundo tudo leva crer, no final do primeiro quartel de Quinhentos, nunca poderá ser atribuída a Herri met de Bles, nessa altura um adolescente. Mas não são apenas as questões de âmbito cronológico que desaconselham essa atribuição. A obra de Bles aprofunda claramente a lição de Patenier, subalternizando a figura ou a *istoria* (o episódio temático) face aos fundos paisagísticos e preparando o triunfo do novo género pictórico com Brueghel, em que a paisagem passará a ser o assunto principal da composição. Ora, tal não acontece com o quadro da Madalena do Mar, em que a figura imponente da santa, ricamente vestida e toucada, domina toda a composição. Por outro lado, o fundo paisagístico, apesar de uma certa fluidez atmosférica que poderá evocar a maneira de Herri met de Bles, não apresenta a visão de certo modo cartográfica e aérea das composições deste artista, antes se define como uma sucessão de planos em altura, densamente povoados por arvoredos, personagens, castelos, casario, rios e portos, onde se destaca uma cena secundária, à direita, representando a Madalena penitente. Uma estrutura composicional semelhante pode ser vista no *folio 501v* do *Breviário Mayer van den Bergh* representando *Nossa Senhora das Neves*⁷. Nele, além da figura monumental de Nossa Senhora com o Menino, no primeiro plano, sob um dossel circular, que será, provavelmente, a fonte de inspiração do motivo análogo no quadro da Madalena do Mar, vemos um fundo quase inteiramente preenchido, em planos verticais, por diversas cenas sequenciais da lenda de *Nossa Senhora das Neves*, num esquema que bem poderá ter sugerido a organização do fundo na pintura do Funchal. Ora, o *Breviário Mayer van den Bergh* foi realizado, para um comitente português (provavelmente o rei D. Manuel),



cerca de 1510, por uma parceria de pelo menos quatro artistas de Bruges — o Mestre do Livro de Horas de Maximiliano, Gérard Horembout, Simão Bening e Jan Provoost⁸. Jan Provoost formara-se, ao que parece, na oficina do pintor e iluminador Simon Marmion, falecido em 1489, com cuja viúva casou, em 1497⁹. Mesmo que não tenha desenhado ou pintado o *folio* relativo a *Nossa Senhora das Neves* (Brigitte Dekeyzer atribuiu-o a Horembout), Provoost e a sua oficina estavam inteiramente familiarizados com as soluções iconográficas e formais utilizadas na realização do *Breviário*, o que lhes permitiu partir do esquema composicional desse *folio* para o painel encomendado para a Madalena do Mar, com as convenientes adaptações à escala e às dimensões avantajadas requeridas, assim como ao específico tema devocional que estaria nos objectivos da encomenda. Iconograficamente falando, o pintor combinou, sabiamente, no painel, as duas principais modalidades de representação da santa: a *mirófora*, isto é, a transportadora do vaso dos perfumes, pois a *Magna Peccatrix* (grande pecadora), ao arrepender-se perante a visão do Salvador, ungiu com óleos perfumados os Seus pés, tendo-se igualmente dirigido, após a Sua morte, ao sepulcro, com o mesmo propósito, o que fez escolher como seu atributo esse recipiente dos unguentos; e a *penitente*, que passou trinta anos purificadores no deserto, em oração, meditando sobre a morte que lhe daria acesso à Redenção¹⁰. O artista deu claramente o destaque à primeira, sublinhando o carácter cortesão de Madalena, alusão directa ao universo das vaidades mundanas em que se encontra o próprio espectador e contra o qual reage a protagonista, no segundo registo, ao encontrar-se já despojada dessas vaidades.

No entanto, a decifração do significado intrínseco do painel obriga-nos a ir mais longe. O decorativismo renascentista do dossel, do vaso ostentado por Madalena, excepcional peça de ourivesaria, e da generalidade dos adereços não pode ser visto como uma mera adesão formal ao programa do classicismo. Parece-nos, antes, uma clara manifestação de uma cultura humanística erudita que comanda as interrelações entre os diversos elementos do conteúdo temático, conferindo-lhes pleno sentido. Não será esta formosa Madalena, com o seu eloquente gesto destapando uma píxide, uma citação directa do tema da *caixa de Pandora*? O mito narrado por Hesíodo — Pandora, movida pela curiosidade, abriu uma caixa que lhe fora dada por Zeus de onde escaparam os males que passaram a afectar o Mundo, ficando apenas dentro do recipiente a Esperança — fora conhecido durante a Idade Média, prestando-se a

comparações com a tentação de Eva e a Queda do Homem, sendo posteriormente popularizado por Erasmo de Roterdão, no início do século XVI¹¹. Nos *Trabalhos e os Dias*, o célebre poeta grego lamenta as consequências do gesto de Pandora, dizendo que “desde então há entre os homens inumeráveis desgraças e a Terra e o Mar estão cheios de males”. Que melhor descrição poderemos ter do fundo do quadro da Madalena do Mar, em que nem sequer falta a ave — a coruja — pressagiadora das desgraças? Logo, a coruja ou *civetta* não é uma espécie de assinatura mas um importante elemento na economia simbólica da composição.

A pintura procura, então, dizer-nos, no primeiro plano, que Maria Madalena — verdadeiro espelho da tentação e das fragilidades humanas — condensa em si a aparência sedutora e a trágica decisão tanto de Eva como de Pandora. Da atitude de ambas resultaram a entrada da Morte no Mundo e a disseminação dos vícios e dos males. Sublinhe-se o facto de o dossel que protege Madalena (e sobre o qual se inscreve o seu nome) estar suspenso de uma árvore — alusão à Árvore do Bem e do Mal, bem implantada no terreno — ao contrário do que acontece no *folio* do *Breviário* Mayer van den Bergh que lhe serviu de inspiração, em que o dossel que protege Maria está sustentado por anjos, acentuando a sua realidade celestial. Somos, pois, filhos de Pandora e de Eva e pecadores como Maria Madalena. Os males espalharam-se pela terra e pelo mar, como se diz no poema de Hesíodo. Assim, um coelho e duas raposas, à esquerda, espreitando as cenas campestres, aludem, respectivamente, à concupiscência e à manha. Por seu turno, os *dentes de leão* do primeiro plano referem-se aos homens dominados pelos sentidos e às ambições desmesuradas. O tópico da ambição está igualmente presente nas cenas portuárias, à direita, porque, segundo uma tradição latina, que ecoou em Brueghel¹², as viagens marítimas eram um caminho “não natural” (pois o lugar *natural* do Homem era a terra) para alcançar a riqueza fácil. Mas, se a Esperança ficou no interior do vaso, a Redenção é possível. No segundo registo, Madalena aponta o caminho aos fiéis: a penitência e a oração. Ao lado, sobre a árvore, bem visível, um caracol, símbolo lunar por excelência, alude à Morte e à Ressurreição¹³.

Conciliavam-se, assim, no “simbolismo disfarçado”, tradição cristã e classicismo renascentista, o que nos faz pensar na sofisticada cultura de um humanismo devoto que transparece não apenas na personalidade do pintor mas na sua clientela madeirense e no respectivo ambiente espiritual. Nestas circunstâncias e perante um tal programa iconográfico, a execução da obra terá de situar-se no

contexto dos contactos que Provoost terá estabelecido com Dürer e com os meios humanistas de Antuérpia, a partir de 1520. Acresce que a representação da flora, no primeiro plano, lembra as preocupações botanistas do grande pintor alemão. Harmonizam-se, deste modo, os dados conhecidos sobre a presumível encomenda da pintura e a provável cronologia da sua execução pela oficina de Provoost. Será, então, conveniente lembrar que a oficina de Provoost satisfaz, na última década da sua actividade, diversas encomendas para a Madeira, nomeadamente os conjuntos retabulares monumentais destinados à Misericórdia do Funchal e à Matriz da Calheta. Entre eles parece situar-se esta *Santa Maria Madalena*, datável, como já vimos, de cerca de 1524-26. Com efeito, o rosto da santa parece derivar do da Virgem do *Tríptico da Misericórdia*, embora revele preocupações quase retratísticas que acentuam a humanização da personagem, o que se justifica pelo carácter devocional da imagem e da sua função. Por outro lado, a estrutura formal da mancha cromática no tratamento dos panejamentos, especialmente no opulento e requintado vestido de Madalena ou no seu manto, denuncia a mão do mestre. Finalmente, a preferência por um certo maneirismo nos ornatos e adereços associado à escala monumental da figura, traços afinal tão caros a Provoost¹⁴, caracterizam magistralmente esta pintura. Deste modo, o quadro da Madalena do Mar situa-se inequivocamente na linha de continuidade das últimas produções cimeiras do mestre, como os *volantes* da Calheta, eco, por seu turno, da pintura do Hermitage.



¹ Henriques De Noronha, B.N.L., Ms. 1324, fól. 281 e 281v; Cayola Zagallo, 1943: p. 62; Nunes Pereira, 1968: p. 1293.

² Couto, 1955: p.25, baseado numa sugestão de Regteren Altena.

³ Cf, entre outros, Philippot, 1995: p. 280.

⁴ *Feitorias*, 1991: p. 118; e 1992: p. 266.

⁵ Philippot, 1995: p. 280.

⁶ Friedländer, 1956: p.76.

⁷ Ver De Co, 1979: pp. 214-215; e Smeyers e Van Der Stock, 1996: pp. 100-101.

⁸ Discussão actualizada da questão por Brigitte Dekeizer in Smeyers e Van Der Stock, 1996: pp. 51- 113.

⁹ Ver Smeyers e Van Der Stock, 1996: p. 22; e Philippot, 1995: p.298.

¹⁰ Réau, III, 1958: pp. 850-852.

¹¹ Panofsky, 1975: pp. 15-41.

¹² Baptista Pereira, 1995: pp. 401-410.

¹³ Chevalier e Gheerbrant, 1973, II: p. 280.

¹⁴ Philippot, 1994: p. 298.

BIBLIOGRAFIA: HENRIQUES DE NORONHA, B.N.L., Ms. 1324; CAYOLAZAGALLO, 1943 e 1955; REIS SANTOS, 1953; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1968; FRIEDLÄNDER, 1956 e 1972; *Feitorias*, 1991 e 1992; PHILIPPOT, 1994; SMEYERS e VAN DER STOCK, 1996.

Volantes do Tríptico da Matriz da Calheta

Santo António e São Francisco (anversos); Virgem da Anunciação e Arcanjo São Gabriel (reversos)

Atribuída a Jan Provoost

Óleo sobre madeira de carvalho

1525-1529

274 x 88 cm

MASF 33 e 33-A

A origem destes magníficos painéis está, ainda, envolta em alguma incerteza. É absolutamente certo que transitaram da capela-mor da igreja Matriz da Calheta para o Museu. Pensa-se que, depois de elevar a povoação à categoria de Vila, em 1502, o rei D. Manuel, na sequência das obras de ampliação e embelezamento da igreja matriz, que lhe deram o aspecto manuelino que ainda hoje conserva, poderá ter encomendado, entre alfaias (como a célebre *Cruz Processional*) e obras de adorno, o *Tríptico* a que pertenceram estes volantes, tal como fez, ao longo de todo o seu reinado, com diversas outras igrejas da ilha. Contudo, como veremos adiante, é de todo plausível que a encomenda só tenha sido concretizada após a morte do monarca.

Por outro lado, a presença dos dois mais importantes Santos Franciscanos sugere que o programa iconográfico desse *Tríptico* possa ter sido inspirado por frades franciscanos que se dedicavam ao acompanhamento espiritual da população desde os tempos do povoamento e que mais tarde, por volta de 1670, se estabeleceriam no convento vizinho da própria igreja matriz. Cayola Zagallo chegou mesmo a pensar que pudessem ser provenientes do Convento de São Francisco do Funchal ou do Convento de São Bernardino de Câmara de Lobos¹.

Habitualmente, os volantes têm sido apresentados como tendo os *Santos Franciscanos* nos reversos e a *Anunciação* nos anversos. Todavia, não se tem reparado na total contiguidade do espaço de representação e dos elementos compositivos das duas metades da *Anunciação*, o que implica forçosamente que os dois painéis — o da *Virgem* e o do *Arcanjo* — estivessem lado a lado, o que só aconteceria com o *Tríptico* fechado. Logo, são estes os reversos. Cayola Zagallo² chegou a pensar nessa hipótese, mas depressa a abandonou, baseado num equívoco exame das molduras originais (ainda encaixadas na parede do altar-mor da igreja) e numa suposta contiguidade espacial e de motivos entre os dois quadros representando os santos franciscanos, o que, de facto, não acontece tão perfeitamente quanto dá a

entender, ao contrário do que se passa na *Anunciação*.

Nesta, a continuidade entre os elementos arquitectónicos é absoluta, chegando ao ponto de o degrau sobre o qual está Maria só terminar, já no outro painel, em frente a Gabriel. Em contrapartida, os enrolamentos terminais da capa de asperges que o Arcanjo enverga terminam atrás de Maria, no outro painel. A continuidade na paisagem de fundo é igualmente notória.

A resolução desta questão levanta um outro problema: que composição central — entretanto perdida — ladeariam os dois *Santos Franciscanos*? Se a invocação da Matriz da Calheta é o Espírito Santo só poderíamos estar perante um *Pentecostes*, em pintura ou em escultura. Esta última hipótese — a de estarmos perante os volantes pintados de um painel escultórico central — apoia-se não apenas na prática corrente, na época, das chamadas *superfícies retabulares mistas*, mas também na existência de um retábulo do género, importado de Antuérpia, na Capela dos Reis Magos da localidade vizinha do Estreito da Calheta. Com efeito, esse conjunto possui volantes pintados com os respectivos doadores e os seus Santos patronos, nos anversos, e uma *Anunciação* inteiramente policroma nos reversos, tal como acontece com o da Matriz da Calheta. Nessa *Anunciação* dos reversos do Retábulo da Capela dos Reis Magos também se detectam continuidades entre elementos de um e de outro painel, como acontece com uma das pontas do manto da Virgem que se estende pela pintura em que se encontra Gabriel. Em contrapartida, num *tríptico* da Escola Portuguesa, datado de 1531 e habitualmente atribuído a Garcia Fernandes (hoje, no Museu Machado de Castro, em Coimbra), e em que a *Anunciação* se encontra dividida pelos anversos dos volantes, cada composição apresenta uma unidade própria que não contempla elementos de ligação, uma vez que entre ambas está o painel central. Com isto consideramos definitivamente assente, como já dissemos, que a *Anunciação* da Matriz da Calheta ocupa os reversos dos volantes de um mutilado *Tríptico*.

O episódio da *Anunciação* decorre não num interior de uma habitação, como se tornara habitual na pintura nórdica quatrocentista e quinhentista, mas numa galilé cuja cobertura é sustentada por colunas de pórfiro. No volante esquerdo, através de uma janela, à esquerda, tem-se uma vista do quarto ou câmara da Virgem, quase integralmente preenchida com um pormenor do leito em que sobressai o nó ou bolsa feito pelas cortinas do respectivo dossel, motivo relativamente comum na pintura da época. O fundo dos dois painéis parte de uma arquitectura compósita até terminar numa espaiada paisagem, que se vai tornando



cada vez mais rústica e verdejante. No do volante esquerdo, no interior de uma galilé, distingue-se o episódio da *Visitação*.

Ao nível do primeiro plano, encontramos os dois protagonistas da *Anunciação* — a Virgem e o Arcanjo São Gabriel — numa pose acentuadamente verticalizada que o respectivo cânone sublinha. Para compensar o excesso de verticalismo, o pintor animou as figuras, serpenteando e adocicando a expressão de Maria e conferindo uma larga amplitude ao gesto e às asas do Arcanjo. Curiosamente, o terceiro protagonista habitual da *Anunciação* — o Espírito Santo — não está presente, o que, aliás, é vulgar quando se trata da representação do episódio nos reversos dos volantes, como acontece em dois outros casos deste Museu — o *Tríptico de São Pedro* e o *Tríptico de Santiago e São Filipe*. Maria segura um livro momentaneamente fechado mas marcado com o seu dedo, livro que, segundo a tradição, conteria a profecia de Isaías que estava a consumir-se, enquanto Gabriel, segurando um ceptro com a mão esquerda, aponta com a direita para o céu, num gesto de bênção e de anúncio da realização da obra divina. Junto à Virgem, sobre o parapeito da janela, vê-se o jarro das açucenas simbolizando a pureza de Maria e, logo acima, o saco ou bolsa formado pelas cortinas do dossel. Esta deliberada associação dos dois motivos reforça a alusão directa à Encarnação que é feita no nó ou bolsa do dossel, conforme identificou Susan Koslow³. A esta tese pode contrapor-se o facto de o motivo ser corrente noutras composições da mesma época em que o tema da Encarnação não parece estar em causa (como, por exemplo, na pintura de Bosch *A Morte e o Avaro*). Todavia, se a composição do Funchal, afinal tão circunstancializada, pode prescindir da representação da Pomba do Espírito Santo, é, sem dúvida, porque o nó ou a bolsa foi o único motivo da cenografia habitual do quarto procurado pelo pintor para simbolizar a consumação da Saudação Angélica na Encarnação do Verbo. Esta *Anunciação* vem, assim, dar novos argumentos à tese que vê nesse motivo uma alusão ao Mistério da Encarnação.

O Arcanjo enverga uma magnífica Capa de Asperges historiada, na qual se divisam várias figuras de Apóstolos, distinguindo-se, com nitidez, São Paulo e São Tomé, respectivamente com a espada e o esquadro, seus atributos. A capa é fechada sobre o peito por um elaborado *firmal*, em ourivesaria, representando, ao centro, o Padre Eterno abençoando. Sentada e pousando a mão esquerda sobre o Mundo, a figura enverga mitra e vestes papais. Nos anversos, os Santos Franciscanos dominam inteiramente a composição, uma vez que apenas suaves

fundos paisagísticos disputam a atenção do espectador. Enquanto *São Francisco* apresenta ao observador as suas chagas e o crucifixo com o serafim que o estigmatizou, *Santo António* oferece, com a mão direita, o Menino sentado sobre o Livro segurando uma açucena, e ostenta na esquerda uma belíssima cruz em ourivesaria.

A escala monumental das figuras, assim como os tons frios dominantes — o cinza-azulado dos hábitos e os verdes e azuis da paisagem — contrastam com o intimismo e a policromia variada, em que predominam os tons de vermelho, da cena representada nos reversos. Tal não deverá estranhar-se, uma vez que esses dois “retratos” de franciscanos enquadrariam muito provavelmente uma vibrante composição de talha dourada e policromada alusiva à Descida do Espírito Santo e à Missão Apostólica, cujas figuras teriam uma escala mais diminuta, pelo que a sua presença tutelar constituiria um incentivo à continuidade do apostolado no “mundo” que é simbolizado na natureza que os rodeia.

Depois de terem sido aproximados das oficinas brugenses dos inícios do século XVI, estes volantes foram atribuídos, em 1955, à oficina do pintor Jan Provoost, o que, desde então, parece recolher a unanimidade. Nascido em Mons, em 1465, Provoost estabeleceu-se em Bruges, a partir de 1494, morrendo nessa cidade, em 1529. Conheceu Dürer, em Antuérpia, em 1520. A sua única obra documentada é o *Juízo Final* de 1525, hoje no Museu Groninge, em Bruges. Pertenceu à Misericórdia do Funchal um *Tríptico*, hoje no Museu de Arte Antiga, em Lisboa, que foi atribuído a Provoost, em 1905, por Bodenhausen, atribuição confirmada por Friedländer⁴. Tal *Tríptico* dataria, segundo Reis Santos, dos anos de 1522-23, dadas as afinidades com obras do autor datáveis dos anos de 1521-26, como, por exemplo, o painel intitulado *Maria com o Menino rodeada de Sibilas e Profetas* do Hermitage, de São Petersburgo. As similitudes dos volantes da Calheta, quer com o *Tríptico da Misericórdia*, quer com o painel do Hermitage, são efectivamente flagrantes: o desenho de alguns rostos de anjos ou das Sibilas lembram a caracterização do de Maria, assim como a serenidade da expressão de Gabriel está igualmente presente no S. João Evangelista do *Tríptico da Misericórdia*. Essa mesma serenidade habita num retrato de doador pintado por Provoost, originalmente pertencente ao *Tríptico da Anunciação* de Génova e hoje no Museu de Filadélfia.

A linha estrutural do tratamento dos panejamentos nos reversos do *Tríptico da Misericórdia* lembra também os mesmos motivos na *Anunciação* da Calheta ou os do painel central do *Tríptico* de Génova. Neste, a forma esquemática

como é tratado o dossel da cama, assim como a respectiva bolsa, recorda também o motivo análogo da *Anunciação* dos volantes da Calheta.

Um último detalhe denuncia, uma vez mais, a ligação dos volantes do Funchal à maneira de Provoost: o desenho peculiar dos decotes dos vestidos da maioria das figuras femininas, como a *Virgem* das diversas composições ou a *Sibila* do painel de São Petersburgo.

Finalmente, o carácter fortemente humanizado com que foram pintados, “à maneira de retrato” os poderosos rostos dos Santos Franciscanos lembra, inequivocamente, a maneira do pintor ao tratar a expressão do banqueiro na sua cruel parábola *O Avaro e a Morte* do Museu Groninge, em Bruges, ou a do rosto do *São Domingos* do *Rijksmuseum*, em Twente.

A sofisticação simbólica e o requinte de execução que costumam ser timbre das obras atribuídas a Provoost estão também presentes nos volantes da Calheta, especialmente na *Anunciação* dos reversos.

Por todos estes motivos, consideramos que esta obra se deverá situar na última década de produção do pintor, mais especificamente, entre os anos de 1525 e 1529, logo depois de outras obras realizadas para a Madeira — o *Tríptico da Misericórdia do Funchal* e o painel para o altar-mor da igreja da Madalena do Mar, nenhum deles anterior a 1521 ou posterior a 1526.

¹ Cayola Zagallo, 1943: pp. 31-33.

² *Ibidem*.

³ Susan Koslow, 1986: pp. 9-33.

⁴ Reis Santos, 1953: p.76.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; REIS SANTOS, 1953; COUTO, 1955; NUNES PEREIRA, 1968; FRIEDLÄNDER, 1972; KOSLOW, 1986; CARITA, 1991 e 1992.



Jan Gossart, dito o Mabuse

Pintor nascido provavelmente em Maubeuge, no Hainault, à volta de 1478, foi recebido como mestre na guilda de Antuérpia, em 1503. Em 1505 e 1507 foram registados na mesma guilda alguns seus alunos. De Outubro de 1508 a Julho de 1509 acompanhou Filipe de Borgonha numa triunfal viagem a Itália para desenhar obras da Antiguidade, tendo permanecido na corte desse príncipe até à morte deste, em 1524. A sua primeira obra assinada, o *Neptuno e Anfitrite* do Museu de Berlim, está datada de 1516, introduzindo as composições de temática mitológica nos Países Baixos. Trabalhou, em momentos diversos da sua vida, para casas reais e para outros aristocratas e morreu provavelmente em Antuérpia, em 1533.



Nossa Senhora do Amparo
Atribuído a Jan Gossart e seguidores

Óleo sobre madeira de carvalho
Datado de 1543
244 x 221 cm
MASF 39

Esta notável pintura pertenceu à Capela de Nossa Senhora do Amparo da Sé do Funchal que, originalmente, teve por orago *Santiago Maior*. Essa capela é a segunda colateral do lado do Evangelho. Referiu-se a ela e às suas “maravilhosas pinturas”, em 1722, Henrique Henriques de Noronha, que nos informa igualmente do orago inicial e da venda da capela a Brás da Câmara que, com ela, instituiu um morgadio numa ermida por si construída e dedicada a Santiago onde, em 1577, foi erecta a Freguesia dos Canhas¹. É de todo provável que este retábulo tenha sido encomendado, como pensava Cayola Zagallo, pelo novo padroeiro, para substituir o antigo retábulo de *Santiago Maior* (trata-se do quadro de Dieric Bouts existente neste museu) que, entretanto, fora transferido para a nova igreja de Santiago, no Cabo do Calhau, onde era venerado como *Santiago Menor*, patrono do Funchal após o voto de 1521². Pelo menos em 1560 já a capela tinha a invocação de Nossa Senhora do Amparo³, invocação antiga e relativamente frequente em Portugal⁴, sendo uma das muitas variantes da Virgem Protectora contra doenças como a peste ou da Senhora da Misericórdia⁵.

Em 1732, resolveu o Cabido da Sé fazer alterações na Capela do Amparo, abrindo uma porta para a nova cerca, a leste da igreja, onde havia sido construída a sacristia exterior⁶. Estas modificações obrigaram ao alteamento do altar, adaptando-se a pintura ao novo espaço disponível⁷. Nesse lugar e em precárias condições a viu, em Abril de 1939, Luís Reis Santos, que publicou, nesse mesmo ano, na *Revista Ocidente*, um encomiástico artigo⁸, em que a atribui a Jan Gossart, datando-a de cerca de 1525, apesar de ter lido 1626 na data inscrita no painel, então em muito mau estado de conservação. Todavia, depois de ter recebido uma boa fotografia do quadro, após uma primeira limpeza, ainda no Funchal, Reis Santos recuou na atribuição e na data proposta, remetendo para mais tarde um reexame da questão⁹. Contudo, nunca mais o viria a fazer, apesar de ter publicado, em 1953, o magistral estudo *Obras Primas da Pintura Flamenga em Portugal*, em que analisa uma outra obra de Gossart.

Por ocasião da exposição *Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, que se realizou, em 1955, no Museu Nacional de

Arte Antiga, em Lisboa, após o restauro dos quadros, esta e as outras pinturas do Funchal foram objecto de minucioso exame por distintos peritos e historiadores de arte, como Margaret Ring, Regteren Altena e Leo van Puyvelde, entre outros¹⁰. Nessa data, já foi possível ler, sem dificuldades, a data de 1543 que se encontra inscrita numa cartela do lado direito do quadro, a que corresponde, no lado oposto, uma outra com a inscrição ANNO . DO ., isto é, *Anno Domini* ou Ano do Senhor. Por outro lado, o quadro aparece classificado, no *catálogo*, como pertencente à Escola dos Maneiristas de Antuérpia, sendo referida a atribuição inicial de Reis Santos¹¹, tornada, entretanto, dificilmente sustentável devido à data descoberta pelo restauro e ao facto de Gossart ter falecido pelo menos dez anos antes, apesar de se reconhecerem traços do italianismo que marcou uma certa fase da obra do mestre¹².

Recentemente, João Lizardo reabriu o *dossier* da autoria da pintura, procurando fundamentar uma atribuição ao pintor de Bruges de ascendência italiana (lombarda) Ambrosius Benson¹³. Baseia-se a atribuição nas supostas semelhanças estilísticas fundamentalmente entre o rosto da Virgem da pintura do Funchal e o rosto italianizante de uma *Santa Maria Madalena* do Museu de Bruges, para além de certos paralelismos ao nível do colorido¹⁴. Apesar da boa vontade do autor e de episódicas coincidências estilísticas — algumas das quais comuns a diversas oficinas flamengas da época, designadamente a Lancelot Blondeel (o decorativismo classicista no desenho do trono) — há desde logo que interrogar se à oficina de Benson, conhecida pela sua produção muito desigual¹⁵, se poderá creditar uma obra da qualidade e complexidade da *Nossa Senhora do Amparo*, no seu todo, que não apenas em certos detalhes, como os isolados por Lizardo. Não pode esquecer-se que da *Madalena* de Bruges se conhecem mais cinco versões¹⁶, o que dá bem a ideia do carácter por vezes serial da produção dessa oficina. Por outro lado, se a algum pintor flamengo pode ser dado o magnífico rosto de Nossa Senhora do Amparo — muito superior ao da *Madalena* — é a Jan Gossart, como iremos demonstrar adiante, não obstante as discrepâncias de datas, de que trataremos a seguir. Não podemos, pois, concordar com a nova proposta de autoria, tanto mais que a pintura nos parece muito mais vinculada ao ambiente artístico que se vivia em Antuérpia, e nomeadamente aos círculos cortesãos como os que frequentou Gossart, do que às repetitivas e ecléticas oficinas brugenses da primeira metade de Quinhentos. O quadro representa uma *Virgem em magestade*, entronizada e coroada, com o *Menino*, acompanhada de *anjos* e de dois *santos apóstolos* — *Tiago e André* — num esquema



composicional típico de uma *sacra conversazione*¹⁷. Trata-se de uma exaltação da maternidade divina de Maria, a quem se atribuem poderes de intercessão e protecção dos fiéis junto de seu Filho¹⁸. O Menino ostenta, na mão direita, um punhado de cerejas, simbolizando as doçuras paradisíacas que aguardam os que se salvam. Os dois santos escolhidos para ladear o grupo central são especialmente protectores dos peregrinos e pescadores, respectivamente, e, ainda, contra doenças e epidemias¹⁹. No fundo da pintura, sobre as cabeças de cada um dos apóstolos, vêem-se, enquadradas por construções e paisagens, cenas descritivas dos respectivos martírios: a *decapitação de Santiago*, à esquerda, e a *crucificação de André numa cruz em aspa*, à direita. Em duas aberturas do céu, a figura do Padre Eterno, em repetição simétrica, recebe as almas dos santos martirizados. Os enquadramentos arquitectónicos e paisagísticos parecem aludir às cidades em que os apóstolos pregaram ou em que as suas relíquias foram recolhidas, às viagens que realizaram ou à sua condição de pescadores antes do seu chamamento por Jesus.

Não será, pois, de estranhar que este quadro tenha substituído, com vantagem, o retábulo anterior da capela, alargando o leque dos intercessores e ampliando o potencial narrativo da imagem, mas assegurando também a continuidade com a invocação anterior (a permanência de *Santiago*, representado, neste quadro, com os seus atributos habituais: o bordão, a bolsa e o chapéu com as vieiras). Acresce que *Nossa Senhora do Amparo* representa um modelo de Virgem protectora contra males espirituais e corporais²⁰, pelo que a iconografia do painel se conseguiu adaptar facilmente às presumíveis expectativas do comitente e dos fiéis.

A atribuição tradicional deste quadro aos Maneiristas de Antuérpia — radicação geográfica que nos parece mais provável do que a que foi proposta recentemente por Lizardo e acima refutada — resolve uma filiação de base mas não responde satisfatoriamente ao problema levantado por inúmeros detalhes da pintura que denunciam a autoria de Gossart, como a sensibilidade de Reis Santos intuiu. Como então harmonizar a nossa proposta de regresso a essa autoria com a evidência de uma data inscrita no painel que quase torna impossível essa atribuição? Não se pode recusar a data, nem se pode recusar o carácter autógrafo gossartiano de muitos aspectos da pintura. Não basta dizer que o quadro se filia nos Maneiristas de Antuérpia, mas é preciso reconhecer que a composição foi delineada por Gossart, começada por ele e interrompida pela sua morte, o que passaremos a tentar demonstrar. A cifra de 1543 pintada nas cartelas poderá ser, então, entendida como a data de

conclusão da obra, já por outros pintores, seguidores de Gossart, que, assim, denunciavam, de uma forma indirecta, a sua intervenção após a morte do mestre. Não é de excluir, por outro lado, que a pintura tenha chegado ao Funchal, próximo dessa data, com as cartelas vazias e, para assinalar o início formal do culto, tenha sido nelas pintada a expressão *ANNO . DO . 1543*, por mestres locais.

A estrutura da composição já não nos faz sentir a beleza etérea das Virgens flamengas de Quatrocentos, põe-nos, antes, perante a caracterização humana e espiritual de uma *Madona* italiana numa *sacra conversazione*. Tal deriva, como assinalou Philippot²¹, do conflito entre a visão flamenga da formação de Gossart e o acentuado italianismo de que foi o mais qualificado introdutor na pintura dos Países Baixos, dando início à geração dos Maneiristas de Antuérpia. De facto, Gossart foi “o primeiro artista dos Países Baixos para quem a arte antiga não foi apenas um repertório de motivos decorativos, o primeiro que nela reconheceu um princípio estruturante, em primeiro lugar sob o ponto de vista da forma”²². O irreprimível desejo de movimento e de expansividade da forma, assim como a vibração do desenho e da luz conduzem-no à monumentalidade das figuras, como se verifica neste painel, dominado ao centro pelo grande trono de Maria, em que abundam, ao lado das colunas de pórfiro da tradição flamenga, os ornamentos arquitectónicos do gosto classicista dominante nos anos 30 (pés em forma de garra, capitéis protódromos, sátiros emergindo de motivos vegetalistas), e lateralmente pelos grandes vultos dos santos. Os quatro *putti* que emolduram o grupo central, dois que mostram Maria e o Menino aos fiéis (um dos quais segura o Mundo na mão, esse mesmo mundo que o Menino veio resgatar, como desde Isaías se profetizava — *Is. 52, 7-12*) e dois que a coroam, participam dessa expansividade formal e da perversidade do nú tão característica de Gossart e da sua geração, sintoma do mau-estar religioso da sua época. Ao mesmo tempo, revelam uma clara atenção à modelação clássica da anatomia de raiz leonardesca, que define também o corpo de Jesus (não isento da pose amaneirada) e o belíssimo rosto de Maria. Já a modelação dos santos, embora atenta à “maneira” italianizante de moldar a anatomia pelos panejamentos, revela o naturalismo de sabor flamengo, principalmente na caracterização algo “rústica” das máscaras. Pouco espaço resta para os fundos espalhados à maneira flamenga, o que, de resto, parece ser timbre de Gossart, que preferia ostensivamente a figura e o seu enquadramento directo. Todavia, subsistem planos fundeiros de requintada mestria e de adequada função simbólica, atestando a relação com a tradição.

Como Philippot acentuou, a tensão entre o dinamismo das formas plásticas e o espaço que as contém resolve-se, em Gossart, num aumento dos efeitos de transparência, na multiplicação dos reflexos nas sombras, na translucidez das matérias e no aveludado do claro-escuro sob a opalescência leitosa dos corpos e na relação destes com o plano de fundo²³. Todas estas características se encontram neste painel, nomeadamente, no véu evanescente que cobre a cabeça de Maria, nos fortes contrastes cromáticos combinados com um violento claro-escuro, designadamente no *Santo André*, ou no tratamento inigualável do rosto da Mãe de Deus, sublinhado por reflexos nas sombras, como acontece em tantas das *Virgens com o Menino* do pintor, como as de Münster, de Berlim, de Cleveland (Ohio) ou de Washington (National Gallery).

É, porém, em alguns sectores do colorido e na estrutura da mancha que se detectam as maiores dissonâncias, reveladoras das diferentes mãos intervenientes na execução da pintura, factor eventualmente agravado por repintes posteriores e por intervenções de restauro incompletas. É notória a falta de qualidade, para a harmonia do próprio quadro, no tratamento das vestes da Virgem, inferior ao que se verifica nos panejamentos dos Apóstolos, principalmente nos de *Santo André*, sem dúvida os melhores. Alguns aspectos anatómicos poderão ter sido “traídos” na fase final de execução, como é, sem dúvida, o caso dos pés dos Apóstolos. No entanto, é bem possível que a oficina tenha querido aludir, na já referida “rusticidade” dos Apóstolos e, em particular, nos seus pés nus, à bela frase de Isaías: “Que formosos são sobre os montes os pés do que anuncia e prega a paz, do que anuncia o Bem, do que prega a Salvação, do que diz a Sião: o teu Deus está para reinar” (52, 7). Toda esta frase (e a continuação do versículo, já citada atrás) insiste no carácter real do Salvador, representado, na pintura, ao colo de sua Mãe entronizada.

Por tudo o que acabamos de dizer, a pintura *Nossa Senhora do Amparo* é uma obra do último período da carreira de Gossart, que foi por ele concebida, estruturada e iniciada, em resposta a uma encomenda do Funchal. A sua morte terá interrompido a execução, que foi levada a cabo tardiamente por seguidores.

Não estão identificados os possíveis continuadores ou seguidores de Jan Gossart, mas o seu filho Peter, ainda menor quando o pai faleceu, viria também a ser pintor: os documentos que se lhe referem estendem-se de 1533 a 1557²⁴. Um filho de Pieter Coeck van Aelst, Paulus Aelst, especializou-se, cerca de 1550, na cópia de algumas das mais famosas composições de Jan Gossart²⁵. Qualquer um deles poderia ter concluído a obra.



¹ Cf. Cayola Zagallo, 1943: pp. 35-36; Nunes Pereira, 1968: p. 1285.

² Cayola Zagallo, 1943: p. 36.

³ Cayola Zagallo, 1943: p. 35.

⁴ Vale Carvalheira, 1988: p. 250.

⁵ Trens, 1947: pp. 255-281.

⁶ Nunes Pereira, 1968: p. 1285.

⁷ Cayola Zagallo, 1943: p. 35.

⁸ Republicado em Reis Santos, 1943: pp. 223-229.

⁹ Reis Santos, 1943: p. 279, nota XXIII.

¹⁰ Cayola Zagallo, 1955: p. 8.

¹¹ Cayola Zagallo, 1955: p. 24.

¹² Couto, 1955: p. 22.

¹³ Lizardo, 1995: pp. 108-112.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ De Vos, 1982: p. 76.

¹⁶ Cf. De Vos, 1982: p. 79.

¹⁷ Trens, 1947: pp. 416-428.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Réau, 1958: III, 3, pp. 694-695 e 2, p. 78.

²⁰ Trens, 1947: pp. 255-281.

²¹ Philippot 1994: pp. 125-134.

²² Philippot, 1994: p. 128.

²³ Philippot, 1994: pp. 132-133.

²⁴ Gossart, 1902: p. 58.

²⁵ Friedländer, 1956: p. 103.

BIBLIOGRAFIA: GOSSART, 1902; REIS SANTOS, 1943; CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; TRENS, 1947; COUTO, 1955; FRIEDLÄNDER, 1956; RÉAU, 1958; NUNES PEREIRA, 1968; DE VOS, 1982; VALE CARVALHEIRA, 1988; PHILIPPOT, 1994; LIZARDO, 1995.

Marinus Van Reymerswaele

Pintor neerlandês cuja biografia se encontra ainda muito pouco documentada. Presume-se que seja natural da Zelândia, em cuja vila de Reymerswaele nasceu, entre 1490 e 1495, e que, em 1509, seria aluno de um vitralista em Antuérpia. As suas obras datadas estendem-se de 1521 a 1560 e apresentam um carácter moralizante, revelando a influência de Metsys e de Dürer. Chefiou uma prolífica oficina que se especializou fundamentalmente em quatro temas:

O Banqueiro e sua Mulher, Os Cobradores de Impostos, S. Jerónimo e A Vocação de São Mateus. Terá morrido cerca de 1566.



S. Jerónimo

Atribuído a Marinus Van Reymerswaele

Cerca de 1521-40

Óleo sobre madeira de carvalho

25 x 32 cm

MASF 107

Esta pequena pintura foi pela primeira vez identificada e descrita por Cayola Zagallo, em 1939, que a considerou proveniente do Convento da Encarnação do Funchal, uma vez que o inventário dessa casa religiosa menciona um quadro "de S. Jeronymo pintado em madeira, no valor de cem reis"¹. Cayola Zagallo refere que o então Director da Pinacoteca de Munique, a pedido do Dr. João Couto, classificara a obra, a partir de uma fotografia, como pertencendo à escola holandesa da primeira metade de Quinhentos².

Considera-se, geralmente, que o tema se inspira directamente num quadro de Dürer, de 1521, existente no Museu de Arte Antiga, em Lisboa³, oferecido a Rodrigo Fernandes de Almada pelo próprio pintor, durante a sua visita aos Países Baixos, onde o português presidia à nossa feitoria em Antuérpia.

A composição apresenta-nos o Doutor da Igreja São Jerónimo sentado a uma mesa, em meditação sobre o livro das Sagradas Escrituras, assente sobre o chapéu cardinalício do Santo, e apontando para uma caveira. No primeiro plano, ainda se vê um veleiro da época com um coto de cera. Ao fundo, à esquerda, divisa-se um relógio de parede com os respectivos pesos enquadrado por uma elaborada moldura renascença, numa alusão ao tempo que corre (*Tempus fugit*). À direita, em baixo, divisa-se o canto de um livro e, em cima, vê-se, uma cartela, da qual pende um cordão de pérolas, com a seguinte inscrição: MEMORARE / NOVISSIMA / TVA . ET . IN / AETERVM / NON . PECCABIS. Traduzindo: lembra-te dos novíssimos do Homem, pensa na eternidade e não peques. Os novíssimos são a Morte, de que ninguém escapa, o Juízo, a que todos teremos de nos submeter, o Inferno e o Paraíso, as opções que cada mortal tem de fazer.

A atribuição a Marinus van Reymerswaele, que se faz pela primeira vez, baseia-se nas notórias afinidades composicionais e de caracterização da máscara do personagem que o quadro do Funchal partilha com as versões do tema realizadas pelo pintor, nomeadamente a do Museu da Cartuxa de Douai⁴. De facto, embora a pintura de Douai seja mais complexa e elaborada do que o quadrinho do Funchal, devido à sua maior escala, o expressionismo na definição do rosto atormentado

da figura e das mãos vale quase como uma assinatura. O mesmo pode ser dito relativamente à escolha dos elementos simbólicos fundamentais, comuns aos dois quadros (a caveira, em primeiro plano, com o mesmo tipo de tratamento, a vela e o livro). De resto, a pintura madeirense, que segue a pose da figura definida no protótipo de Dürer, é uma versão mais concentrada, não da mensagem humanística do mestre alemão, mas do aviso aos pecadores que se desprende do quadro de Douai, reforçado na composição do Funchal pela eloquente inscrição, bem exemplificativa da polémica religiosa sobre a salvação, que dominou quase todo o século XVI. Natural da Zelândia (Países Baixos do Norte), Marinus van Reymerswaele, activo entre 1506-9 e cerca de 1567, é conhecido por ter realizado numerosas versões de três temas iconográficos: a *Meditação de S. Jerónimo*, os *Cobreadores de Impostos* e o *Banqueiro e sua Mulher*. No primeiro caso, parece ter-se inspirado, como já dissemos, no protótipo de Dürer, enquanto, no terceiro, se baseou em Metsys e, no segundo, de acordo com Friedländer, num original perdido de van Eyck⁵. Por vezes, os seus quadros foram copiados por outros pintores e há mesmo pinturas "à maneira" de Marinus feitas pelos seus seguidores e imitadores⁶. Os tipos caricaturais, sobretudo em composições como as duas versões dos *Colectores de Impostos*, a do Museu Pushkin e a do Hermitage, ou *O Notário* da Alte Pinakothek são provavelmente inspirados em Leonardo, através de Metsys⁷, e revelam uma intenção sarcástica face aos seus contemporâneos, ao retratarem uma humanidade gananciosa, agarrada aos bens materiais e, em particular, ao dinheiro. A esses tipos tão característicos respondem os rostos atormentados e amargurados com o destino humano das várias representações de S. Jerónimo. Há adereços que passam de umas composições para outras, como os livros, as caixas, as moedas, os papéis ou os veleiros, sem esquecer os escorços das caveiras, que denunciavam os mesmos modelos de representação e a mesma factura. O mesmo pode ser dito do desenho e das posições das mãos, entre vários dos quadros, como, por exemplo, a mão esquerda da figura feminina de *O Banqueiro e sua Mulher* do Hermitage ou a direita do *S. Jerónimo* de Douai. Por outro lado, há adereços que transitam de quadros de outros mestres, como é o caso do relógio do quadro do Funchal, idêntico ao de um quadro com o mesmo tema atribuído, por Friedländer, com reservas, a Van Cleve⁸. Todavia, e apesar das identidades iconográficas ou de motivos com obras de outros mestres, a obra do Funchal vincula-se, claramente, aos modelos expressivos e ao tipo de tratamento



das carnações de Marinus, como se pode confirmar confrontando-a com as obras já referidas e, ainda, com a *Vocação de S. Mateus* do Museu Thyssen de Madrid⁹.

¹ Citado em Cayola Zagallo, 1943: p. 68; inventário transcrito igualmente em Sousa Gomes, 1995: pp. 124-127.

² Cayola Zagallo, 1943: p. 68.

³ Ver, a este propósito, Davies, 1987: pp. 82-85.

⁴ Reproduzido em Boyer e Champion, 1993, p. 85.

⁵ Ver Davies, 1987, pp. 82-85.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Friedländer, 1967, ilustração 39c.

⁹ Pita Andrade e Borobia Guerrero, 1992, p. 251.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1939 e 1943; FRIEDLÄNDER, 1967; *Alte Pinakothek...Cat.*, 1986; DAVIES, 1987; NIKULIN, 1987; PITA ANDRADE e BOROBIA GUERRERO, 1992; BOYER e CHAMPION, 1993; PHILIPPOT, 1994; SOUSA GOMES, 1995.

Pieter Coeck Van Aelst **(1502-1550)**

Nascido em Alost (ou Aelst), nos arredores de Bruxelas, recebeu, nesta cidade, na oficina de Barend Van Orley, a sua primeira formação. Fez, entretanto, uma viagem a Itália e, em 1526, regressou e fixou-se em Antuérpia, onde casou com a filha de Jan Van Dornicke (habitualmente identificado como sendo o Mestre de 1518). Tendo herdado a oficina do sogro, inscreveu-se, em 1527, após a sua morte, como franco-mestre. A sua oficina continuou e diversificou a actividade da do sogro, dedicando-se, ainda, ao vitral, à tapeçaria e à tradução de tratados de arquitectura clássica. Fez, em 1533, uma viagem à Turquia. Casou, em segundas núpcias, com uma miniaturista natural de Malines. Uma das suas primeiras obras autógrafas é a *Última Ceia*, de que se encontram numerosas réplicas datadas de 1527 a 1550, sendo o documentado *Tríptico da Descida da Cruz* (1540-45), do Museu de Arte Antiga de Lisboa, representativo da sua fase final. Morreu em Bruxelas.



Tríptico de Santiago Menor e São Filipe

Painel Central: *Santiago Menor e São Filipe*

Volantes: *Simão Gonçalves da Câmara e seus Filhos*
e *D.^a Isabel Silva e suas Filhas* (anversos)
e *Anunciação* (reversos)

Atribuído a Pieter Coeck Van Aelst

Óleo sobre madeira de carvalho

Cerca de 1527 a 1531

164 x 122 cm (volantes: 170 x 57 cm)

MASF 40a

Este belo *Tríptico* é proveniente da Igreja de Santiago Menor, hoje conhecida por Igreja do Socorro, situada na zona leste do Funchal. Cayola Zagallo, que o encontrou na sacristia do templo actual, onde ainda permanece a predela do retábulo, considerou que o mesmo foi executado para um lugar de destaque no primitivo templo, do qual já nada resta, provavelmente para o altar-mor¹. Segundo o mesmo autor, os doadores representados nos anversos dos volantes serão Simão Gonçalves da Câmara (nascido em 1470) e seu filho João, terceiro e quarto donatários do Funchal, acompanhados das respectivas mulheres (D.^a Joana de Castelo Branco, primeira esposa de Simão, ou D.^a Isabel Silva, sua segunda mulher, e D.^a Leonor de Vilhena, consorte de João) e dos filhos do último². Ainda segundo este autor, a data de execução do tríptico deverá situar-se entre 1528 e 1531, sendo a primeira data a da resignação de Simão Gonçalves da Câmara do cargo de donatário na pessoa de seu filho João e a segunda a que corresponde ao início do governo efectivo deste, após a morte daquele, em 1530³. Ora, tendo a primeira pedra da igreja de Santiago Menor sido lançada a 21 de Julho de 1521, não custa admitir que, nos anos seguintes, o capitão donatário Simão Gonçalves da Câmara ou o seu filho e sucessor, João, tivessem encomendado um sumptuoso *tríptico* para o altar-mor no qual se fizessem representar como doadores. Tal não impediu, porém, que a devoção popular continuasse a eleger a tábua quatrocentista que saía nas procissões (trata-se do *Santiago* de Dieric Bouts deste Museu), desde o voto de 1521, e que se conservava na mesma igreja, dentro de um nicho de vidro, ao lado do altar-mor, tal como a viu Henrique Henriques de Noronha, em 1722⁴. Dado inicialmente à Escola Portuguesa, por Cayola Zagallo⁵, classificação que já aparecera interrogada em 1955⁶, foi depois o *Tríptico* considerado, durante muito tempo, como obra luso-flamenga⁷, apesar de já ter sido atribuído a Pieter Coeck van Aelst, por Georges Marlier, em 1966⁸. Esta atribuição foi, finalmente, aceite por Pedro

Dias em nova notícia redigida, em 1992, para a versão portuguesa do Catálogo da Exposição *Feitorias*, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa⁹. Contudo, este último autor data a obra de cerca de 1523, o que nos parece insustentável, dado que o pintor só foi recebido como franco-mestre, em Antuérpia, em 1527¹⁰, cifra que se harmoniza muito mais com a datação proposta por Cayola Zagallo (1528-31). Nestas circunstâncias, o *Tríptico de Santiago Menor e São Filipe* deverá ser considerado uma obra do primeiro período de Pieter Coeck van Aelst.

Quer sob o ponto de vista iconográfico, quer sob o composicional, o *Tríptico* apresenta o maior interesse. Aberto, sobre um fundo paisagístico comum aos três painéis, vêem-se, no central, as destacadas figuras dos dois Santos Apóstolos Filipe e Tiago Menor, cuja festa se celebra no mesmo dia (1 de Maio), tendo ao fundo, dum lado e doutro, cenas representativas dos respectivos martírios: a crucificação de Filipe numa cruz em "tau"; e a morte de Tiago à bastonada, depois de ter sido atirado da tribuna do Templo quando pregava. Curiosamente, os dois santos, tratados à maneira de estátuas, como notou Marlier¹¹, ostentam os atributos que se referem directamente às cenas figuradas dos martírios: Filipe segura, além do *volumen* da Nova Lei, uma rica cruz em ourivesaria, enquanto Tiago se apoia sobre o bastão invertido. Nos volantes, como que presenciando as cenas centrais, vemos, à esquerda, o grupo masculino dos Doadores, em que tradicionalmente se identificam, em primeiro plano, Simão Gonçalves da Câmara, o Magnífico, e os seus filhos, o sucessor João e o bastardo Francisco, e, à direita, o grupo feminino liderado pelas esposas de Simão e João. Fechado, o *Tríptico* representa uma *Anunciação* em grisalha com as carnações e cabelos nas cores naturais. A Virgem parece absorta na leitura (segundo a tradição estaria a ler o passo messiânico de Isaías prestes a consumir-se), enquanto o Arcanjo Gabriel, de ceptro na mão, anuncia, apontando para o alto, a sua divina mensagem redentora. Todavia, ao contrário do que é habitual, abre-se, ao alto, entre as duas figuras, um óculo repartido pelos dois painéis, através do qual se divisa uma paisagem suavemente montanhosa, em sucessivos planos progressivamente verde-azulados, na qual vemos uma alusão simbólica ao Mundo (explicitamente referenciado na forma circular de globo) que o Salvador que se anuncia veio resgatar. Acresce que a mensagem redentora que se desprende dos reversos dos volantes, nomeadamente da visão do mundo através do óculo, encontra uma curiosa particularização, plenamente localizada no Funchal, no elaborado programa iconográfico do *Tríptico* quando aberto. De facto, respondendo certamente a especificadas exigências da encomenda, foram escolhidos para o painel



central dois dos protagonistas da missão apostólica, um dos quais (Tiago) acabara de ser escolhido como padroeiro principal da cidade (voto de 1521). Para reforçar a radicação romana dessa missão apostólica o pintor representou, entre os dois santos, umas ruínas antigas que sugerem as do Coliseu, como já identificara Marlier¹², e, à direita, diversas construções de tipo religioso culminando na referência ao Templo de Jerusalém que, segundo a tradição, prefigurava a própria Igreja. Nos volantes, enquadrando a família dos poderosos Capitães-donatários, são figuradas, disseminadas na paisagem, vivências-padrão dos comportamentos masculinos e senhoriais, à esquerda (peões, pastoreio, castelo senhorial alcandorado na escarpa) e dos femininos, à direita (uma casa e um convento). Claro está que o pintor interpretou no seu sistema visual e de referências típico da Flandres as informações que pôde

obter sobre o estatuto social dos comitentes.

Estilisticamente, este *Tríptico* é, como provou Marlier¹³, uma inequívoca obra de Pieter Coecke. Com efeito, segundo aquele autor, o *Tríptico* evidencia algumas das principais características do autor: os pés pequenos dos Apóstolos e a torção das suas poses; os cabelos dos modelos de risco ao meio; o típico desenho das bocas; o pregueado dos panejamentos; e a pouca individualização dos retratos¹⁴. Todavia, Marlier não logra propor uma datação, o que se justificará talvez pelo facto de ter procedido ao exame da obra através de “uma medíocre fotografia”, como, aliás, confessa¹⁵. A nosso ver e como dissemos acima, o *Tríptico de Santiago Menor e São Filipe* é uma obra situável nos primeiros anos da actividade plenamente autónoma do mestre (1527-1531), período que assiste à definição do seu estilo, atendendo à relação ainda próxima com certos





modelos da anterior tradição flamenga (nomeadamente das oficinas de van Orley e do seu sogro), mas revelando já a nova problemática espacial e figurativa que o pintor introduziu nos Países Baixos, fruto da sua experiência italiana. De resto, os dados históricos relativos à encomenda, acima mencionados, ajudam a confirmar esta proposta.

¹ Cayola Zagallo, 1943: pp. 66-67.

² Cayola Zagallo, 1943: pp. 36-37 e 66-67.

³ Cayola Zagallo, 1943: pp. 36-37.

⁴ Cf. Pita Ferreira, 1963: pp. 274-275.

⁵ Cayola Zagallo, 1943: pp. 66-67.

⁶ Cayola Zagallo, 1955: p. 24.

⁷ Ver texto de Rui Carita, para o Catálogo da Exposição *Feitorias*, Antuérpia, 1991: p. 109; notícia redigida por Pedro Dias, no mesmo catálogo, 1991: p. 180.

⁸ Marlier, 1966: pp. 261-262.

⁹ Dias, 1992: p. 258.

¹⁰ Ver Philippot, 1994: pp. 169-170.

¹¹ Marlier, 1966: p. 261.

¹² Marlier 1966: p. 262.

¹³ Marlier, 1966: pp. 261-262.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Marlier, 1966: p. 261.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; PITA FERREIRA, 1963; MARLIER, 1966; *Catalogue "Primitifs Flamands Anonymes"*, 1969; DE VOS, 1982; DIAS 1991 e 1992; PHILIPPOT, 1994.

Calvário

Atribuído a Pieter Coeck Van Aelst

Óleo sobre madeira de carvalho

Cerca de 1527 a 1531

251 x 141 cm

MASF 55

Segundo Cayola Zagallo e o Padre Pita Ferreira, este painel pertenceu ao altar de prata da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Catedral¹. Henrique Henriques de Noronha, nas suas *Memórias Seculares e Eclesiásticas*, de 1722, diz que “as pinturas da Capela do Santíssimo Sacramento são singulares e a principal, o Senhor Crucificado, cujo quadro fecha um aseado camarim, onde expõem o Santíssimo” (transcrito nos dois autores supracitados). Foi retirado, em 1772, aquando da remodelação da capela, para a sacristia da Confraria do Santíssimo, passando, em 1955, para o Museu de Arte Sacra, após ser restaurado em Lisboa.

Segundo Pita Ferreira, a pintura teria sido provavelmente adquirida por Pedro Gonçalves da Clara, para a sua capela, comprada ao Rei D. Manuel I, conforme este declara em carta escrita de Sintra a 6 de setembro de 1508². Cayola Zagallo esclarece, ainda, terem sido padroeiros da capela os Barros Atouguia, descendentes, segundo Henriques de Noronha, de Pedro Gonçalves da Clara e de sua mulher Isabel de Barros, filha herdeira de Lopo Vaz Delgado³. Conforme pensava o padre Pita Ferreira, é bem provável que, originalmente, a Capela do Santíssimo tivesse um diferente titular, pois, nas primeiras décadas de funcionamento do templo, o lugar de adoração, por excelência, do Santíssimo Sacramento deveria ser o belíssimo sacrário manuelino integrado no retábulo do altar-mor⁴. Assim, é bem possível que a pintura em questão tivesse pertencido a um primitivo conjunto retabular renascentista de uma capela, talvez denominada inicialmente *do Calvário* mas que, já em 1566, por ocasião do assalto dos corsários franceses, era conhecida como *do Santo Sacramento*⁵. Os restantes painéis desse retábulo poderão ser aqueles a que Henriques de Noronha se refere ao descrever a capela depois das reformas a que a sujeitou a Confraria do Santíssimo Sacramento (criada apenas em 1638), ao longo de Seiscentos ou mesmo já nos inícios de Setecentos⁶. Nessa altura, já o quadro representando o *Calvário* tinha sido adaptado à boca do camarim do altar de prata, em nova estrutura retabular de cariz barroco, embora anterior à que actualmente se vê, que data de 1769-1772, reflectindo o gosto do barroquismo *rocaille* da época⁷.

Iconograficamente, o quadro, que poderá ter sido a composição central de uma estrutura retabular desmantelada alusiva ao ciclo da Paixão, pertence a uma tipologia de *Crucificação* que Réau designou “de grande espectáculo, com a multidão invadindo o Calvário”⁸. Com efeito, a composição, definindo-se num prolongado rectângulo vertical, apresenta, ao alto, em grande destaque, Cristo crucificado entre o Bom Ladrão e o Mau Ladrão, enquanto, em baixo, o primeiro plano é quase integralmente ocupado pela cena do desfalecimento da Virgem entre as Santas Mulheres, com São João ligeiramente atrás, ilustrando, ao modo teatralizado do final da Idade Média, a narrativa dos Evangelistas (Mt. 27, 55; Mc. 15, 40-41; Lc. 23, 48; Jo. 19, 25-26). A grande densidade deste grupo, sobre a esquerda, é compensada, à direita, pelo conjunto de quatro figuras trajando “*all’antica*”, em que se destaca o gesto do Centurião, após Cristo ter expirado, exclamando perante os que estavam com ele de guarda: “Verdadeiramente este homem era o Filho de Deus” (Mt. 27, 54; Mc. 15, 39). Esse mesmo gesto define uma vertical ascendente, conjuntamente com a Santa Mulher vestida de vermelho, que termina naturalmente na evidência da morte de Cristo, linha estruturante a que responde, na outra metade do quadro, uma vertical descendente que principia no Bom Ladrão, se prolonga pelo braço e pela mão da Santa Mulher envolta num manto alaranjado e termina na dor de Maria desfalecida. A terceira vertical, que seria definida pela cruz de onde pende o Mau Ladrão, é iludida pela extraordinária torção do seu corpo curiosamente ataviado (indiciando o seu apego às coisas do mundo, em contraste com o Bom, nu como o Salvador) e atado na parte posterior do madeiro, virando as costas ao espectador, no que constitui raridade iconográfica iniciada, ao que parece, pelos irmãos Limbourg, nas *Très Riches Heures du Duc de Berry*⁹. Finalmente, o fundo é progressivamente ocupado por cortejos que se dirigem a uma Jerusalém representada magestosamente entre montes, vales e planuras, no meio da qual se divisam edifícios de arquitectura “à romana” e mesmo com certas sugestões orientalizantes (cúpulas hemiesféricas). A enorme porção de céu que sobrepuja a cidade e constitui plano de fundo aos três crucificados é dominada por uma atmosfera que se adensa em magníficos tons de rosa e laranja que simbolizam, na suavidade da visão renascentista, o eclipse do sol e as consequentes “trevas” que cobriram a terra no momento da Morte do Redentor (Lc. 23, 44; Mt. 27, 45; Mc. 15, 33). Considerado por Cayola Zagallo obra de autor desconhecido de meados do século XVI¹⁰, o quadro nunca





foi devidamente classificado estilística e cronologicamente. Parece incontestável, depois da análise a que procedemos, que se trata de produção de uma oficina antuerpiana dos inícios do segundo quartel do século XVI cujo mestre conhecia directamente a arte italiana. No universo das possibilidades, parece-nos que a personalidade artística em que se melhor se integra esta pintura será a de Pieter Coeck van Aelst e sua prolífica oficina.

Apesar de alguns rostos do primeiro plano se encontrarem um pouco desfigurados por infelizes intervenções de restauro, os principais valores plásticos da pintura permitem uma leitura segura da sua filiação estilística, assim como uma proposta de datação minimamente aceitável.

O grupo do Centurião, bem como a Santa Mulher que se encontra junto a ele, ou o magnífico escorço do Mau Ladrão valem como elementos autógrafos da oficina de Pieter Coeck: a elegância e torção dos modelos; os pés exageradamente pequenos para a proporção do corpo; a erudição italianizante do vestuário e adereços, sem esquecer o gosto pelos perfis à maneira clássica. Nas figuras de Cristo e do Bom Ladrão surpreendemos a interpretação de uma tipologia da tradição flamenga pelos novos valores de uma anatomia assimiladamente clássica. Outros sintomas de uma profunda assimilação dos valores do classicismo podem ser vistos no modo "soprado" do cendal de Cristo (tão semelhante à solução das vestes do Anjo da *Anunciação* dos reversos do *Tríptico de Santiago e de São Filipe*) ou nas poses e na maneira como os panejamentos enrolam as figuras nos cortejos do fundo e em todo o primeiro plano, não obstante o modelo composicional denunciar uma certa vinculação à tradição flamenga, nomeadamente à da oficina do Mestre de 1518 (Jan van Dornicke), sogro de Pieter Coeck.

A riqueza e a variedade cromáticas de toda a composição, em que predominam os tons de terra da paisagem e os vermelhos e laranjas do primeiro plano, culminando na imensa mancha de tonalidades rosa-salmão do céu, definem uma paleta que já não é completamente a da primeira época da oficina — paradigmaticamente definida no *Tríptico de Santiago e de São Filipe* — mas também não é ainda a da última fase, marcada por uma nova teoria da luz que apontava para o futuro. A obra fundamental desta última etapa da evolução do estilo do pintor é o famoso *Tríptico da Descida da Cruz* do Museu de Arte Antiga, em Lisboa, retábulo de envergadura excepcional na produção da oficina, que viria a ser exportado para Lisboa, em 1585¹¹. O *Calvário* do Funchal apresenta dimensões muito próximas das do painel central do *Tríptico* de Lisboa. Por

outro lado, o grupo da Virgem desfalecida entre as Santas Mulheres e São João inspira-se, como numa citação livre e reelaborada, no modelo composicional usado no quadro do Funchal, embora o discurso figurativo do pintor manifeste, em toda a sua plenitude, o *pathos* do maneirismo italianizante desse último período.

Acresce que os pormenores orientalizantes detectados nos fundos arquitectónicos podem justificar-se como resultado quase imediato da experiência da viagem do pintor a Túnis e a Constantinopla (1533), de que resultaria o álbum póstumo (1553) de gravuras *Costumes dos Turcos* feito a partir de desenhos seus¹².

Assim, a pintura madeirense terá de colocar-se ainda na primeira década de produção da oficina de Pieter Coeck, embora em data posterior à viagem à Turquia, pouco depois de o mestre ter satisfeito outra encomenda oriunda do Funchal — a do *Tríptico de Santiago e de São Filipe*. Num esforço de maior precisão cronológica, podemos situar o *Calvário* entre o classicismo erudito da *Ceia* do Museu de Bruxelas, datada de 1531, e o anúncio da agitação maneirista patente no *Tríptico da Ressurreição* de Karlsruhe (Alemanha), de cerca de 1535. Então, resta-nos concluir que Pieter Coeck, provavelmente com o concurso dos seus colaboradores de oficina, terá respondido a uma nova encomenda madeirense à volta dos anos de 1533-34.

Atendendo aos dados históricos disponíveis, pode presumir-se que os herdeiros de Pedro Gonçalves da Clara, numa compreensível emulação com os Capitães-donatários, tenham encomendado, por aqueles anos, à mesma oficina flamenga, um *Retábulo do Calvário*, de generosas proporções, para ornamentar condignamente o altar da capela colateral da Sé que havia sido comprada pelo seu antepassado.

Não custa imaginar, atendendo às estruturas retabulares habitualmente realizadas pela oficina de Pieter Coeck, que se trataria de um *tríptico*, com o *Calvário* subsistente ao centro e outros passos do ciclo da Paixão e Ressurreição nos volantes. Como hipótese, teríamos, à esquerda, no anverso, o *Caminho do Calvário*, e, no reverso, a *Descida ao Limbo*; à

direita, no anverso, a *Deposição no Túmulo* e, no reverso, a *Ressurreição*. Aberto, o *tríptico* poderia apresentar, bem ao gosto flamengo e da própria oficina de Pieter Coeck, uma paisagem comum aos três painéis. Quanto aos perdidos volantes, baseámo-nos nos anversos do *Tríptico* de Lisboa para a determinação dos temas que figurariam na versão fechada do retábulo funchalense, o que, a ter acontecido, teria plenamente facilitado a transformação, ainda no século XVI, da capela do *Calvário* em capela do *Santo Sacramento*, tal como acima referimos, devido à relevância sacramental e litúrgica desses temas relativamente à Eucaristia.

Finalmente, importa lembrar que foi nos inícios de 1533 que a Diocese do Funchal foi elevada à categoria de arcebispado, tendo logo recebido as regalias e privilégios inerentes e, mais tarde, ricos presentes, enviados de Roma, pelo prelado nomeado, D. Martinho de Portugal, que, no entanto, nunca visitaria a sua sede episcopal¹³. Será, pois, neste ambiente de orgulho e festa, que se terá de enquadrar a encomenda de um novo retábulo para guarnecer uma das principais capelas da Catedral.

¹ Cayola Zagallo, 1943: p. 63; Pita Ferreira, 1963: p. 275.

² Pita Ferreira, 1963: pp. 7-8 e p. 276; ver também Cayola Zagallo, 1943: p. 63.

³ *Ibidem*.

⁴ Pita Ferreira, 1963: p. 7.

⁵ Ver a descrição da capela durante o assalto em Frutuoso, ed 1968: p. 346-348.

⁶ Ver diversas informações a este respeito em Pita Ferreira, 1963: pp. 105-106, 127-128 e 348-349.

⁷ Ver notícia completa desta reforma em Pita Ferreira, 1963: pp. 257-259.

⁸ Réau, 1957: p. 493.

⁹ Cf. Réau, 1957: p. 494.

¹⁰ Cayola Zagallo, 1943: p. 63.

¹¹ Ver história da obra em Reis Santos, 1953: p. 52 e pp. 115-116 e est. LVI-LVIII.

¹² Ver Philippot, 1994: p. 283.

¹³ Cf. Silva, 1946: pp. 89-101.

BIBLIOGRAFIA: CAYOLA ZAGALLO, 1943 e 1955; SILVA, 1946; REIS SANTOS, 1953; RÉAU, 1957; PITA FERREIRA, 1963; FRUTUOSO, ed 1968; PHILIPPOT, 1994.



Arte Flamenga Escultura

E s c u l t u r a d o s
P a í s e s B a i x o s

AO CONTRÁRIO DO QUE SUCEDEU

com a colecção de pintura, o núcleo de esculturas, que não é tão numeroso nem foi objecto dos mesmos cuidados de restauro dedicados, nos

anos quarenta-cinquenta, às pinturas, não apresenta o mesmo grau de extensão ou apuramento nas respectivas fortunas críticas. Com efeito, salvo o esforço de inventário realizado na década de cinquenta, só em data recente, por iniciativa da Direcção do Museu e culminando na Exposição *Feitorias* (Antuérpia, 1991; Lisboa, 1992), foram restauradas e consequentemente estudadas sob o ponto de vista material e estilístico algumas peças da colecção. Essa acção tem prosseguido nos últimos anos e a redacção deste Catálogo pôde ainda beneficiar de certas informações provenientes das acções de restauro em curso que se revelaram essenciais para a correcta classificação das peças.

Acresce que uma parte substancial da colecção foi enriquecida com incorporações muito recentes, umas provenientes de templos da Diocese, onde foram encontradas por vezes “enterradas” ou “emparedadas” (ver, sobre este assunto, a primeira notícia deste capítulo), outras por doação ou aquisição, que foram também aqui tratadas.

O esclarecimento da proveniência de muitas das peças — sobretudo de algumas das recentemente encontradas — e o cotejo desses dados com outra informação histórica que ainda não tinha podido ser relacionada permitiram uma mais correcta visão da encomenda, pela clientela madeirense, de imaginária em vulto proveniente dos Países Baixos e área envolvente, nos finais de Quatrocentos e no primeiro quartel de Quinhentos. Foi igualmente possível distinguir obras de importadas de determinados centros neerlandeses de obras realizadas na Madeira por artistas de formação nórdica activos entre nós no mesmo período. Graças ainda a esse trabalho de investigação historiográfica sobre a origem e vicissitudes das obras, reconstituíram-se conjuntos que se encontravam dispersos e apuraram-se afinidades estilísticas entre obras presumivelmente encomendadas à mesma oficina. Também aqui se nota o ambiente de emulação entre diferentes comitentes, assim como as preferências devocionais dos madeirenses no período considerado.

Não pudemos, à excepção de um caso ou outro, avançar com propostas de atribuição a mestres conhecidos ou de nome convencional ou ainda a oficinas determinadas, mas tão somente a centros de produção, uma vez que o estado de avanço dos conhecimentos sobre o espólio em causa é muito diferente do que dispúnhamos para a pintura. Nestas circunstâncias, e embora as notícias tenham sido

redigidas segundo os critérios já explicitados para a pintura (proveniência, caracterização formal, leitura iconográfica-iconológica e análise estilística), a ordenação das obras não pôde obedecer à cronologia dos autores, mas sim a uma distribuição iconográfica que principia pelo ciclo da infância de Jesus, nele incluindo as representações da Virgem, prossegue com o ciclo da paixão e morte de Cristo e termina com as representações dos Santos. No final, abriu-se uma excepção a este esquema de ordenação inserindo três peças que, apesar de serem trabalhos de factura ou influência flamengas, não são provenientes do património insular mas hoje o integram por aquisição.

Fernando António Baptista Pereira

Nossa Senhora com o Menino

Escola Flamenga, oficina de Malines

Finais do século XV

Dim.: 114 x 35 cm

Escultura em madeira de carvalho policromada

MASF 353

Esta belíssima imagem de consideráveis proporções foi encontrada, em data recente (1993), debaixo do soalho da igreja de São João Evangelista, vulgarmente conhecida como “igreja do Colégio”, por ter sido o templo da Casa Professa e Colégio da Companhia de Jesus no Funchal. A prática de “enterrar”, “emparedar” ou esconder debaixo de altares imagens deterioradas, que foram, aos poucos, perdendo a sua função devocional, foi de tal modo comum na ilha da Madeira que, quando se procede à renovação dos pavimentos dos templos ou à limpeza de altares e armários, ainda é vulgar encontrar imagens mutiladas ou danificadas que aí foram colocadas para não serem profanadas e, assim, “morrerem” ou desaparecerem no tempo como qualquer ser humano. Ainda no início do Verão de 1996, foi encontrado, “semi-enterrado” debaixo do soalho da Matriz de Câmara de Lobos, um magnífico *São Sebastião*, em pedra de Ançã, de grandes dimensões, obra de uma oficina coimbrã de inícios do século XVI, que não hesitamos em atribuir a Diogo Pires-o-Moço.

Ao contrário, a repintura das imagens actualizava-as permanentemente na devoção das sucessivas gerações, que as iam, assim, afeiçoando ao seu gosto artístico, mas, em muitos casos, desfigurando-as com novas camadas de tinta ou mesmo com a reposição de pedaços fragmentados.

A esta *Nossa Senhora com o Menino* aconteceram as duas situações: foi repintada, o que atesta a continuidade da devoção que lhe foi prestada, pelo menos durante várias décadas, e, finalmente, porque estaria danificada e envelhecida, substituída por nova imagem e “naturalmente” enterrada.

Esta imagem faz parte das muitas *Virgens de ternura* que, em diferentes variantes, tanta voga tiveram no final da Idade Média¹. Em consequência da popularidade destas imagens de devoção mariana, as oficinas flamengas produziram para o seu próprio mercado e para exportação numerosos exemplares. A Madeira foi, nos séculos XV e XVI, um dos principais importadores destas imagens para o indispensável ornamento dos altares das suas igrejas e capelas.

Sendo esta escultura uma obra iniludivelmente anterior à fundação do Colégio, à vinda dos primeiros Jesuítas para a

Madeira (1570) ou mesmo à fundação da Companhia de Jesus (1540), ela terá de ser procedente de alguma capela estreitamente ligada à instalação desses primeiros padres na ilha, dada a devoção que terá suscitado na igreja do Colégio até à sua substituição e enterramento.

Ao chegarem à ilha, na Quaresma de 1570, quatro anos depois do pavoroso assalto dos corsários franceses — o que motivou o seguinte comentário de Gaspar Frutuoso: “não sei qual destas coisas foi maior para esta ilha da Madeira, se o que perdeu com a chegada dos cossaios, se o que ganhou com a vinda destes religiosos”² — os padres da Companhia foram confrontados com a necessidade de fazerem quarentena fora da cidade, devido ao surto de peste que grassava em Lisboa, quando saíram³. Foram-lhes cedidas umas casas de Fernão Favila, junto da capela de Nossa Senhora da Ajuda.

O pequeno templo havia sido fundado, com a instituição do morgado dos Piornais, por António Favila ou Favela e sua mulher. Segundo uns *Autos que mandou fazer o Senhor Arcebispo do Funchal D. Martinho pelo seu Ouvidor Geral o Bacharel Diogo Dias de justificassam do valor das terças de António Joseph Favella, e sua mulher Maria de Vasconcellos Justificadores da capella de Nosa Senhora d’Ajuda sita nos Piornaes....* (Documento inédito datado de Junho de 1540, existente no Paço Episcopal do Funchal, transcrito pela Dra. Maria Favila a quem agradecemos), descreve-se a ermida de Nossa Senhora da Ajuda, com todas as suas alfaias e ornamentos, nomeadamente “*hum Retavollo de oleo de frandres novo da Invocação de Nosa Senhora d’Ajuda de dezassais palmos aberto com has portas d’alltura que chega asynda do foro...*”. Não há referência explícita a estatuária, mas pode admitir-se a existência de uma imagem do orago antes da vinda do *retavolo novo* da Flandres. António Favila ou Favela, falecido em 1545 e sepultado na capela, era filho segundo do povoador Fernão Favila ou Favella, combatente de Ceuta, que recebera essas terras de Zarco⁴. Curiosamente, o lugar em que os jesuítas se instalavam fora aquele por onde haviam entrado os corsários huguenotes, em 1566, sendo o pequeno templo da Ajuda, segundo o testemunho de Henrique Henriques de Noronha, em 1722, o primeiro a ser profanado pelos herejes, pelo que, nas palavras deste autor, graças à intercessão da Senhora da Ajuda “o Céu lhes metia com eles (os padres da Companhia) na sua cidade e Ilha tanto bem, pela mesma porta, pela qual antes lhe tinha introduzido tão grande castigo e tão grande mal”⁵.

Antes da construção do Colégio, os Jesuítas iniciaram o seu magistério na cidade do Funchal, numas casas junto da ermida de S. Sebastião, tendo-se mudado, mais tarde, para



outras casas junto à igreja de S. Bartolomeu⁶. Contudo, nenhum destes templos justifica, quer pelas invocações, quer pela envergadura da escultura em causa — certamente destinada a um altar-mor — a polarização da devoção que a primitiva imagem da capela da Ajuda terá suscitado, pelo menos durante o primeiro século de estabelecimento dos Jesuítas no Funchal.

É isto que nos leva a crer que esta notável obra flamenga deverá ter sido imagem de grande devoção na capela da Ajuda, edifício da primeira metade de Quinhentos ainda hoje subsistente, embora bastante adulterado. Construída a igreja do Colégio, a imagem, que já não seria necessária na ermida, devido à chegada do *retavollo novo de oleo de frandres*, terá sido colocada no altar colateral do lado do Evangelho, onde a veneração dos fiéis durante quase um século terá justificado os repintes de cariz seiscentista que ainda se vêem. Esse altar foi totalmente renovado, nos finais do século XVII, com um retábulo de talha de estilo nacional enquadrando uma nova imagem mariana, agora com o título de Nossa Senhora da Luz, que veio a despertar a particular devoção dos estudantes⁷. A velha e porventura deteriorada imagem “gótica” de Nossa Senhora da Ajuda, cujo valor devocional já não respondia às exigências da piedade barroca, foi “enterrada” para ser poupada a uma qualquer profanação.

A escultura encontra-se escavada na rectaguarda e apresenta-nos Maria com um rosto ovalado de testa alta e protuberante e, em contrapartida, nariz, boca e queixo pequenos. Três madeixas enroladas, pendentes de cada lado, enquadram o rosto. Removido o repinte seiscentista do cabelo e das vestes, verificou-se que, originalmente, eram dourados.

A Virgem veste túnica, saiote e manto que caem num pesado e anguloso pregueado, repuxado sob o Menino, deixando ver o sapato bicudo de sola visível. Jesus, apoiado no braço esquerdo de Sua Mãe, é representado nu e, apesar das mutilações, reconhecem-se com facilidade os traços anatómicos típicos de Malines. À imagem falta a peanha de origem estando o próprio “*parterre*” muito deteriorado.

Trata-se de uma escultura que se poderá filiar numa oficina de Malines, anterior a 1516, ainda marcada por um certo iconismo e, sobretudo, pela angulosidade das largas pregas góticas da túnica da Virgem. De facto, não se vislumbram nela o dinamismo interno e a actualização renascentista que caracterizariam as produções das oficinas da cidade, após o estabelecimento nela da corte de Margarida de Áustria, a partir daquela data. Uma vez levantados alguns dos repintes, sobretudo os que, nas carnações, mais confundem as possibilidades de identificação, não temos dúvidas de que os principais valores formais e plásticos da oficina se evidenciarão. Na colecção de Francisco Ernesto de Oliveira Martins existe uma *Santa Margarida*, com claras afinidades estilísticas com a peça do Funchal⁸.

É muito provável que os Favila fossem importantes produtores e comerciantes de açúcar (Jasmins Pereira deu conta das cotações de açúcar de um João Favila, em 1523)⁹. e, conseqüentemente, com possibilidades de compra ou de encomenda na Flandres de peças de escultura da envergadura desta *Senhora com o Menino*, que não era propriamente uma pequena imagem de oratório ou de devoção privada como as pequenas imagens conhecidas por “poupées ou poupettes de Malines”, exportadas para toda a Europa, para os Açores, para a Madeira e até para as Canárias¹⁰.

¹ Xavier Coutinho, 1959: pp. 43-45.

² Frutuoso, ed. 1968: p. 389.

³ Carita, 1987: I, p. 87.

⁴ Sarmiento, 1953: pp. 215-216.

⁵ Citado em Carita, 1987: I, p. 90.

⁶ Carita, 1987: I, pp. 86-97.

⁷ Carita, 1987: II, pp. 59-60.

⁸ Oliveira Martins, 1983: p. 150.

⁹ Jasmins Pereira, 1969: p. 181 e p. 196.

¹⁰ Távora, 1975: p. 116; Hernández Perea, 1994: pp. 182-183.

BIBLIOGRAFIA: SARMENTO, 1953; XAVIER COUTINHO, 1959; FRUTUOSO, ed. 1968; JASMIN PEREIRA, 1969; TÁVORA, 1975; OLIVEIRA MARTINS, 1983; CARITA, 1987; HERNÁNDEZ PEREA, 1994.

Nossa Senhora da Conceição

Escola Flamengo, oficina eclética do eixo
Malines-Bruxelas
Inícios do século XVI
Dim.: 121 x 42 cm
Escultura em madeira estofada, policromada
e dourada
MASF 18

Esta magnífica escultura é conhecida por “Virgem de Machico” ou “Virgem de D. Manuel”, conforme se sublinha a proveniência (a Matriz de Machico) ou o possível ofertante (o rei). A igreja foi construída nos finais do século XV (entre 1496 e 1499¹, com dádivas diversas do Venturoso, quer durante as obras, quer após a conclusão das mesmas, e dedicada a Nossa Senhora da Conceição.² O templo é referido e elogiado pelos seus ornamentos nas descrições do Doutor Gaspar Frutuoso³. De facto, além das ofertas do monarca, duas famílias locais, a dos donatários — os descendentes do descobridor e primeiro donatário Tristão Vaz — e a dos Moraes, acrescentaram à igreja três capelas — a de São João Batista, jazigo dos Capitães-donatários, no lado do Evangelho, a dos Reis Magos, mais tarde do Santíssimo, instituída por Branca Teixeira, fronteira à primeira, e a do Espírito Santo, mandada edificar por Sebastião de Moraes para jazigo dos seus, encostada ao panteão dos Teixeiras⁴. Em consequência, muitas foram as dádivas de objectos litúrgicos e de ornamentos para o culto — pintura, escultura e ourivesaria — que terão motivado as considerações registadas em Frutuoso, no último quartel de Quinhentos. Entre essas piedosas doações há que mencionar o painel da *Adoração dos Reis Magos*, hoje no Museu de Arte Sacra, que aqui já atribuímos ao *Mestre da Adoração de Machico* (ver capítulo anterior), ou os dois cálices em prata dourada, um com punção de Antuérpia, provável oferta régia, e outro de origem portuguesa, ambos também neste Museu.

A indelmentível qualidade flamenga desta *Nossa Senhora da Conceição*, o seu carácter formal de meio-vulto, indiciando ter pertencido ao nicho central de uma armação retabular, e o facto de se tratar do *orago* do templo levam-nos a recordar as disposições testamentárias, de 1511, de Isabel Teixeira, segundo as quais existia nessa data um legado de mil réis, ainda não gasto, para aquisição, na Flandres, de um painel para o altar da Virgem⁵. Julgamos que a documentação em causa se refere ao altar-mor do templo e que, para dar cumprimento ao referido testamento, se terá encomendado, na Flandres, um retábulo de temática mariana que teria, ao

centro, uma charola ou nicho com a imagem do orago.

De toda essa estrutura retabular, substituída no século XVII pelo belíssimo altar de talha maneirista ainda subsistente, chegou até aos nossos dias apenas a “Virgem de D. Manuel”, assim chamada por ser tradição assente na historiografia madeirense que a mesma foi oferecida pelo monarca⁶.

Como conciliar esta arreigada tradição com as referências do testamento de Isabel Teixeira? Talvez porque o legado não fosse suficiente para uma estrutura retabular condigna do templo, o rei poderá ter tido intervenção decisiva no processo da encomenda. De resto, na capitania rival do Funchal, o monarca oferecera à Sé Catedral, após a sacração do altar-mor, em 1517, um magnífico retábulo que integrava, também, uma imagem da Virgem, que terá desaparecido durante o assalto dos corsários franceses, em 1566⁷. Curiosamente, a memória local do Machico apenas registou a dádiva régia da imagem.

É de sublinhar que o retábulo seiscentista que substituiu o primitivo, além de uma acentuada monumentalidade, repetiu aparentemente o mesmo esquema de estruturação compositiva e até uma nova imagem de Nossa Senhora da Conceição. A máquina retabular flamenga comportaria, além do nicho central, com a imagem subsistente, sobre o sacrário, pelo menos quatro pinturas alusivas à Imaculada Conceição de Maria (que seriam, possivelmente, o *Encontro na Porta Dourada*, a *Morte da Virgem*, a *Assunção* ou a *Coroação da Virgem*).

Esta “Virgem de Machico” apresenta-se coroada (*Regina Coeli*), sendo a coroa formada por rosetas, à moda de Malines. O rosto de Maria, de olhos amendoados, nariz, boca e queixo pequenos, é enquadrado por um véu que deixa ver duas fortes tranças, como é habitual na tradição maliniana. A Virgem, elegante e alongada, com o característico requebro de anca, numa nítida flexão em “S”, segura, no braço esquerdo, o Menino. Este veste comprida túnica que, no entanto, lhe descobre o ventre e as pernas, modelo de representação que também é comum nas produções de Malines. Jesus agarra, com a mão esquerda, um rolo (alusão à Nova Lei), enquanto que, com a direita, se apoia no véu de Sua Mãe, num gesto de resguardo que sublinha a relação de ternura entre a mãe e o filho tão comum nas esculturas desta época. O manto de Maria cai em volumosas e angulosas pregas, único detalhe que se afasta um pouco das tradições oficiais de Malines, deixando ver o pé direito calçando uma típica “soca” flamenga.

Completa a definição iconográfica da peça o *crescente lunar*, que torna verdadeiramente explícito o seu título *da*



Conceição. No final da Idade Média e nos inícios do século XVI ainda não estava fixado o modelo iconográfico da Imaculada Conceição. Para referenciar este tema, que só viria a ser dogmaticamente constituído no século XIX, utilizaram-se, até ao século XVII, data da sua fixação iconográfica definitiva, vários outros temas da História Sagrada, como a *Árvore de Jessé*, o *Encontro de Santa Ana e São Joaquim junto da Porta Dourada*, as *Santas Mães* ou *Santa Ana tríplice*, a *Mulher pré-existente e apocalíptica* ou a *Tota Pulchra*. Quase todos estes núcleos temáticos contribuíram com motivos ou elementos compositivos para a fixação iconográfica da *Imaculada Conceição*⁸. Dentre eles ressalta a importância do *crescente lunar*, utilizado também na variante “franciscana” da *Assunção*, que identifica a Imaculada com a *Mulher pré-existente e apocalíptica* anunciada no *Génese* como colaboradora na obra da Redenção e redefinida na visão de S. João, no *Apocalipse*, coroada de estrelas e com o Menino nos braços⁹. A presente imagem é um excelente exemplo de um momento particularmente feliz na evolução iconográfica do tema, combinando a tradição das Virgens com o Menino com as novas sugestões de ilustração quase literal do texto bíblico (*Génese* e *Apocalipse*). Mais tarde, as concepções teológicas prevalecentes na reforma católica convencionaram a representação da *Imaculada* sem o Menino¹⁰. Na Matriz do Machico, a imagem que substituiu a primitiva no retábulo seiscentista já corresponde ao novo cânone.

Embora pareça uma escultura em vulto redondo, esta imagem foi esculpida, como dissemos, em meio-vulto, correspondendo a cerca de três quartos do volume exigido por uma figuração completa. A parte posterior é totalmente plana, vendo-se ainda restos de policromia, o que indicia o seu afeiçoamento ao fundo do nicho ou charola a que era destinada. Pertence ao número das peças da colecção do Museu que foram esculpidas num único bloco de madeira com a expressa intenção de ficarem lisas na parte posterior, atendendo à estrutura retabular fixa para que foram feitas. Outras esculturas da mesma época apresentam-se escavadas atrás, sendo essa abertura, num ou noutro caso, tapada posteriormente, ao sabor da evolução da devoção e do gosto. Estas eram as imagens que saíam frequentemente em

procissões e outros actos festivos sendo, nessas ocasiões, parcialmente cobertas por mantos. Finalmente, outras foram lavradas em toda a sua superfície, quando a sua localização no templo implicava uma visualização total ou quase total. A peça foi repintada e redourada, por diversas vezes, o que atesta a continuidade da devoção que lhe foi prestada, ao longo de séculos, pelas gentes de Machico. Todavia, as carnações talvez estejam próximas do que terá sido o original.

No seu inventário sumário da escultura flamenga em Portugal, Bernardo Ferrão e Távora referiu-se à Virgem de Machico nos seguintes termos: “a belíssima Virgem com o Menino da igreja de Machico (...) com a face menineira, de olhos oblíquos, pujantes tranças pendentes e coroa baixa, rosetada”¹¹. Contudo, nada adiantou sobre a origem geográfica da oficina que a executou.

Estilisticamente, esta escultura insere-se, como já fomos assinalando, na produção flamenga influenciada directamente por Malines, ao longo das primeiras décadas do século XVI, não deixando, todavia, de ecoar nela ressonâncias da arte do último gótico do Norte de França, nomeadamente no alongamento da figura e na modelação volumosa dos panejamentos em *trompe l’oeil*, pelo que supomos ser obra de uma boa oficina eclética, activa no eixo Bruxelas-Malines, ao longo do primeiro quartel de quinhentos.

¹ Carita, 1992: p. 254.

² Sarmento, 1953: p. 92.

³ Frutuoso, ed. 1968: p. 102.

⁴ Sarmento, 1953: pp. 92-93.

⁵ Carita, 1992: p. 253.

⁶ Clode e Pita Ferreira, 1954: p. 15; Nunes Pereira, 1957: p. 1336; e Pita Ferreira, 1963: pp. 288-289.

⁷ Frutuoso, ed. 1968: p. 359.

⁸ Trens, 1947: pp. 96-190.

⁹ *Ibidem*, especialmente pp. 173-175.

¹⁰ Ver, sobre a iconografia da *Imaculada* na Madeira, Clode, 1969: pp. 14-15.

¹¹ Távora, 1975: p. 111.

BIBLIOGRAFIA: TRENS, 1947; SARMENTO, 1953; CLODE e PITA FERREIRA, 1954; NUNES PEREIRA, 1957; XAVIER COUTINHO, 1959; PITA FERREIRA, 1963; FRUTUOSO, ed. 1968; CLODE, 1969; TÁVORA, 1975; CARITA, 1992.

Nossa Senhora da Estrela

Escola Flamenga, oficina de Antuérpia ou de Malines
Inícios do século XVI.

Dim.: 89 x 32 cm

Escultura em madeira de carvalho estofada,
policromada e dourada.

MASF 354



Provém esta bela imagem do oratório particular de uma antiga casa madeirense, situada no sítio da Estrela, concelho da Calheta, junto às ruínas, ainda hoje visíveis, da capela homónima que, no dizer de Gaspar Frutuoso, o capitão João Gonçalves Zarco “traçou de sua mão”, “num lugar alto de boa vista do mar e da terra”, em terrenos doados a sua filha Beatriz Gonçalves da Câmara¹.

Ainda segundo o memorialista, Zarco “depois de descoberta e povoada a ilha da Madeira, por ser a terra nova e não haver nela quem pudessem casar suas filhas, segundo o merecimento de suas pessoas, mandou pedir a El-Rei homens conformes a sua qualidade para as casar com eles, e Sua Alteza lhe mandou quatro fidalgos, donde procedeu a mais ilustre geração da ilha, um dos quais foi Diogo Cabral, irmão do Senhor de Belmonte, com o qual casou o dito capitão a sua primeira filha, chamada Breatiz Gonçalves da Câmara”².

Na realidade, o desejo expresso pelo primeiro donatário foi só realizado pelo seu genro, Diogo Cabral, tendo a capela sido inicialmente a sede da freguesia da Calheta, mais tarde mudada para a igreja manuelina do Espírito Santo³.

Um descendente directo de Diogo Cabral e da filha de Zarco, sua mulher, terá oferecido, nos inícios do século XVI, esta imagem para o altar-mor da capela. Segundo o tenente-coronel Artur Sarmiento, quando a mesma se arruinou, um quadro do altar-mor terá passado para a igreja do Arco da Calheta⁴, enquanto a imagem foi recolhida na casa que ficava anexa ao derruído templo. Iconograficamente, a escultura apresenta-nos Maria coroada (*Regina Coeli*), pertencendo ao mais raro tipo de Virgens com o Menino sentado no braço direito, de acordo com uma referência do *Salmo XI*⁵. Numa expressão de ternura, a Mãe de Deus ampara com a mão esquerda, o pé direito de Seu Filho. A coroa da Virgem, aberta e de base

perlada, sobrepõe-se aos cabelos que caem, em madeixas goivadas, duas de cada lado. Removido o repinte castanho, notou-se que o cabelo era originalmente dourado.

O Menino, nu, segura, na mão esquerda, um cacho de uvas (alusão à Sua Paixão) e denuncia, na anatomia algo incipiente e na pose de pernas cruzadas, uma inspiração directa em modelos pictóricos, gravados ou esculpidos muito vulgares na Antuérpia ou na Malines dos inícios de Quinhentos. O mesmo pode ser dito da cintura alta de Maria e do desenho do decote largo e abaulado da sua túnica, notando-se, em compensação, um alto resguardo chegado ao pescoço. A túnica e o manto apresentam ainda um rico estofado, em que predominam, sobre o ouro, o azul e o vermelho, e um suave pregueado, deixando ver o sapato de biqueira redonda. A base da escultura, de cantos cortados, lembra algumas das peanhas de Malines.

Nesta conformidade, somos levados a pensar que se trata de uma obra importada de uma oficina de Antuérpia ou de Malines, ou realizada por algum mestre flamengo com essa proveniência mas radicado em Portugal, como, por exemplo, um dos colaboradores da parceria Olivier de Gand-Fernão Muñoz, dadas as afinidades de tratamento do rosto de Maria com a *Mater Dolorosa* do *Calvário* que terá encimado o *retábulo* do altar-mor da Sé do Funchal, hoje no Museu, obra por nós atribuída ao segundo daqueles escultores (ver notícia respectiva adiante).

¹ Frutuoso, ed. 1968: p. 90.

² *Ibidem*, p. 161.

³ Sarmiento, 1953: pp. 21-28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Xavier Coutinho, 1959: p. 44; ver também Clode, 1967: p. 58.

BIBLIOGRAFIA: FRUTUOSO, ed. 1968; XAVIER COUTINHO, 1959; CLODE, 1967.

Crísto Crucificado

Escola Flamenga ou Alemã (?)

Inícios do século XVI

Dim.: 107 x 25 cm

Escultura em madeira de carvalho com vestígios
de policromia

MASF 319



Este belíssimo *Cristo Crucificado* foi adquirido, em leilão, em 1993, tendo feito parte da colecção do Dr. António Aragão Mendes Correia. Sabe-se, todavia, que outrora pertenceu à igreja do Colégio dos Jesuítas para onde teria sido levado da igreja do convento de São Francisco, certamente após a extinção do cenóbio, em 1834, e sua demolição, nos finais do século.

A dimensão da peça parece não autorizar a hipótese de se tratar de um Cristo de um Calvário destinado a uma colocação em mísulas altas ou no vão de um arco triunfal, uma vez que as restantes duas imagens teriam apenas cerca de 80 cm. No entanto, é possível que um grupo desse género estivesse colocado sobre um altar secundário. Não é, porém, de excluir a possibilidade de estarmos perante um crucifixo isolado.

A imagem encontra-se muito mutilada e com escassos vestígios da policromia original. Apresenta a variante de *Cristo morto*, com a cabeça levemente inclinada e expressão de gravidade dolorosa. Os cabelos estão cingidos pela coroa de espinhos e caem verticalmente, numa madeixa, à direita. A extraordinária qualidade da modelação tem um dos seus pontos mais altos na delicadeza dos traços fisionómicos do rosto, com barba curta e bipartida e nariz

longo, o que empresta à figura uma beleza transfigurada. Também o cendal, apesar de algo mutilado, traduz um acentuado equilíbrio formal, intensificado pelas pontas paralelas pendentes, em diálogo com a ligeira inclinação dos ombros e da cabeça.

A resolução anatómica, cuidada e cheia de nuances, mostra um cânone alongado, com torso estirado, pernas esquiladas e pés delicadamente sobrepostos, que lembra a "maneira" do grande Mestre de Würzburg Tilman Riemenschneider (1460-1531), criador deste modelo de Crucificados, por sua vez inspirados em modelos gravados de Schongauer, entre outros, ou esculpidos por Nicolas de Leyden¹.

Estaremos, por isso, perante uma obra importada de uma oficina flamenga dos inícios de Quinhentos fortemente influenciada pelos seguidores do grande escultor alemão e pelas suas fontes de inspiração, algumas das quais neerlandesas.

¹ Guillot de Suduiraut, 1991: pp. 186-188.

BIBLIOGRAFIA: CLODE e PITA FERREIRA, 1954; BAXANDAL, 1990; DIAS, 1991 e 1992; BAPTISTA PEREIRA e FALCÃO, 1994.

Calvário: Cristo Crucificado, Virgem Dolorosa e São João

Oficina de Malines

Cerca de 1508-1510

Dim.: Cristo Crucificado, 122 x 113 cm; Virgem

Dolorosa,

106 x 30 cm; S. João, 106 x 30 cm

MASF 374

Tal como três figuras de uma *Deposição* (ver notícia respectiva adiante), a *Virgem Dolorosa* e o *São João* foram encontrados, em 1951¹, debaixo de um altar na actual igreja de São Roque, presumindo-se então serem provenientes da antiga e desaparecida paroquial, a chamada «igreja velha», ou do extinto Convento de S. Francisco.

Quando, em 1954, foram apresentadas na *Exposição de Esculturas Religiosas no Convento de Santa Clara do Funchal*, organizada pelo Eng^o Luiz Peter Clode e pelo Padre Pita Ferreira, formaram, com as três figuras da *Deposição*, um suposto grupo completo do mesmo episódio², situação que permaneceu até 1990, já no Museu de Arte Sacra, onde haviam sido incorporadas, em 1955. Quando da sua apresentação na exposição *Feitorias*³ as duas figuras do *Calvário* — *Virgem Dolorosa* e *São João* — foram separadas do grupo da *Deposição*. De resto, quer por razões estilísticas, quer por razões iconográficas, já desde o final dos anos oitenta que a Direcção do Museu, seguindo pareceres de outros especialistas, tinha a intenção de separar os dois conjuntos. Com a remodelação do Museu que se seguiu à Europália, foi possível concretizar esse antigo desiderato. Sabe-se hoje que todas as peças encontradas em S. Roque terão transitado, ainda no século XVI, da Sé Catedral para a chamada «igreja velha» de S. Roque, quando este templo passou a ser sede de uma nova freguesia e após obras de remodelação e ampliação. A localização original deste grupo do *Calvário* terá sido a antiga Capela homónima da Sé (mais tarde do título do Santíssimo Sacramento), como adiante justificaremos.

Tal hipótese só pôde ser formulada ao ser, por nós, recentemente reconstituído todo o *Calvário*, acrescentando às duas figuras encontradas em S. Roque um *Cristo Crucificado* proveniente da Sé e desde 1955 incorporado no Museu. Devido a numerosos repintes, esta peça havia sido classificada como quinhentista mas da escola portuguesa e, portanto, integrada noutro núcleo. Agora, depois de abertas algumas janelas no levantamento de repintes e face a um criterioso reexame estilístico, foi possível reunir as três peças e esclarecer definitivamente a proveniência deste

magnífico conjunto.

Em primeiro lugar cumpre lembrar que um *Cristo Crucificado* quinhentista desta envergadura só pode ter pertencido a um *Calvário* de um altar de destaque na catedral. Excluído o do retábulo do altar-mor, porque as peças remanescentes no Funchal do mesmo — a *Virgem Dolorosa* e o *São João Evangelista* (ver notícia respectiva adiante) — não autorizam qualquer ligação, resta forçosamente o conjunto que teria de ser o centro devocional de uma capela do título do *Calvário*, ou seja, a colateral do lado da epístola, fundada por Pedro Gonçalves da Clara, em 1508, e de que foram padroeiros os seus descendentes, os Barros Atouguias⁴. Não custa admitir que Pedro Gonçalves da Clara, pouco depois de adquirir a posse da capela, a tenha dotado de um grupo escultórico ilustrativo do respectivo título, para assegurar o culto. A encomenda deve ter sido feita pelos anos de 1508 a 1510, o que corresponde inteiramente à datação estilística do *Calvário* em questão.

Em contrapartida, os Barros Atouguias encomendaram, pelos anos de 1533-34, à oficina de Pieter Coeck van Aelst, um novo retábulo para a capela, um provável tríptico de pintura de que subsiste o painel central com a cena do *Calvário* (ver notícia respectiva no capítulo dedicado à pintura), que terá substituído o “velho” conjunto escultórico, deslocado provavelmente para lugar secundário da mesma capela. As vantagens da substituição podem ser medidas pelo prestígio crescente da pintura de oficinas flamengas junto das elites possidentes da Madeira, que emulavam entre si para oferecer aos templos e capelas da sua devoção e propriedade retábulos dessa proveniência. Por outro lado, foi em 1533 que a Diocese do Funchal foi elevada à dignidade de arcebispado, pelo que a oferta de um novo retábulo se justificaria à luz do clima de júbilo pelo acontecimento.

Todavia, há que recordar um outro acontecimento de relevância na vida diocesana e na decorrente encomenda de obras de arte: a sagração da catedral, em 1517, que motivou a execução do Retábulo do altar-mor, habitualmente atribuído ao anónimo luso-flamengo Mestre da Lourinhã. Para a Capela do *Calvário* terá sido, nessa data, encomendado, a uma oficina flamenga diferente da que havia realizado o grupo escultórico do *Calvário*, uma cenografia da *Deposição no Túmulo*, tema devoto indispensável, na época, principalmente durante as celebrações litúrgicas da Semana Santa. Podemos, assim, reconstituir a história da ornamentação da Capela do *Calvário* da Sé. Até 1533-34, a capela terá tido como ornamento apenas os dois grupos escultóricos: o

Calvário estaria, como era habitual, ao alto, junto à parede de fundo, enquanto a *Deposição* estaria sobre o altar, ao fundo, lembrando colocação análoga do motivo da *aparição de Cristo sobre o sepulcro rodeado pelos símbolos da Paixão* no tema eucarístico da *Missa de São Gregório*. Com a vinda do tríptico de pintura, em 1533-34, ter-se-á removido o *Calvário*, mas manteve-se a *Deposição*. Durante o ataque dos corsários huguenotes franceses, em 1566, a capela já era conhecida pelo título do *Santo Sacramento*, certamente devido à relevância sacramental e litúrgica dos temas nela representados relativamente à revalorização da Eucaristia pela Reforma Católica. Durante a invasão, a capela foi, à semelhança do que aconteceu em toda a Sé, seriamente vandalizada, conforme conta Gaspar Frutuoso⁵. Várias imagens foram quebradas⁶, pelo que se pode presumir terem sido os dois conjuntos danificados e postos fora de culto. Poucos anos depois, após uma certa recuperação, algumas das imagens foram levadas para a «igreja velha» de S. Roque.

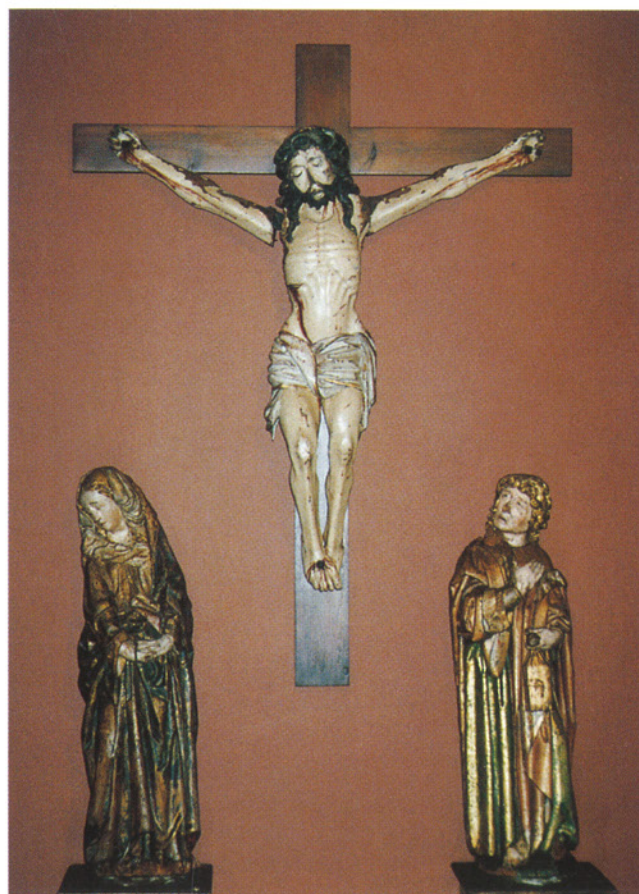
De acordo com a prédica medieval e dos inícios de Quinhentos, a imagem do Mistério da Morte de Cristo na Cruz era a primeira que o fiel deveria observar mal entrasse na igreja, para nela meditar antes do início dos ofícios divinos⁷. O lugar preferencial destas imagens era o arco triunfal (no vão, sobre um lintel, ou por sobre o ponto de fecho), a parede de fundo das capelas ou o coroamento de um retábulo monumental de altar-mor (como o da Sé Velha de Coimbra).

Embora já não existam, em Portugal, grupos escultóricos colocados nesses locais (vão ou ponto de fecho do arco triunfal), ao contrário do que acontece em Espanha (como, por exemplo, no Mosteiro de Santa Clara de Tordesilhas), subsistem, para além das imagens avulsas ou em grupos deslocados, as próprias mísulas de cantaria, em que assentavam por sobre o arco triunfal. Muitos exemplos se poderiam enumerar, mas bastará referenciar o da igreja do Loreto, no Arco da Calheta, na ilha da Madeira. Um exemplo da colocação no vão do arco triunfal de um grupo escultórico alusivo ao *Calvário* observa-se, por exemplo, numa pintura do *Retábulo de Santiago*, proveniente da igreja do Convento da Ordem do mesmo nome, em Palmela, executado na década de 1520-1530 pelo presumível Mestre da Lourinhã⁸.

A *Virgem* e *São João* apresentam uma profundidade de cerca de 28 cm, as costas lisas e uma pequena base de apoio poligonal, adaptável às mísulas em pedra ou em madeira sobre as quais estariam colocadas, ladeando o *Cristo Crucificado* central. Este, cuja cruz não é de origem, apresenta-se esculpido em vulto redondo, mostrando uma

cintura vincada, bem à maneira das oficinas de Malines, e uma cabeça que evidencia traços fisionómicos e um *rictus* de dor muito semelhantes aos de S. João. Também o desenho das mãos e dos pés lembra a incipiência de modelação que caracteriza as mãos das outras duas figuras. O tratamento dos cabelos, com sulcos profundos, entrançado volumoso e castanho, assim como a coroa de espinhos, originalmente a verde, ou o cendal, com vestígios de ouro e dobra a azul, denunciam idêntica vinculação aos modelos malinianos arcaizantes.

Até 1991 a *Virgem* e *São João* tinham os cabelos recobertos com uma espessa tinta negra, fruto do “restauro” do final do século XVI, que foi entretanto removida deixando ver a belíssima modelação dourada. Mantém-se, contudo, a carnação refeita na mesma ocasião. Algumas lacunas deixam entrever, todavia, tanto no rosto, como nas mãos, o que seria a carnação original, semelhante à do *São Roque* adiante tratado. Esses “restauros” e repintes destinaram-se a actualizar o valor devocional das esculturas, preparando-





as para defrontar uma nova vida na ermida de S. Roque. Pedro Dias, que via nestas obras duas peças de um *Calvário* destinado a coroar um arco cruzeiro de uma igreja madeirense⁹, começou por situá-las “na órbita da produção do escultor hispano-flamengo Olivier de Gand”, reproduzindo “uma tipologia muito divulgada no fim do século XV e no decorrer dos inícios do século XVI, nos Países Baixos meridionais, e de que no Hainaut se conservam ainda muitos exemplares”¹⁰. Contudo, na versão portuguesa do mesmo catálogo, retirou prudentemente a atribuição ao círculo do hispano e luso-flamengo Olivier de Gand, considerando ser o seu autor “um flamengo ou, pelo menos, um homem formado na Flandres”, talvez um artista itinerante¹¹.

A tipologia destes *Calvários* dos finais de Quatrocentos e dos inícios de Quinhentos implica um rígido cânone de representação que deixa pouca margem para uma movimentação das figuras ou para o ritmo das suas vestes, o que se justifica por razões de equilíbrio composicional com o elemento central (o Crucificado) e pelas razões devocionais acima referidas. Por isso, o esperado hieratismo formal das figuras é interpretado por cada artista com pequenas sugestões de expressão do movimento e da emoção.

Nas atitudes desta *Virgem Dolorosa* e deste *São João* encenam-se duas das modalidades da dor sentida pela morte de Cristo na Cruz: a quase incredulidade do Apóstolo olhando o Redentor e o abandono resignado de Maria desviando o olhar. Estes dois quadros emotivos — certamente canónicos neste tipo de *Calvário* — resolvem-se em dois movimentos opostos mas complementares que abriam para a contemplação do Cristo central. Este, por seu turno, com a boca entreaberta mostrando os dentes e a cristação bem visível no tronco, ilustra o momento em que o Salvador expirou na cruz, soltando um brado¹², o que de algum modo motiva a expressão de espanto e afição do Apóstolo amado.

Coincidem nestas obras detalhes de virtuosismo de execução, tais como o lavrado das vestes e dos cabelos dourados ou o subtil apontamento que é o livro da Nova Lei que *São João* segura dentro de um saco, com resoluções menos felizes, como acontece na já referida execução das mãos, sobretudo da *Virgem*, ou na modelação dos rostos de



Cristo e de *S. João*. Estaremos, portanto, perante uma obra de uma oficina arcaizante de Malines, importada pouco depois de 1508.

Igualmente importada foi a imagem de *S. Roque*, tratada adiante, obra que denuncia senão exactamente os mesmos escultores pelo menos o mesmo ambiente oficial arcaizante.

¹ Nunes Pereira, 1957: p. 1338.

² Clode e Pita Ferreira, 1954: p. 37, nº de catálogo e de ilustração 12.

³ Antuérpia, 1991; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1992; nos respectivos *Catálogos*, as fotografias foram impressas invertidas.

⁴ Henriques de Noronha citado por Pita Ferreira, 1963: p. 138.

⁵ Frutuoso, ed. 1968: p. 347.

⁶ *Ibidem*: p. 359.

⁷ Baxandal, 1990: pp. 52-55.

⁸ Ver, sobre este assunto, Baptista Pereira, 1990: p. 72; e Baptista Pereira e Falcão, 1994: p. 162.

⁹ Dias, 1991: p. 118; e 1992: p. 268.

¹⁰ Dias, 1991: p. 118.

¹¹ Dias, 1992: p. 268.

¹² Mt. 27, 50; Mc. 15, 37.

BIBLIOGRAFIA: CLODE e PITA FERREIRA, 1954; SILVA e MENESES, 1984; BAPTISTA PEREIRA, 1990; BAXANDAL, 1990; DIAS, 1991 e 1992; BAPTISTA PEREIRA e FALCÃO, 1994.

Figuras de um Calvário:
Virgem Dolorosa e São João

Escola Flamenga
Inícios do século XVI
Dim.: Virgem Dolorosa, 114 x 40 cm;
S. João, 116 x 40 cm
MASF 45 e 45a



Encontradas, há várias décadas, na igreja do antigo Colégio dos Jesuítas do Funchal, foram incorporadas no Museu desde a sua fundação. A *Virgem Dolorosa* foi exposta, em 1954, na *Exposição de Esculturas Religiosas no Convento de Santa Clara do Funchal*, como “uma Santa em madeira estofada do século XVI”¹.

Sendo peças datáveis dos inícios do século XVI, muito anteriores, portanto, à fundação do Colégio, a sua verdadeira proveniência nunca foi esclarecida. O seu estado de conservação — perdida a policromia e o douramento, estão reduzidas ao talhe e a restos do estofado — indicia muito claramente a já referida prática de “enterrar” as imagens, o que faz supor que o conjunto original a que pertenceram — um *Calvário* de altar — tenha sido removido ou substituído por um novo retábulo, facto que motivou a “morte” das imagens e o seu “enterramento” como medida para as preservar de uma profanação. Neste caso devem ter estado num meio particularmente húmido, atendendo aos resultados da acção lenta desse meio sobre a policromia, o douramento e o próprio suporte.

Nestas circunstâncias, apenas duas hipóteses de proveniência são plausíveis: ou as peças são provenientes de uma capela do demolido convento de S. Francisco, atendendo às numerosas peças que daí transitaram para o Colégio²; ou resultaram de uma doação aos Jesuítas, na fase de instalação da Companhia no Funchal, a partir de 1570, anterior à conclusão das obras do complexo colegial e da igreja, em meados de Seiscentos. Neste caso, poderão ter feito parte de um altar numa das igrejas ou capelas provisórias que serviram a comunidade até à conclusão das obras de construção e ornamentação da igreja.

Uma das particularidades destas duas figuras reside no facto de ambas ostentarem o mesmo atributo — um livro — o que é raro. Em S. João esse atributo pode representar o *volumen* da Nova Lei, comum a todos os Apóstolos, mas, junto ao livro, pende o receptáculo da pena, o que reforça o papel de João como autor do *Quarto Evangelho* e do *Apocalipse*. Nas mãos de Maria o livro marcado com o dedo parece-nos evocar, antes, o passo da profecia de Isaías sobre o Emanuel (que significa «Deus connosco»), nascido de uma Virgem, tópico habitual no episódio da Anunciação, que visava reforçar o carácter divino do Messias ou Filho de Deus. Não deixa de ser uma curiosa coincidência o facto de esta particularidade iconográfica fazer parte de um grupo escultórico oriundo do Colégio dos Jesuítas, instituição de ensino e transmissão da Palavra de Deus.

Quererá isso significar que o *Calvário* a que as duas figuras pertenceram terá sido encomendado, originalmente, para uma capela instituída por letrados, no convento de

S. Francisco ou noutra qualquer templo, e, mais tarde, no fervor da chegada e início da acção educativa dos Jesuítas, oferecido à Companhia e por esta conservado, durante algum tempo, no seu Colégio? Pelo menos um altar dedicado ao Senhor Crucificado sempre existiu na igreja do Colégio, no topo do transepto do lado do Evangelho, embora as esculturas em questão não tenham pertencido ao retábulo de talha de estilo arquitectural datável dos meados de seiscentos que aí ainda se vê³. Todavia, o *Calvário* a que pertenceram pode ter ornamentado esse altar, entre a data de conclusão da igreja e a encomenda e execução dos retábulos do transepto. Por outro lado, antes da edificação da igreja, o colégio e a casa professa anexa, edifícios que ficaram concluídos antes do templo, terão de ter possuído uma ou mais capelas para o culto diário. Atendendo à absoluta obrigatoriedade da presença de uma representação do Crucificado em todo e qualquer templo, não custa admitir que o *Calvário* a que pertenceram as figuras em questão possa ter sido venerado numa delas.

As figuras apresentam-se escavadas na parte posterior, tendo o interior enegrecido, em resultado de provável acção do fogo. À primeira vista, as duas esculturas parecem algo desproporcionadas, com braços encurtados e alargamento do volume no sentido dos ombros. Todavia, tal pode ter sido intencional para compensar a distância visual, o que leva a presumir que o *Calvário* a que pertenceram estivesse colocado originalmente em mísulas altas. Maria enverga túnica, coifa e manto que não tapa completamente os seus pés calçados, num dos quais parece poder ver-se a característica soca flamenga, enquanto o Apóstolo Amado veste apenas uma túnica com gola, deixando ver os pés descalços, sobre a qual descai um manto.

A cabeça de S. João, com os seus cabelos modelados por sulcos que terminam em caracóis fartos, é, porventura, o sector que mais evidencia a factura flamenga, de resto denunciada em todo o tratamento formal do conjunto, apesar do seu mau estado de conservação. Assim, é provável que este *Calvário* tenha sido importado, nos inícios de Quinhentos, de uma oficina flamenga do Hainaut, região em que se conservam numerosos conjuntos escultóricos deste género⁴.

¹ Clode e Pita Ferreira, 1954: p. 16 e nº 28

² Carita, 1987: II, p. 156.

³ Carita, 1987: II, pp. 62-65 e p. 156.

⁴ Dias, 1991: p. 118.

BIBLIOGRAFIA: CLODE e PITA FERREIRA, 1954; SILVA e MENESES, 1984; CARITA, 1987; BAPTISTA PEREIRA, 1990; BAXANDAL, 1990; DIAS, 1991 e 1992; BAPTISTA PEREIRA e FALCÃO, 1994.

Fernão Muñoz

Escultor espanhol de formação flamenga, colaborador e continuador de Olivier de Gand, em Tomar, com actividade documentada nessa cidade entre 1510 e 1514. Provavelmente depois desta última data ter-se-á deslocado à ilha da Madeira para realizar, até cerca de 1520, em regime de parceria, o cadeiral e a marcenaria e escultura do Retábulo do altar-mor, ambos na Sé Catedral do Funchal.

Figuras do Calvário do Retábulo da Sé: Virgem Dolorosa e São João

Oficina hispano-flamenga

Primeiro quartel do século XVI

Dim.: Virgem Dolorosa, 121 x 43 cm;

São João, 122 x 41 cm

MASF 134 e 134A

A *Virgem Dolorosa* foi encontrada, com outras imagens, em 1968, pelo Dr. Lemos Gomes, numa arrecadação da Sé, e logo incorporada no Museu. Entretanto, no camarim do altar-mor da igreja do Colégio, encontra-se uma outra figura de *Calvário*, também proveniente da Sé, um *São João Evangelista*, que, apesar dos violentos repintes e dos olhos de vidro acrescentados, não esconde, no seu talhe e na sua pose, uma evidente origem flamenga ou luso flamenga. Comparadas por nós as duas esculturas, quanto às dimensões (idênticas), características formais, talhe integral e solução de tratamento das respectivas bases, sugerindo a textura de um monte, comprovou-se terem pertencido ao mesmo conjunto.

No desenho de reconstituição do que seria o *Retábulo* do altar-mor, antes das ligeiras alterações setecentistas que lhe foram introduzidas no registo vertical central, esquema que Pita Ferreira publica na sua monografia dedicada à Sé do Funchal, vê-se que o lugar hoje ocupado por um quadro representando *Ecce Homo* foi originalmente preenchido com uma cena do *Calvário* em escultura¹. Tal se justifica, de facto, a vários títulos: em primeiro lugar, um tal coroamento retabular era perfeitamente comum na época, tendo existido um retábulo com características muito semelhantes na igreja do convento de S. Francisco, em Évora; em segundo lugar, era uma exigência iconográfica, ao tempo, que fiadas dedicadas ao tema da Paixão, para mais encimando composições retabulares, tivessem, ao centro, pintado ou esculpido, um *Calvário*; em terceiro lugar, atendendo a que a fiada superior do *retábulo* da Sé é justamente dedicada à Paixão, a única cena que presentemente lá falta é o *Calvário*, substituído, como dissemos, pelo *Ecce Homo*; finalmente, segundo o testemunho de Henrique Henriques de Noronha, em 1722, “na parte superior às mais, está o Senhor Crucificado em vulto”². Apesar de o ilustre memorialista de Setecentos não se referir especificamente às figuras acompanhantes da cena — a Virgem e São João — é de presumir que, ao referir-se a um “Senhor Crucificado em vulto”, estivesse implícita a modalidade do *Calvário* com três figuras, que era a única que se adaptava ao espaço em questão e à



sequência narrativa estabelecida na fiada superior do retábulo.

Lemos, entretanto, no magnífico estudo de Bernardo Ferrão e Távora dedicado à escultura flamenga de Malines em Portugal que, numa colecção particular do Porto, existe “um Cristo crucificado de dimensão quase humana, com o dramatismo equilibrado da Flandres, infelizmente mutilado dum braço, que foi adquirido no Funchal”³. Embora não nos fosse ainda possível ver a peça em questão (na colecção Fernando Távora do Porto), somos levados a pensar que estaremos perante o *Cristo Crucificado do Calvário* do retábulo do altar-mor, já que se trata de uma escultura flamenga de grandes dimensões, adquirida no Funchal.

Uma regra canónica na composição deste tipo de Calvários estabelece visualmente que o tamanho das figuras da Virgem e de São João seja inferior em uma cabeça ao Cristo crucificado. Exemplos do que acabamos de dizer podem ser vistos em Calvários dos finais do século XV ou dos inícios do XVI, como os de Nikolaus Gerhaert (1462), de Hans Syfer (1498) ou de Veit Stoss (1520)⁴. Tendo a *Virgem* 121 cm e *S. João* 122 cm, a dimensão do Cristo Crucificado teria de situar-se à volta dos 147 cm, o que justifica plenamente a referência à dimensão “quase humana” feita por Ferrão. Esperemos vir a reconstituir, um dia, no Museu de Arte Sacra, este desmembrado Calvário.

A *Virgem Dolorosa* apresenta-se enxugando as lágrimas com a ponta do véu, ilustrando o início da bela oração criada por Fr. Jacopone da Todi, no século XIII: *Stabat Mater / juxta cruce[m] lacrimosa / dum pendebat Filius...* Esse véu — hoje infelizmente quase desaparecido — é puxado com a mão esquerda e levado ao rosto com a direita. O traje de toda a figura é dominado pelo amplo manto em ouro e azul forte que cai em volumosas pregas diagonais. A túnica, de gola cingida, cai pesadamente até aos pés envolvendo-os. A cabeça, ligeiramente inclinada, define um rosto oval de delicadas feições, embora a carnação esteja muito deteriorada, vendo-se igualmente uma trança do cabelo, que originalmente era dourado.

O *São João*, como é habitual nos grupos do género, apresenta-se em atitude mais movimentada, em torção corporal, dirigindo o olhar para a cruz. Com a mão direita, de boa execução, repuxa o pesado manto vermelho, segurando debaixo do braço o *volumen* da Nova Lei. A túnica verde e dourada cai até à base, deixando a descoberto o pé esquerdo, descalço. A mão esquerda, embora falsa, substitui a mão primitiva em gesto semelhante de segurar o atributo específico deste Apóstolo (o cálice). O mesmo vigor do modelado, de pregas

profundas, assim como o ritmo da composição dos volumes desenham um paralelo indispensável com a *Virgem Dolorosa*. Infelizmente, a peça foi violentamente repintada e adulterada, principalmente na cabeça, o que não afecta a percepção dos seus valores plásticos fundamentais. A expressão do rosto encontra-se, porém, muito modificada sobretudo devido à introdução de olhos de vidro e aos sucessivos requintes das carnações. Já os cabelos conservam a sua volumetria mas não a cor original. A maioria das esculturas dos finais do século XV e do primeiro quartel do seguinte, que se encontram no Museu ou nos templos para onde foram encomendadas, tem uma directa origem flamenga, sendo claramente peças importadas principalmente de Malines ou de Antuérpia. Não é o caso deste grupo escultórico, que se aproxima muito mais do carácter da produção de artistas flamengos radicados em Portugal, como, por exemplo, Olivier de Gand ou o seu círculo e continuadores.

Não foi ainda devidamente esclarecida nem a autoria, nem a cronologia do Retábulo e do cadeiral da capela-mor da Sé Catedral do Funchal, tendo feito escola a opinião de Reynaldo dos Santos que encontra afinidades entre o cadeiral do Funchal e a obra de Olivier de Gand espalhada por Coimbra, Évora e Tomar⁵. Contudo, o falecimento do mestre flamengo em 1512 e o apertado calendário das suas empreitadas documentadas (Coimbra, 1498-1508; Évora, 1508-1509; Tomar, 1511-1512)⁶ torna difícil conjecturar uma deslocação do escultor ao Funchal para acompanhar de perto a execução de um conjunto tão vasto e complexo como o cadeiral e o Retábulo. Acresce que a diocese do Funchal só foi criada em 1514 e que a sagração da catedral só se realizou em 1517, datas à volta das quais deve ter sido feita a encomenda régia dos dois conjuntos. Do mesmo modo, as pinturas do Retábulo só devem ter sido executadas nos finais do segundo decénio de Quinhentos⁷. Assim, a execução do Calvário de que fizeram parte as duas esculturas em questão terá de situar-se, sensivelmente, entre 1514 e 1520. Como Fernão Muñoz, colaborador e continuador de Olivier de Gand em Tomar, aí esteve ocupado de 1510 a 1514, pode admitir-se a hipótese da sua deslocação, depois desta data, ao Funchal para satisfazer encomendas de D. Manuel, dirigindo, em regime de parceria com anónimos colaboradores, a execução do cadeiral e da marcenaria e escultura do retábulo do altar-mor. O *Calvário*, pela sua importância e proeminência no conjunto, teria de ser forçosamente obra do Mestre. De facto, a *Virgem Dolorosa* e o *São João*, apesar do seu carácter nitidamente flamengo, denunciam um certo sabor ibérico — na tradução dos volumes e na configuração



e expressão dos rostos — que Reynaldo dos Santos já tinha detectado nas obras atribuídas a Muñoz⁸. Por outro lado, o tratamento das bases de ambas as esculturas, em forma de soco verde, é muito semelhante ao da base do grupo da *Virgem Desfalecida e São João*, da Charola de Tomar, atribuído à parceria Olivier de Gand-Fernão Muñoz. A passagem de um escultor da envergadura de Muñoz e dos seus colaboradores pela Madeira não deve ter deixado indiferentes os grandes senhores do açúcar. Ter-se-á, por isso, de rever uma ou outra classificação de esculturas desta época, à luz da possível presença de Muñoz ou dos seus parceiros e ajudantes na ilha. Será esse o caso da notável *Virgem com o Menino*, da Matriz da Ribeira Brava, cujo ascendente flamengo é temperado por um cunho expressivo de matriz ibérica. Por outro lado, as já referidas afinidades do rosto da *Nossa Senhora da Estrela* da Calheta com a *Virgem do Calvário* do Retábulo da Sé obrigam a colocar a hipótese de uma actividade adicional dos colaboradores de Muñoz na Madeira.

¹ Pita Ferreira, 1963: p. 269.

² Citado em Pita Ferreira, 1963: p. 269.

³ Távora, 1975: p. 112.

⁴ Ver em Baxandal, 1990: estampas 6-9, 59 e 40, respectivamente.

⁵ Reynaldo dos Santos, 1950: pp.18-20.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Dias e Serrão, 1986: p. 128.

⁸ Reynaldo dos Santos, 1950: p. 20.

BIBLIOGRAFIA: REYNALDO DOS SANTOS, 1950; PITA FERREIRA, 1963; TÁVORA, 1975; DIAS, 1986; DIAS e SERRÃO, 1986; BAPTISTA PEREIRA, 1990; BAXANDAL, 1990; BAPTISTA PEREIRA e FALCÃO, 1994.

Figuras de uma Deposição no Túmulo: Maria Cleófas, Nossa Senhora e São João.

Escola Flamengo, oficina de Malines
Inícios do século XVI.

Dim.: Maria Cleófas: 69 x 59 cm; Nossa Senhora:
68 x 40 cm; São João: 69 x 59 cm
MASF 47 e 47A

Três figuras deste grupo — *Maria Cleófas, Nossa Senhora e São João* — juntamente com um *Cristo morto* e duas figuras de um *Calvário*, atrás descritas e comentadas, foram encontradas, em 1951¹, debaixo de um altar na actual igreja paroquial de S. Roque, pensando-se, na altura da descoberta, que fossem provenientes da chamada «igreja velha», que, segundo o Padre Fernando Augusto da Silva, seria uma pequena ermida, fundada em data desconhecida, em que foi erigida uma nova freguesia, em 1579, dedicada ao mesmo orago². Essa ermida talvez já existisse desde os inícios do século XVI e seria, segundo se julga, um pequeno templo que terá sido necessário aumentar quando da erecção da freguesia. Com efeito, em 1953, numa publicação dedicada às Freguesias da Madeira, que recolhia notícias publicadas inicialmente em 1930-31, no *Diário de Notícias* do Funchal, o tenente-coronel Alberto Artur Sarmento cita um passo da *Visitação* do Bispo D. Luís de Figueiredo, em 1588, segundo a qual a igreja, feita pelos fregueses, tinha a capela por forrar e a sacristia por fazer³. Por outro lado, o mesmo autor refere um excerto das *Constituições Extravagantes do Bispado*, de 1597, segundo o qual não possuía S. Roque, padroeiro menor do Funchal, “caza propria”, pelo que “se lhe fás a festa na Cathedral, donde sahe e a ella recolhe a dita processão”⁴. Esta indicação deve ser interpretada como significando que o Santo não possuía capela própria dentro da cidade, uma vez que o lugar de S. Roque era considerado, na época, claramente fora de portas, em pleno campo. Nestas circunstâncias, pensou-se que as peças poderiam ter pertencido à ermida em que foi erecta a freguesia, em 1579, mas, atendendo à qualidade excepcional das esculturas, parecia pouco provável que tivessem sido encomendadas para um modesto templo de uma comunidade rural. Por isso, durante anos pensou-se que fossem provenientes do Convento de S. Francisco do Funchal, cujo recheio, depois de demolido o imóvel na segunda metade de Oitocentos, fora distribuído por várias paróquias da cidade. Nesta hipótese, as imagens apenas teriam sido enviadas para a nova igreja paroquial, mandada levantar em 1802, depois da extinção dos conventos, em 1834.

Contudo, por razões que passamos a expor, pensamos que as imagens pertenceram, de facto, à chamada «igreja velha» de S. Roque, embora fossem originárias da Sé. Ora, o modesto templo rural estaria, como vimos, em obras de aumento ou remodelação nos finais do século XVI. Terá sido, no final dessas obras, que, por não existirem imagens condignas para a ornamentação do templo, se foram buscar à Sé imagens que aí se encontravam fora de culto desde que haviam sido danificadas durante o ataque dos corsários huguenotes ao Funchal, em 1566. Depois de minimamente “recuperadas”, as peças foram colocadas ao culto na «igreja velha», juntamente com uma imagem do orago, encontrada recentemente emparedada na actual igreja, a qual havia sido igualmente mutilada durante o referido assalto. Foi a identificação desta imagem de S. Roque que nos permitiu associar as restantes ao episódio do ataque dos corsários (ver a notícia respectiva).

Por outro lado, a recente visibilidade de uma segunda figura de *Santa Mulher da Deposição, Maria Salomé*, encontrada há anos, numa arrecadação da Sé, pelo Dr. Lemos Gomes, veio garantir a correcta identificação da proveniência do conjunto. Com efeito, a *Maria Salomé* apresenta afinidades materiais e estilísticas que a fazem integrar perfeitamente na *Deposição*.

Atendendo à torção do corpo, à direcção do olhar e ao facto de se tratar de uma figura de corpo inteiro, escavada no reverso, deduz-se que o seu lugar seria na extremidade esquerda, fora do volume definido pelo desaparecido sepulcro. Este, ao esconder a parte inferior das restantes três figuras, permitiu, como era habitual na época⁵, que *Maria Cleófas*, a *Virgem* e *S. João* não possuíssem o terço inferior, porque encaixavam na própria estrutura tumular. Acresce que a iconografia do episódio, assim como as necessidades de equilíbrio da composição implicavam a existência de pelo menos mais uma figura de corpo inteiro, de dimensões idênticas às de *Maria Salomé* (114 x 35 cm), na extremidade direita, a de *Maria Madalena*, com o vaso de perfumes, hoje desaparecida. No entanto, não se pode excluir a hipótese de terem feito parte do conjunto duas outras figuras exigidas pelo modelo mais frequente de *Deposição*⁶, *José de Arimateia*, junto à cabeça de Cristo, e *Nicodemos*, a seus pés, como já notara Pedro Dias⁷.

Quando, em 1954, as peças encontradas em S. Roque foram expostas na *Exposição de Esculturas Religiosas no Convento de Santa Clara do Funchal*, organizada pelo Eng^o Luiz Peter Clode e pelo Padre Pita Ferreira, formaram um suposto grupo quase completo da *Deposição no Túmulo*⁸, situação que permaneceu até 1990, já no Museu de Arte Sacra, onde haviam sido incorporadas, em 1955. Quando da sua



apresentação na exposição *Feitorias*⁹, as figuras do *Calvário* foram separadas do grupo da *Deposição*.

Por se ter verificado que o *Cristo Morto*, devido ao repinte setecentista, contrastava acentuadamente com as restantes peças, foi retirado para reserva. Apresentam-se, actualmente, nas salas dedicadas à Arte Flamenga, apenas as três meias figuras de *São João*, *Nossa Senhora* e *Maria Cleófas*.

Segundo Pedro Dias, este grupo escultórico terá pertencido "ao centro de um retábulo, que, como era costume, devia integrar pinturas, uma profusão de elementos estruturais em madeira policromada, em estilo flamejante"¹⁰. Todavia, pode admitir-se que tenham feito parte de um altar, para exposição do Senhor Morto, principalmente durante as celebrações litúrgicas da Semana Santa. Subsistem, ainda, grupos semelhantes, localizados na parte inferior dos altares, realizados em pedra, na região de Coimbra e pelo menos um em madeira, também de provável origem flamenga, na actual Sé de Viana de Castelo. Por vezes, quando o espaço era exíguo, as figuras eram pintadas no fundo, rodeando o *Cristo Morto*.

Contudo, atendendo às dimensões do conjunto em questão, podemos conjecturar que a *Deposição* tivesse estado colocada sobre o altar de uma das capelas colaterais da Sé, uma vez que não teria cabimento nem no altar-mor nem no transepto (cujas capelas eram então dedicadas a Santa Ana e a São Roque). Restam, como hipóteses, apenas a Capela do Amparo (outrora de Santiago) e a Capela do Santíssimo (outrora do título do Calvário). Excluída a primeira, por motivos óbvios, fica-nos a segunda como evidência, até porque, sendo a *Deposição no Túmulo* um dos episódios fulcrais de todo o ciclo da Paixão, a sua inclusão numa Capela com a invocação do Calvário estava inteiramente

justificada. Ora, antes da pintura representando o *Calvário* que figurou na capela até data recente e que terá sido o painel central de um *tríptico* encomendado pelos anos de 1533-34 à oficina de Pieter Coeck van Aelst (ver notícia respectiva no capítulo sobre a pintura), terá, em nossa opinião, existido na parede de fundo da capela um outro *Calvário*, em vulto, sob o qual se veria o grupo da *Deposição*. De resto, não se compreenderia que a Capela do Calvário não tivesse uma imagem alusiva ao próprio título desde data próxima da sua instituição (1508) até à encomenda do *tríptico*. Ora, esse *Calvário* só poderá ter sido aquele de que foram enviadas duas peças (uma *Virgem Dolorosa* e um *São João*) para S. Roque, após o assalto dos corsários e quando da erecção da freguesia e da ampliação da «igreja velha», e por nós recentemente reconstituído (ver notícia respectiva atrás).

Podemos, então, recordar a história da ornamentação da Capela do Calvário da Sé, nos seus primeiros tempos. Até 1533-34, a capela terá tido como ornamento apenas os dois grupos escultóricos: o *Calvário* estaria, como era habitual, ao alto, junto à parede de fundo, enquanto a *Deposição*, encomendada provavelmente na sequência da sagração da Sé, em 1517, estaria sobre o altar, lembrando colocação análoga do motivo da *aparição de Cristo sobre o sepulcro rodeado pelos símbolos da Paixão* no tema eucarístico da *Missa de São Gregório*. Com a vinda do tríptico de pintura, em 1533-34, ter-se-á retirado o *Calvário*, mas manteve-se a *Deposição*, até aos acontecimentos de 1566, que, devido aos danos causados, terão motivado a remoção das esculturas e seu posterior envio, depois de recuperadas, para S. Roque. Apesar do estado de conservação actual denotar o desaparecimento de uma boa parte da policromia original, subsistem, no entanto, numerosos sectores tanto da

delicada carnção como das vestes, com as suas cores canónicas. De salientar, ainda, a excepcional modelação das figuras, nomeadamente das mãos e dos rostos, assim como a requintada elegância e a sinuosidade das vestes e do toucado de Maria Cleófas ou de Maria Salomé. Finalmente, a gestualidade do grupo acentua o dramatismo da cena: um S. João de tristeza contida ampara uma Virgem a desfalecer, enquanto Maria Cleófas limpa as suas mal disfarçadas lágrimas. Por seu turno, Maria Salomé, sublinhando a tensão dramática do episódio, demonstra o seu desespero na torção agitada do corpo e das mãos. Pedro Dias atribuiu, por razões estilísticas, as três figuras então conhecidas desta *Deposição* a uma oficina flamenga de Malines dos inícios do século XVI¹¹, atribuição que tem sido aceite. Todavia, a datação merece ser revista. Bernardo Ferrão e Távora insistiu no valor da indumentária para a caracterização e datação das esculturas de Malines¹². Com efeito, as túnicas e os mantos de todas as figuras são tratados com as características pregas angulosas pouco salientes. Por seu turno, as duas Santas Mulheres ilustram, no seu requintado traje, quase todos os traços distintivos dos modelos paradigmáticos utilizados pelas oficinas malinianas: o lançamento sinuoso do véu de Maria Cleófas, à maneira de uma *barbe*, que, saindo lateralmente do típico turbante espiralado, cai descendo abaixo da cintura; o debruado serrilhado do toucado de Maria Cleófas ou o corte trapezoidal do decote, o toucado com borla pendente e as mangas com punhos justos e alargamentos golpeados de Maria Salomé; o uso de uma *modestie* ou camisa transparente que sobe até ao pescoço resguardando o peito nas duas figuras; finalmente, as cinturas altas desses dois modelos femininos.

Quanto à datação, dissemos atrás que a *Deposição* poderá ter sido encomendada por ocasião da sagração da catedral, em 1517, o que não é desmentido pela caracterização estilística das esculturas, uma vez que a influência renascentista que se detecta nestas imagens deriva da evolução verificada nas oficinas de Malines resultante da presença da corte de Margarida de Áustria na cidade, depois de 1516¹³.



¹ Nunes Pereira, 1957: p. 1338.

² Silva, 1946: p. 372.

³ Sarmiento, 1953: pp. 231-232.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Réau, 1957: II, p. 524.

⁶ Réau, 1957: II, p. 523.

⁷ Dias, 1992: p. 269.

⁸ Clode e Pita Ferreira, 1954: p. 37, n.º de catálogo e de ilustração 12.

⁹ Antuérpia, 1991; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1992; nos respectivos *Catálogos*, as fotografias foram impressas invertidas.

¹⁰ Dias, 1992: p. 269.

¹¹ Dias, 1991: p. 119; e 1992: p. 268.

¹² Távora, 1975: pp. 132-135.

¹³ Távora, 1975: p. 134.

BIBLIOGRAFIA: SILVA, 1946; SARMENTO, 1953; NUNES PEREIRA, 1957; CLODE e PITA FERREIRA, 1954; RÉAU, 1957; PITA FERREIRA, 1963; TÁVORA, 1975; DIAS, 1991 e 1992.

Santa Luzia (?)

Escola Flamenga, oficina de Malines

Cerca de 1500

Dim.: 56 x 19 cm

Escultura em madeira de carvalho estofada
e policromada

MASF 355

Esta pequena imagem é proveniente da primitiva Matriz de Gaula, tendo sido incorporada no Museu, em 1994.

Inventariada pelo Eng.º Luiz Peter Clode, desde 1953, que a considerou peça flamenga do século XV, não foi, contudo, seleccionada para a *Exposição de Esculturas Religiosas no Convento de Santa Clara*, realizada, no ano seguinte, no Funchal. Quando foi notada, já não se encontrava ao culto, mas arrumada num armário, quer devido às suas pequenas dimensões, quer por se encontrar danificada.

De facto, a deterioração impede, ainda hoje, uma correcta identificação iconográfica da peça. O toucado e o vestuário afastam a ideia de se tratar de *Nossa Senhora*. Não possui, por outro lado, qualquer atributo visível que permita reconhecer imediatamente a figura sagrada representada. Todavia, a posição dos braços, apesar da ausência das mãos, faz pensar que estas sustentariam um tipo de atributo facilmente reconhecível, que, por outro lado, não constituísse obstáculo à visão da fisionomia da imagem. Tal atributo afigura-se-nos poder ser um prato ou uma bandeja. Esse tipo de atributo está geralmente associado a Santa Águeda ou a Santa Luzia, no primeiro caso ostentando os seios que lhe foram cortados durante o martírio, no segundo os olhos que lhe foram arrancados, evidenciando a protecção contra as doenças do foro oftálmico.

Curiosamente, existe uma relação próxima entre as duas santas: ambas eram de estirpe aristocrática e ambas se recusaram a perder a sua virtude, pelo que foram martirizadas e mortas. Encontrando-se a mãe de Luzia doente, esta levou-a ao túmulo de Águeda para obter a cura. Tendo alcançado essa graça, distribuiu os seus bens pelos pobres e devotou-se a Deus.

A nossa opção por Santa Luzia fundamenta-se nas razões que passamos a discriminar. A devoção à Mártir Santa Luzia estava tão enraizada na população da ilha desde o povoamento, como aliás acontecia em Portugal continental, ao contrário de Santa Águeda, que acabaria por conduzir à criação de uma freguesia a norte do centro do Funchal, em 1676, à volta de uma pequena ermida com essa invocação que dataria dos finais do século XV.

Quando a freguesia de Gaula se constituiu, separando-se,



em 1558, da de Santa Cruz, foi escolhido como orago *Nossa Senhora da Luz*. Já em Santa Cruz, a devoção a Santa Luzia deveria ser bastante forte, pois, no *Tríptico da Descida da Cruz*, atribuído a Gérard David e colaboradores, encomendado por Jorge Lomelino para o convento franciscano da vila, a santa aparece representada no reverso do volante direito. Por isso, não há que estranhar que uma santa cujo nome significava *caminho da luz*, fosse já uma presença importante entre os intercessores da primitiva igreja, fundada no século XV, em terras de sesmaria de Lançarote Teixeira, filho de Tristão Vaz, primeiro donatário de Machico, capitania a que pertencia Santa Cruz¹. Esta pequena imagem flamenga dos finais de Quatrocentos ou dos inícios de Quinhentos deverá, portanto, representar *Santa Luzia*, tendo sido venerada na pequena ermida gótica das terras de Lançarote, à qual pertenceu, também, a *cruz processional*, em prata dourada, sensivelmente da mesma época, hoje no Museu, sendo ambas, com toda a probabilidade, ofertas dos descendentes directos de Tristão Vaz.

A escultura é plana na parte posterior, apresentando ranhuras que podem vir a ser identificadas como marcas de

oficina. Devido ao seu pequeno tamanho, poderá ter pertencido a um nicho secundário de estrutura retabular. Estilisticamente e apesar dos repintes que dificultam uma leitura mais rigorosa, a peça aproxima-se das numerosas "*poupées* ou *poupettes* de Malines" exportadas para toda a Europa, para os Açores, para a Madeira e até para as Canárias². O recorte da cabeça, à qual foi amputado o turbante que lhe cobriria os cabelos, o desenho trapezoidal do decote e a camisa transparente que, à maneira de uma *modestie*, lhe resguarda o peito, o tronco curto e fortemente cintado, o pregueado suave dos panejamentos e a ponta rombuda do sapato sobre o "*parterre*" autorizam-nos a sustentar essa classificação estilística. A época de execução situar-se-á à volta de 1500.

¹ Sarmiento, 1953: p. 8.

² Távora 1975: pp. 130-135; Hernández Perea, 1994: pp. 182-183.

BIBLIOGRAFIA: SARMENTO, 1953; TÁVORA, 1975; LOBO, 1977; HERNÁNDEZ PEREA, 1994.

Santa Luzia

Escola Flamenga, oficina de Malines

Inícios do século XVI

Dim.: 86 x 32 cm

Escultura em madeira de carvalho estofada,
policromada e dourada.

MASF 351

Proveniente da antiga capela de Santa Luzia do Funchal, que terá sido fundada, nos fins do século XV ou nos inícios do seguinte, por um neto do povoador Gonçalo Aires Ferreira, homem da Casa do Infante D. Henrique, companheiro de Zarco e sesmeiro das terras a norte do Funchal¹. Este Gonçalo Aires foi "o primeiro homem que na ilha da Madeira teve filhos, e em memória disso, como primeiro que naquele mundo novo povoava, ao primeiro filho chamou Adão e à primeira filha Eva pois foram os primeiros que nasceram naquela terra novamente descoberta e pelo mar oceano adjacente"².

A imagem foi encontrada numa arrecadação da igreja actual e referenciada numa monografia sobre a paróquia, publicada em 1977, como proveniente da antiga capela, conhecida por Santa Luzia Velha, templo que veio a ser demolido depois da construção da nova igreja, no século XVIII³. A peça foi incorporada no Museu em 1994.

Trata-se, seguramente, da imagem que estava à veneração dos fiéis no altar-mor da primitiva igreja. Representa a Santa Mártir envergando trajes cortesãos, aludindo à sua alta estirpe e aos bens de que se desfez para abraçar a Fé cristã. Apresenta a rectaguarda escavada e conserva, ainda, o excelente douramento original, bem como parte da policromia, embora a carnação do rosto tenha quase desaparecido. A posição dos braços, mutilados, indica que a figura segurava, com a direita, o seu atributo específico (a bandeja com os olhos), e, com a esquerda, a palma, símbolo do martírio.

Paul Vandenbroeck, conservador do Museu de Belas Artes de Antuérpia, ao visitar o Museu, em 1994, considerou a peça um excepcional e raro exemplo de escultura das oficinas de Malines, atribuição que tem prevalecido. A qualidade da modelação do rosto, dos cabelos em madeixas soltas e onduladas emoldurando a cara ou o tratamento das vestes, assim como a expressividade que é dada à figura pelo seu dinamismo interno, sem esquecer as suas generosas dimensões, fazem-nos pensar que se trata não de uma peça de exportação mas de uma encomenda específica de uma poderosa família madeirense para uma capela das suas terras de sesmaria.



Na cabeça ainda é visível a amputação destinada a receber uma coroa metálica, alusiva ao estatuto principesco da figura e identificadora do poder económico dos comitentes. As vestes roçagantes junto ao "parterre", a cintura alteada e uma modelação pouco profunda de todo o conjunto contribuem para a fixação de uma datação situada nos inícios do século XVI.

¹ Sarmiento, 1953: p. 179.

² Frutuoso, ed. 1968: p. 403.

³ Lobo, 1977: p. 48.

BIBLIOGRAFIA: SARMENTO, 1953; FRUTUOSO, ed. 1968; LOBO, 1977.

São Roque

Escola Flamenga, oficina de Malines
Finais do primeiro quartel do século XVI
Dim.: 162 x 48 cm
Escultura em madeira de carvalho policromada e
dourada
MASF 352

Esta magnífica escultura foi encontrada, em Abril de 1992, dentro de uma caixa, juntamente com um *São Domingos* decapitado, emparedada na actual igreja paroquial de S. Roque. Restaurada, em Lisboa, deu entrada nas colecções do Museu, em 1994, tendo voltado a ser beneficiada em 1997.

A ter pertencido à chamada “igreja velha” de S. Roque, como tudo parece indicar, esta imagem de origem flamenga e dos inícios de Quinhentos deve ter sido venerada como o orago da primitiva ermida do mesmo título, cuja data de fundação se desconhece, templo no qual foi erecta uma nova freguesia, em 1579.

Essa primitiva igreja estava em obras de ampliação nos finais do século XVI, decerto para a adaptar melhor às suas funções paroquiais. Ora, tal circunstância leva-nos a pensar que o primeiro templo seria uma construção modesta e pequena, na qual a presente imagem, pelas suas consideráveis dimensões e dada a sua imponência, pareceria desadaptada. Consequentemente, pensamos que este *S. Roque*, dado o facto de ser o padroeiro secundário do Funchal, deve ter sido encomendado para um destacado altar numa grande igreja da cidade. Ora esse altar existia na Sé¹, mais precisamente em lugar de relevo no transepto, e possuía uma venerada imagem que foi alvo dos tresloucados ataques dos corsários franceses, em 1566.

Narra Gaspar Frutuoso: “Andavam feitos leões dando cutiladas nas imagens, e tantas deram em um São Roque de vulto que no altar do cruzeiro, da banda do Nordeste, estava, que lhe cortaram braços e pernas”². Um pouco mais adiante, volta a referir o ataque dos huguenotes às imagens da Sé e designadamente a esta escultura: “as imagens da Sé quebradas; a de Nossa Senhora de vulto não se achou, nem quem dissesse que fora dela; a de S. Roque cheia de muitos golpes e feridas”³.

Um exame criterioso da escultura evidencia numerosas mutilações antigas, bem como “restauros” igualmente recuados. Quanto às mutilações destacam-se o antebraço e mão esquerdos, o indicador da mão direita e vários fragmentos das vestes da figura do Santo, assim como o braço direito e as asas do Anjo. Num levantamento de



repinte na cabeça do Santo, recentemente efectuado, descobriu-se, no lado esquerdo, um golpe longitudinal do cabelo à barba, passando pelo malar, que havia sido “restaurado” com um enchimento em madeira e disfarçado por uma nova policromia. Quanto aos outros “restauros”, salientam-se várias intervenções (colagens e remendos) na perna e no pé esquerdos, bem como a fixação de um fragmento do braço direito que havia sido notoriamente cortado. Na gola da capa rareia a policromia, tratando-se de superfícies outrora cobertas por aplicações de motivos entretanto arrancados, nomeadamente as “vieiras”, insígnias de peregrinação típicas da iconografia do Santo. Ao serem levantados os referidos repintes descobriram-se os valores originais da carnação e o magnífico dourado dos cabelos, anteriormente tapados por uma carnação dos finais de Quinhentos e por uma grosseira tinta preta, respectivamente. A mesma tinta foi aplicada nos cabelos das duas figuras de *Calvário* que transitaram para S. Roque, assim como o mesmo tipo de carnação. Não resta, assim, dúvida de que esta imagem do orago da freguesia foi a mesma que se encontrava na catedral e foi alvo das cutiladas dos corsários franceses, em 1566, tendo sido enviada, depois de “recuperada”, para a remodelada ermida de S. Roque.

A figura do padroeiro secundário do Funchal, importante intercessor contra a peste, apresenta-se na tipologia iconográfica mais comum no primeiro quartel de Quinhentos. Trajando como um peregrino, veste túnica cingida por um cinto, sobre a qual se vê uma capa curta com larga gola. Junto ao tronco, divisa-se o bernal e a respectiva correia, atravessada em diagonal. Calça botas de cano alto reviradas na extremidade e, com a mão direita, aponta para a úlcera pestífera. Encosta-se à perna direita do Santo o Anjo que, segundo a *Lenda*, procurou Roque, que se havia retirado no ermo, para o curar da terrível doença. A pequena figura angelical apresenta o cabelo ondulado cortado em redondo e veste túnica e dalmática de orla franjada, vendo-se esculpidos quatro cordões pendentes com borlas na ponta.

Não há vestígios de ter feito parte deste grupo a representação do cão transportando na boca o pão que alimentou o Santo durante o seu retiro no deserto, atributo que, por vezes, acompanha a figuração de São Roque. Qualquer um dos dois atributos só aparece, segundo Bernardo Ferrão e Távora, no século XVI⁴, pelo que, tendo em conta que a difusão do culto só se processou intensamente a partir dos finais de Quatrocentos⁵, poderemos concluir que a encomenda desta escultura para a Sé deverá situar-se nos anos imediatos ao voto do



► A PEÇA DEPOIS DO RESTAURO. FOTO DO ARQUIVO DO MUSEU.

Funchal, em 1521, quando do grande surto de peste que afectou a ilha.

Dissemos atrás que este *S. Roque* apresentava afinidades com o grupo do *Calvário* encomendado, cerca de 1508-10, para a capela homónima da Sé. Com efeito, a mesma estruturação e desproporção dos volumes, o mesmo tratamento dos cabelos e respectivo dourado, assim como alguma incipiência na modelação anatómica e do vestuário, em contraste com detalhes de acentuada felicidade, como o Anjo ou a expressão heroicamente serena do rosto do Santo, fazem desta escultura um exemplar, sem dúvida invulgar pela escala monumental, da produção mais arcaizante das oficinas de Malines, ao findar o primeiro quartel de Quinhentos.

Assim, não é para estranhar que, pouco mais de dez anos depois, para agradecer a mercê do levantamento da epidemia, se tivesse encomendado à mesma oficina flamenga que realizara o *Calvário* da capela homónima da Sé uma imagem de tamanho natural do Santo intercessor escolhido como padroeiro secundário da cidade.

¹ Sarmiento, 1953: pp. 231-232.

² Frutuoso, ed. 1968: p. 347.

³ Frutuoso, ed. 1968: p. 359.

⁴ Távora, 1975: p. 181.

⁵ Réau, 1959: III, pp. 1156-1157.

BIBLIOGRAFIA: SARMENTO, 1953; RÉAU, 1959; FRUTUOSO, ed. 1968; TÁVORA, 1975.

Fragmento de Anjo Tenente

Trabalho Luso-Flamengo

Inícios do XVI

Dim.: 183 x 72 cm

Escultura em madeira de carvalho com vestígios de policromia

MASF 318

Trata-se de uma das poucas peças flamengas das colecções do Museu que não é proveniente de qualquer templo ou casa do arquipélago, uma vez que foi adquirida, em 1992, pela Diocese, no comércio de arte, em Lisboa, como obra procedente de Lamego. Uma tal origem, a sua escala incomum, assim como o seu carácter iniludivelmente flamengo, fizeram-nos pensar imediatamente na actividade do entalhador Arnao de Carvalho e do seu companheiro João de Utreque, iniciada na região de Lamego com a grande encomenda retabular para a catedral lamecense, nos inícios de quinhentos, empreitada muito bem documentada desde os estudos de Vergílio Correia¹.

Em 1506, o Bispo de Lamego D. João Camelo de Madureira encomendou ao pintor viseense Vasco Fernandes um grandioso retábulo para a capela-mor da sua Sé Catedral. Depois de algumas hesitações quanto ao programa iconográfico e ao número de painéis, num segundo contrato, assinado em 4 de Setembro do mesmo ano, o Bispo fixou definitivamente as características materiais e temáticas do mesmo². Os documentos não são muito explícitos relativamente à obra de marcenaria e talha, excepção feita à qualidade do trabalho que era exigida ou à execução de uma «Virgem de Jessé» encomendada já no fim da empreitada (1511). Todavia, é de presumir que o Retábulo, de proporções monumentais, fosse coroado por um sobrecéu decorado com as armas do bispo comitente sustentadas por anjos tenentes, como acontecia no Retábulo da Sé Velha de Coimbra, da autoria de Olivier de Gand e Jean de Ypres e executado entre 1498 e 1508.

Tendo desaparecido toda a marcenaria do Retábulo de Lamego, só este fragmento de Anjo Tenente nos faz adivinhar a excepcional monumentalidade de todo o conjunto. A postura evidenciada pelas pernas e panejamentos que constituem o fragmento levam a presumir a posição reclinada e em ousado esforço de toda a figura, para sustentar o escudo com o brasão do prelado, possivelmente coroado por mitra, como ainda se vê em Coimbra. As dimensões já de si consideráveis do fragmento em causa corresponderiam, na totalidade da figura, a cerca de três metros, o que se justificaria plenamente, atendendo



à grande altura a que se elevava o escudo que sustentava (pelo menos seis metros acima do solo, de acordo com as dimensões conhecidas dos painéis subsistentes do Retábulo).

O carácter esvoaçante do panejamento moldando a anatomia e a modelação globalmente correcta mas não isenta de algumas incipiências, talvez intencionais, nomeadamente no pé esquerdo, que deveria ficar semi-tapado pela estrutura de enquadramento, denunciam o trabalho de uma prolífica oficina flamenga radicada em Portugal, durante algumas décadas, que aqui teve uma das suas primeiras encomendas entre nós.

¹ Correia, 1924.

² Ver documentos em Correia, 1924: pp. 91-137.

BIBLIOGRAFIA: CORREIA, 1924; RODRIGUES, 1992.

Menino Jesus

Escola Flamenga, oficina de Malines

Inícios do século XVI

Dim: 43 x 7 cm

Escultura em madeira policromada e dourada
MASF 383

Este Menino Jesus foi adquirido no mercado de arte em Lisboa para ser integrado nas colecções do Museu, documentando as oficinas de Malines, já que, até à data, não fora possível a vinda para o núcleo flamengo de idênticos Meninos existentes na Madeira. Presume-se que muitos deveriam ter sido encomendados para a ilha, não só para igrejas e capelas, como para oratórios particulares. Actualmente, a existência de muito poucos exemplares, apenas em colecções privadas, é o testemunho de que muitos deles deveriam ter vindo para a ilha aquando do período áureo do açúcar.

Esta magnífica escultura faz parte das pequenas estatuetas de madeira representando o Menino Jesus desnudo, do modelo "Salvator Mundi", que se fabricaram em Bruxelas e Malines para honrar a Encarnação¹.

Este menino apresenta-se de pé, com braços e pés mutilados. O rosto circular, de olhos amendoados, o nariz, a boca e o queixo pequenos. À testa alta sobrepõe-se uma cabeleira lisa, que ocupa a protuberância exagerada da cabeça, nitidamente referenciada e rematada por definidos caracóis, três deles no alto da testa, em apontamento geométrico. Os restantes, estruturados em pequenos bandós com estrias, formam como que uma auréola invertida. A curiosa e típica cabeleira tem restos de policromia e dourado.

O menino é alongado, apresentando o tronco como que desproporcionado em relação às pernas curtas e ancas salientes. Acentua esta visão a falta de braços. No entanto, o todo formal e sua esquematização demonstram uma sensibilidade plástica notável. O requebro da anca é provocado pelo avançar da perna direita, posição comum nos protótipos para caracterizar o Menino Jesus de pé. É notória a representação maliniana das nádegas, diminutas e apertadas, assim como a dobra ou refêga no baixo ventre e os dois sulcos entre coxas.

Estilisticamente, esta peça insere-se na produção flamenga de Malines dos inícios do século XVI, pelas características que definem os Meninos Jesus na forma de "Salvator Mundi" de grande devoção na Flandres e na Península Ibérica de Quinhentos.² A estrutura volumétrica, o tratamento da cabeça e da anatomia do corpo, associados à



serenidade e à beleza da expressão, pagam esta pequena figura, de um excelente exemplar das oficinas malinianas.

¹ Távora, 1975: p.104.

² Távora, 1975: p.119.

BIBLIOGRAFIA: XAVIER COUTINHO, 1959; TÁVORA, 1975.

Menino Jesus

Escola Flamenga, oficina de Malines.

Inícios século XVI

Dim: 34 x 8,5 cm

Escultura em madeira policromada e dourada

MASF 384

Este Menino Jesus foi, como o anterior, adquirido no comércio de arte, em Lisboa. Faz parte das “peças com características comuns que levam a definir essas obras artísticas, que já foram consideradas produto de “fabricação em série”¹. No entanto, trata-se de uma obra oficial produzida por um escultor de Malines de evidente mestria.

O Menino Jesus encontra-se de pé, nu, com a perna direita avançada como no modelo anterior. Tem os antebraços mutilados, assim como alguns dedos do pé esquerdo. Sofreu restauro nas pernas e no pé direito. O rosto, num clássico tratamento de Malines, apresenta-se de forma oval — largo, de fronte ampla e abaulada, olhos amendoados e oblíquos, nariz, boca e queixo pequenos. O pescoço é forte e baixo, os ombros descaídos, as pernas curtas, as coxas roliças, com os refegos habituais, as nádegas minúsculas e o ventre saliente. É curiosa a tão característica implantação dos cabelos, encaracolados na periferia, emoldurando o rosto, destacando-se os três caracóis sobre a fronte. Sobre a cabeça, os cabelos são estriados em ondas, terminando em madeixas, com goivadas alternantes, onde se vêem restos de dourado e uma repintura de cor castanha. Todo o corpo apresenta sucessivas camadas de policromia. Trata-se de um verdadeiro protótipo extraordinariamente característico, não só pela conformação do corpo, como pelo tratamento e delicadeza expressiva do rosto.

¹ Távora, 1975: p.117.

BIBLIOGRAFIA: XAVIER COUTINHO, 1959; TÁVORA, 1975.



BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., Cat., **Alte Pinakother Bavarian State Picture Collection**, Munique, Edition LIPP, 1986.
- AA.VV., Cat., **Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes**, Antuérpia, Europália, 1991.
- AA.VV., **Galeria Nacional Waschington. Enciclopédia dos Museus**, S. Paulo, Companhia Melhoramentos S. Paulo, 1968, 2ª edição.
- AA.VV., Cat., **Grão Vasco e a pintura do Renascimento**, Lisboa, CNCDP, 1992.
- AA.VV., **La Renaissance**, Paris, Gründ, 1988.
- AA.VV., **Le Musée d'Art Ancien**, Bruxelas, Ludion S.A. Cultura Nostra, 1988.
- AA.VV., **Musées Royaux d'Art et d'Histoire**, Bruxelas, Ludion S.A. Cultura Nostra, 1989.
- AA.VV., **No tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos**, Lisboa, MNAA, 1992, Vol. I e II.
- AA.VV., **Painting of the Low Countries**, Londres, Guratzsch, 1981.
- AA.VV., **Prado. Madrid. Enciclopédia dos Museus**, S. Paulo, Companhia Melhoramentos S. Paulo, s/d., 2ª edição.
- AA.VV., Cat., **Primitifs Flamands Anonymes**, Bruges, 1969.
- ANDRADE, J. M. Pita e GUERRERO, M. M. Borobia, **Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza**, Madrid, Fundacion Thyssen-Bornemisza, 1992.
- ARAGÃO, António, **Para a História do Funchal. Pequenos Passos da sua Memória**. Funchal, DRAC, 1979.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A. (org.), **A Ordem de Santiago. História e Arte**, Palmela, CMP, 1990.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A., **O Museu de Setúbal**, Lisboa, SOCTIP, 1990.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A., "O Mestre do Tríptico Morrison" in **Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento**, Lisboa, CNCDP, 1992.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A., e FALCÃO, J. A. "Oliverio de Gaute" e "Calvário" in **El Arte en la época del Tratado de Tordesilhas**, Valhadolide, CNCDP/SOCTIP, 1994.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A. "A Queda de Icaro de Pieter Drueghel-o-Velho: estratégias de dignificação de um tema horaciano" in **Estudos de Homenagem a Artur Nobre de Gusmão**, Lisboa, 1995.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A. **Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos**, Lisboa, CTT, 1996.
- BAPTISTA PEREIRA, F. A. "Identificado o autor do Altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal" in **Journal de Notícias**, Funchal, 1/1/1997.
- BAUMSTARK, Reinhold, **Trésors du Liechtenstein. Chefs-d'oeuvre des collections de peintures du prince de Liechtenstein**, Paris, Albin Michel, 1980.
- BAXANDALL, Michael, **The Limewood sculptors of Renaissance germany**, New Haven e London, Yale University Press, 1990.
- BOYEN, Guy e CHAMPION, Jean Loup (Dir.), **Mille Peintures des Musées de France**, Gallimard, 1993.
- BUSSIÈRE, Sophie, Cat., **Martin Schongawer, maître de la gravure rhénane vers 1450-1491**, Paris, Musée du Petit Palais, 1991/92.
- CARITA, Rui, **O Colégio dos Jesuítas do Funchal**, Funchal, 1987, I e II.
- CARITA, Rui, "A Igreja da Madeira na Expansão Portuguesa" in **Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira**, Funchal, RAC, 1989.
- CARITA, Rui, "La Peinture Flamande dans l'Île de Madère à l'époque des Découvertes" e fichas respectivas in **Feitorias**, Antuérpia, 1991.
- CARITA, Rui, "A Pintura Flamengo na Ilha da Madeira na época dos Descobrimentos" e fichas respectivas in **No Tempo das Feitorias**, Lisboa, MNAA, 1992.
- CAYOLA ZAGALLO, Manuel C. de Almeida, "Algumas palavras sobre o património artístico da Ilha da Madeira" in **Arquivo Histórico da Madeira**, vol. IV, fase I, Funchal, 1934-35.

CAYOLA ZAGALLO, Manuel C. de Almeida, **A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira**, Lisboa, A.N.B.A., 1943.

CAYOLA ZAGALLO, Manuel C. de Almeida, **Pinturas do Século XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu Restauro)**, Lisboa, MNAA, 1955.

CHÂTELET, Albert, **Early Dutch Painting, Painting in the Northern Netherlands in the fifteenth century**, Suíça, The Wellfleet Press, 1980.

CLODE, Luiza, "Iconografia Mariana da Diocese do Funchal" in **Das Artes e da História da Madeira**, nº 37, 1967, pp. 54-63.

CLODE, Luiza, "Iconografia Mariana da Diocese do Funchal" (conclusão) in **Das Artes e da História da Madeira**, nº 39, 1969, pp. 13-22.

CLODE, Luiz Peter e PITA FERREIRA, Padre Manuel Juvenal, **Exposição de Esculturas religiosas no Convento de Santa Clara do Funchal**, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo, 1954.

COUTO, João, **Os painéis Flamengos da Ilha da Madeira**, Funchal, 1955.

CORREIA, Vergílio, **Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1994.

CORTI, Maria, **Memling**, Milão, Rizzoli Editora, 1969.

DAVIES, Martin, Cat., **The Early Netherlandish School**, London, National Gallery, 1987.

DE COO, Jozeg, Fritz Mayer van den Bergh. **Le collectionneur. La collection.**, Schotten, Govearts, 1979.

DENIS, V., **La Peinture Flamande aux 15.^e, 16.^e et 17.^e siècles**, Bruxelas, 1976.

DE VOS, Dirk, **Brugge. Musees Communaux. Catalogue des tableaux 15.^e et 16.^e siècles**, Bruges, 1982.

DE VOS, D., Hans Memling. **L'oeuvre complet**, Anvers, Paribas, 1994.

DIAS, Pedro, **Arte Flamenga**, Cat., Coimbra, Museu Nacional Machado Castro, 1984.

DIAS, Pedro e SERRÃO, Vitor "A Pintura, a Iluminura e a Gravura nos primeiros tempos do século XVI" in DIAS,

Pedro, **O Manuelino**, vol. V da **História da Arte em Portugal**, Lisboa, Alfa, 1986.

DIAS, Pedro (org.), **Feitorias**, Antuérpia, 1991.

DIAS, Pedro (org.), **No Tempo das Feitorias**, Lisboa, MNAA, 1992.

ESPANCA, Túlio, "As Pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o Retábulo da Capela do Esporão" in **A cidade de Évora**, nº 6, Évora, 1944.

ESPANCA, Túlio, **Inventário Artístico de Portugal. Concelho de Évora**, I e II, Lisboa, A.N.B.A., 1986.

EVERAERT, J. e STOLS, E. (Dir.), **Flandres e Portugal**, Europália, Edições Inapa, 1991.

FARIA, Padre Dr. Teodoro de **Actualidade do Voto**, Funchal, C.M.F., 1966.

FIGUEIREDO, Dr. José da Silva, **Os Peninsulares nas guildas de Flandres**, Lisboa, 1942.

FRIEDLÄNDER, Max J., **On Early Netherlandish Painting. From Van Eyck to Bruegel**, Londres, Phaidon, 1956.

FRIEDLÄNDER, Max J., **Early Netherlandish Painting**, Leyden-Brussels, Vol. I a XIV.

FRIEDLÄNDER, Max, ROSENBERG, Jacob, **Les Peintures de Lucas Cranach**, Paris, Flammarion, 1978, 2ª edição.

FRUTUOSO, Gaspar, **Livro Segundo das Saudades da Terra**, Ponta Delgada, ed. e 1968 e de 1979.

GOSSART, Maurice, **Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son oeuvre**, Lille, Editions du Beffroi, 1902.

GRAND RY, Michel (Dir.), **Les Primitifs Flamands et leur temps**, Bruxelas, La Renaissance du Livre, 1994.

HAND, John Oliver e WOLFF, Martha, Cat., **Early Netherlandish Painting**, Washington, National Gallery of Art Washington, Cambridge University Press. 1986.

HERNÁNDEZ PEREA, Jesús, "Taller de Malinas (Belgica). La Virgen con el Niño" in BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.) **La Paz y la Guerra en la época del Tratado de Tordesillas**, Burgos, Electa, 1994, pp. 182-183.

JAMIMPEREIRA, Fernando, **O Açúcar Madeirense de 1500 a 1537**, Lisboa, ISCSPU, 1969.

- KOBELLE-CALUWE, H., **Musée Memling**, Bruxelas, Ludion S.A. Cultura Nostra, 1987.
- KOSLOW, Susan "The Curtain-Sack: a newly discovered Encarnation motif in Rogier Van der Weyden's 'Columba Annotata'" in **Artibus et Historia**, 1986, 13, pp. 9-33.
- KROHM, Hartmut Herausgegeben von e NICOLAISEN, Jan, **Martin Schongauer. Druckgraphik**, Berlin, SMPK, 1991.
- KURT, Willi, Edit., **The complete woodcuts of Albrecht Dürer**, Nova Iorque, Dover Publications, inc., s/d.
- LÁZARO LÓPEZ, Agustín, **Museo del Retablo**, Burgos, 1993.
- LEVENSON, Jay A., Cat., **CIRCA 1492. Art in the age of exploration**. Washington, Yale University Press, 1991.
- LIZARDO, João "Um dragoeiro no «Jardim das Delícias» de Bosch" in **Atlântico**, nº 5, Primavera de 1986, pp. 13-16.
- LIZARDO, João, "A Arte da Renascença na Madeira" in **Atlântico**, nº 12, Inverno de 1987, pp. 269-272.
- LIZARDO, João, "Uma nova obra da Pintura Flamenga na Ilha da Madeira" in **Islenha**, nº 11, Jul.-Dez. 1992, pp. 159-162.
- LIZARDO, João, "A pintura de N.ª Sr.ª do Amparo do Museu de Arte Sacra do Funchal" in **Islenha**, nº 17, Dez. 1995, pp. 108-112.
- LOBO, Cónego Urbino José, **Tricentenário da Freguesia de Santa Luzia, 1676-1976**, Funchal, 1977.
- MARTIN GONZALEZ, Juan Jose e BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (Coord.), Cat., **El Arte en la época del Tratado de Tordesillas**, Valhadolide, CNCDP/SVCTT, 1994.
- MARTINEZ, Elisa Bermejo, **La pintura de los primitivos flamencos en España**, Madrid, Instituto Diego Velazquez, 1980, Vol. I e II.
- MANSO DE SOUSA, Álvaro, "Auto do Milagre do Bem-Aventurado Apóstolo São Tiago e Auto do Voto feito pela Cidade do Funchal ao mesmo Apóstolo" in **Das Artes e da História da Madeira**, nº 34, 1964, pp. 36-38.
- MARKL, Dagoberto, **Fernão Gomes. Um Pintor do Tempo de Camões**, Lisboa, 1973.
- MATA, Joaquim da, **O Voto da Cidade**, Funchal, C.M.F., 1946.
- MERZ, Georges, BORCHGRAVE D'ALTENA, J., Comte (Dir.), **Thésors des Musées Belges**, Paris, Société d'éditions de la Revue Française, 1964.
- MOURA SOBRAL, Luís de, "A Anunciação na Pintura Portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza" in SERRÃO, Vitor (org.) **A Pintura Maneirista em Portugal**, Lisboa, CNCDP, 1995.
- MOTA, Maria Manuela, "A Adoração dos Magos de Jors Clève do Museu de Arte Sacra do Funchal", **Islenho**, Funchal, 1990.
- NIKULIN, Nikolai, **Niederländische Malerei des 15 und 16 Jahrhunderts in Sowjetischen Museen**, Leningrado, Aurora Kunstverlag, 1987.
- NUNES PEREIRA, Eduardo C., **Ilhas de Zargo**, vol.II, Funchal, C.M.F., 1957, 2ª ed..
- NORONHA, Henrique Henriques, **Memórias Seculares e Eclesiásticas...**, ed. A. Vieira, Funchal, C.E.H.A., 1996.
- OLIVEIRA MARTINS, Francisco Ernesto de, **A Escultura nos Açores**, Ponta Delgada, 1983.
- PANOFKY, Erwin e Dora, **La Loja de Pandora**, Madrid, 1975.
- PEREIRA DA COSTA José, "Notas sobre o Hospital e a Misericórdia do Funchal" in **Arquivo Histórico do Funchal**, Funchal, volume XIV, 1964-66, pp. 94-239.
- PERES, Damião (Int. e notas), **Livro 2º das Saudades da Terra do Doctor Gaspar Fructuoso**, Porto, 1925.
- PHILIPPOT, Paul, **La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV - XVIe siècles**, Paris, Flammarion, 1994.
- PHILIPPOT, Paul, **Pénétrer l'art Restaurer l'oeuvre, une vision humaniste**, Bruxelas, Groeninghe eds., 1990.
- PITA FERREIRA, Padre Manuel Juvenal, "A Cupula do Senhor Jesus e o seu Retábulo" in **Das Artes e da História da Madeira**, vol. I nº 6 fase 19, Funchal, 1951.
- PITA FERREIRA, Padre Manuel Juvenal, "Notas para a história da freguesia de Santa Cruz" in **Das Artes e da História da Madeira**, nº 19/20, Funchal, 1955, pp. 46-57.

PITA FERREIRA, Padre Manuel Juvenal, **Notas para a História da Ilha da Madeira**, Funchal, 1957.

PITA FERREIRA, Padre Manuel Juvenal, **A Sé do Funchal**, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo, 1963.

RÉAU, Louis, **Iconographie de l'Art Chrétien**, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 a 1959, Vol. II e III.

REIS, Padre Jacinto dos, **Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e Além-Mar e seu Padroado**, Lisboa, 1967.

REIS SANTOS, Luís, **Estudos de Pintura Antiga**, Lisboa, Edição do autor, 1943.

REIS SANTOS, Luís, **Obras primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal**, Lisboa, 1953.

REIS SANTOS, Luís, **Catálogo de Arte Flamenga do século XVI**, Coimbra, M.N.M.C., 1954.

RICHARD, Pierrette Jean, Cat., **Graveurs allemands du XV siècle dans la collection Edmond de Rothschild**, Paris, Louvre, 1991/92.

RODRIGUES, Dalila (coord.), **Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento**, Lisboa, C.N.C.D.P./I.P.P.C., 1992.

SANTOS, REYNALDO DOS, **Oito Séculos de Arte Portuguesa**, Lisboa, III, 1970.

SARMENTO, Tenente-Coronel Alberto Artur **Freguesias da Madeira**, Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo, 1953, 2ª ed..

SCHLAGENHAUFER, **Wallraf-Richartz-Museum**, Colónia, Electa, 1986.

SILVA, Fernando Augusto da, **Diocese do Funchal. Sinopse Cronológica**, Funchal, 1945.

SILVA, Fernando Augusto da, **Subsídios para a História da Diocese do Funchal**, vol.I, 1425-1800, Funchal, 1946.

SILVA, Fernando Augusto da e MENESES, Carlos Azevedo, **Elucidário Madeirense**, Funchal, DRAC, edições de 1984 e 1986 (ed. fac-similada da de 1946).

SMEYERS, Maurits e STOCK Van Der, **Flemish illuminated Manuscripts 1475 - 1550**, Bruxelas, Ludion Press, 1996.

SOSSON, Jean Pierre, **Les Primitifs Flamands de Bruges, Apports des Archives contemporains (1815 - 1907)**, Bruxelas, 1966.

SOUSA GOMES, Eduarda Maria de, **O Convento da Encarnação do Funchal**, Funchal, C. E. H. A., 1995.

STROO, Cyriel, SYFER-D'OLNE, Pascale, Cat., **The Flemish Primitives. The Master of Flémalle. Rogier van der Weyden**, Bruxelas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 1996, Vol. I.

SUDUIRAUT, Sophie Guillot de, Cat., **Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age**, Paris, Musée du Louvre, 1991.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, "Imagens de Malines em Portugal" in **Museu**, nº 16-17, Porto, 1975, pp. 81-131.

THIÉBAUT, Dominique, (org. Cat.), **Le Christ à la colonne d'Antonello de Messina**, Paris, Reunion des musées nationaux, 1993.

TRENS, Manuel, **María. Iconografía de la Virgen en el arte español**, Madrid, Editora Plus Ultra, 1947.

VALE CARVALHEIRA, P.ª José, **Invocações da Virgem em Portugal**, Lisboa, 1988.

VAN SCHOUTE, Roger, MATOUL, Brigitte (Dir.), **Les Primitifs Flamands et leur temps**, Bruxelas, La Renaissance du Livre, 1994.

VASSALLO E SILVA, Nuno (coord.), **Natividade em S. Roque**, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

XAVIER COUTINHO, Bernardo, **Nossa Senhora na Arte**, Porto, 1959.

