

2018

Nº 1

MASF JOURNAL

A PINTURA FLAMENGA DOS SÉCULOS XV E XVI ARTE & CIÊNCIA

MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL

ARTIGOS CIENTÍFICOS
AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU 2017



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

MASF JOURNAL

SUBTÍTULO

A Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI - Arte e Ciência

COORDENAÇÃO

João Henrique Silva

Carolina Rodrigues Ferreira

Elisa Vasconcelos Freitas

Martinho P. Mendes

EDITORES

Carolina Rodrigues Ferreira

Elisa Vasconcelos Freitas

EDIÇÃO GRÁFICA

Ana Antunes

EDIÇÃO

Museu de Arte Sacra do Funchal

COMISSÃO CIENTÍFICA

António Candeias

Fernando António Baptista Pereira

Isabel Santa Clara

Mercês Lorena

LOCAL DE EDIÇÃO

Funchal

ANO

2018

NÚMERO

01

PERIODICIDADE

Anual

ISSN

2184-2272

IMAGEM DE CAPA

Desenho subjacente, a partir de reflectografia de infravermelhos, do *Triptico de São Pedro, São Paulo e Santo André* (MASF27); atribuído a Joos Van Cleve e colaboradores; Flandres, Antuérpia; cerca de 1520 (pormenor)

ÍNDICE

Prólogo	05
Introdução	07
ENTREVISTA — D. Teodoro Faria	11
ARTIGOS — Conferencistas	18
Fernando António Baptista Pereira (orador principal) (ENG)	
<i>The Collection of Flemish Art of The Museum of Sacred Art of Funchal (MASF) in the Historical Context of the Artistic Commissions in the Archipelago of Madeira, 15th-16th Centuries</i>	19
Christina M. Anderson (ENG)	
<i>In Context: Flemish Merchants and Art on Madeira and Throughout Europe, 1450-1650</i>	41
Maria Teresa Ribeiro Pereira Desterro	
<i>Os Ecos Madeirenses da Obra Pictórica de Francisco de Campos</i>	55
Carolina R. Ferreira; Fernando A. B. Pereira; António Candeias; Mercês Lorena	
<i>O Estudo das Intervenções de Fernando Mardel nas Pinturas do MASF. Contributos para a sua Conservação</i>	73
Mercês Lorena	
<i>Pintura Flamenga em Portugal: Os Retábulos de Metsys, Morrison e Ancede, Estudo Técnico e Material</i>	93
Isabel Santa Clara	
<i>Importações Flamengas na 2ª Metade de Século XVI: O Exemplo das Pinturas de Michiel Cocxie na Sé do Funchal</i>	109
Sara Valadas; José Mirão; António Candeias	
<i>Entre a Ciência e a Arte - Novas Perspetivas Sobre a Obra Atribuída a Frei Carlos</i>	133
Alberto Vieira	
<i>Em Torno da “Economia do Céu”. Retribuição, Dádiva e Dom na Rota do Ouro Branco</i>	153
ARTIGOS — Convite à participação (Call for papers)	181
Alexandre Dimov; Didier Martens (PT/FR)	
<i>O Retábulo Antuerpense da Igreja de Santa Maria Madalena da Madalena no Mar e a Representação da Peregrinação da Sainte-Baume no Círculo do Mestre de 1518</i>	183
Lília M. A. Alfarra Esteves	
<i>A Vertente Biológica no Retábulo Flamengo do Altar-Mor da Sé de Évora</i>	207
Sara Lambeau	
<i>Algumas Considerações Sobre uma Salva Conservada no Museu de Arte Sacra do Funchal</i>	225
FOTORREPORTAGEM — As Conferências do Museu 2017	237

PRÓLOGO

AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU apresentam-se como uma iniciativa e um projeto do Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF) para gerar reflexividade e promover o pensamento crítico e participativo, a partir de uma Instituição museológica de referência na cidade do Funchal e na Região Autónoma da Madeira.

Um Museu que é um polo agregador de identidade e de cultura, cuja coleção irradia uma memória de uma presença que atravessam de forma indelével a própria história da ilha da Madeira enquanto primeira comunidade atlântica. Um Museu que é pertença da Diocese do Funchal, de cujo devir histórico é inseparável, não sendo o seu espólio artístico inteligível fora da compreensão do além-mar português num percurso singular por onde se cruzam a energia das Descobertas com a crença e os valores da missionação. Pretender um acesso à inteligência dos bens artísticos fora de uma hermenêutica capaz de contextualizar devidamente os referentes religiosos, seria incorrer numa leitura descarnada da verdade da obra de arte e da natureza própria do seu esplendor, numa semântica prolixa e deslumbrada com a estética, mas certamente incapaz de se aproximar da grande Beleza e do sentido maior para o qual a obra de arte sem cessar aponta.

O Museu de Arte Sacra do Funchal pretende que o projeto das suas CONFERÊNCIAS se afirme e perdure como uma marca para o futuro, realizando anualmente aquela dinâmica de reflexão e partilha de conhecimento científico que traz um perfil inovador à programação do Museu, ao mesmo tempo que perfaz um debate enriquecedor e amplia a oferta cultural disponível. Ao começarmos este projeto pelo tema da *Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI — Arte e Ciência*, pretendemos trazer à partilha comum os dados mais atuais da investigação científica sobre as obras que formam um núcleo de identidade e referência do MASF, carreando as novas perspectivas e abordagens oriundas não só

das ciências exatas mas também da história da arte, sem deixar de parte o contexto histórico e museológico que explica e justifica o presente legado artístico. Partilhando com o público e *inter pares* a atualidade da investigação especializada, pretende-se também que estas CONFERÊNCIAS sejam uma janela que abre o Museu a novos públicos e capazes, também, de promover novos olhares e desenvolver sentido de pertença.

AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU 2017 cumprem e materializam os seus objetivos ao ficarem agora disponíveis à leitura e ao conhecimento de um público mais vasto, através da presente publicação digital. O *MASF Journal* inicia, assim, o seu próprio caminho enquanto iniciativa editorial do Museu, proporcionando aos participantes das *Conferências* do ano transato, como também a outros especialistas e ao público em geral, os dados e os conhecimentos de um grupo de preletores de referência, no contexto da museologia, da história da arte e do restauro. A eles expressamos aqui o nosso reconhecimento, bem como à respetiva comissão científica que acompanhou todo o projeto d'AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU 2017 e do *MASF Journal*.

Possa, assim, esta publicação servir de guia e estímulo a iniciativas semelhantes que mereçam vir a ter lugar, de onde nasçam mais contributos relevantes para fazer da Arte, do Património e da Museologia um vetor ainda mais forte no futuro da sociedade e da cultura.

João Henrique Silva

(Diretor do Museu de Arte Sacra do Funchal)

INTRODUÇÃO

EDIÇÃO DE 2017

A Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI - Arte e Ciência

A revista *MASF Journal* é uma publicação em suporte digital, de acesso livre e com periodicidade anual. Está associada à iniciativa “As Conferências do Museu” de Arte Sacra do Funchal. Surge da necessidade de divulgar os temas desenvolvidos nas comunicações apresentadas pelos conferencistas que participaram na iniciativa, proporcionando deste modo a criação de uma plataforma de partilha de ideias e conhecimento gerado.

A 16 e 17 de março de 2017 “As Conferências do Museu” abordaram o tema: *A Pintura Flamenga dos séculos XV e XVI - Arte e Ciência*, sendo este o tema adotado igualmente para o 1º número da revista *MASF Journal*.

A estrutura adotada contempla ainda um espaço destinado ao convite à participação (*call for papers*), aberto a todos aqueles que de alguma forma pretendam publicar sobre o tema de cada edição. O convite à participação objetiva a divulgação de textos sobre investigações, estudos e ações desenvolvidas e/ou em desenvolvimento, dentro dos formatos: artigo; revisão; atividades; notícias ou acontecimentos relevantes.

Com vista à qualidade e adequação do texto ao tema a que se destina cada edição, as contribuições submetidas à publicação na revista, via convite à participação, são sujeitas a uma avaliação pela Comissão Científica, por pares e de forma anónima. Esta comissão foi, nesta edição, constituída por alguns dos investigadores que participaram nas Conferências do Museu 2017: Fernando António Baptista Pereira, António Candeias, Isabel Santa Clara e Mercês Lorena.

ESTRUTURA E CONTEÚDOS

A **primeira secção** da revista, de ora em diante, dedica um espaço à partilha, reflexão e memória sobre o seu percurso e sobre as diversas pessoas que dele fizeram e fazem parte. Neste número, a partir de uma entrevista, falamos com D. Teodoro de Faria, bispo Emérito do Funchal, acerca do seu posicionamento e papel assumido na preservação, estudo e comunicação da coleção de arte flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF).

A **segunda secção** da revista inclui artigos resultantes das comunicações dos conferencistas que integraram os Painéis da primeira edição das Conferências do Museu, em 2017.

Fernando António Baptista Pereira aborda a coleção de arte flamenga dos séculos XV e XVI do Museu de Arte Sacra do Funchal analisando questões de proveniência, oficinas de produção, datações, temas devotionais predominantes e encomendadores.

Christina M. Anderson explora, numa abordagem geográfica, a presença e influência de comerciantes flamengos no Império Português, particularizando o caso da Madeira. Cruzando e confrontando dados sobre comerciantes flamengos que se fixaram em diversas regiões estratégicas, dentro e fora da Europa, lança, a partir daqui, pistas para o aprofundamento de investigações que explorem as práticas e valores das comunidades de comerciantes flamengos além-mar no que respeita à arte.

Teresa Desterro centra-se na análise à obra pictórica de Francisco Campos, pintor maneirista de origem flamenga ativo em Portugal no século XVI. Realça a originalidade e modernidade da sua obra face aos artistas seus contemporâneos e a influência que o mesmo exerceu sobre as oficinas de pintura portuguesas da época, tomando como principal objeto de estudo a análise comparativa do retábulo desmembrado da igreja de Santa Cruz – ilha da Madeira, autoria de uma oficina lisboeta cuja obra testifica a influência de Francisco Campos e remete para o papel da encomenda artística madeirense no desenvolvimento das oficinas de pintura nacionais.

Carolina Ferreira realiza um estudo técnico e material sobre as intervenções de restauro realizadas à coleção de pintura flamenga do MASF. A autora toma como propósitos o de este estudo, por um lado, se constituir como complemento aos estudos estilísticos já existentes e, por outro lado, o de contribuir para que possam ser melhor compreendidas as alterações, comportamentos e compatibilidades dos materiais empregues nas intervenções realizadas a montante, tendo em vista a maior eficácia das intervenções futuras.

Mercês Lorena realiza um estudo técnico e material de algumas pinturas retabulares flamengas, emblemáticas em Portugal, da autoria de Metsys, Morrison e Ancede. A partir desta análise, a Autora aborda as características inerentes ao trabalho de caráter oficial e à forma como este se dividia no contexto das oficinas flamengas, defendendo a inexistência de diferenciação nos processos e modos de pintar das oficinas flamengas para os mercados internos e para os mercados de exportação.

Isabel Santa Clara trata as importações flamengas da segunda metade do século XVI a partir caso das pinturas existentes na Sé do Funchal da autoria de Michiel Coxie, pintor régio de Filipe II. Segundo a Autora, numa época em predominaram as artísticas encomendas dentro do contexto nacional, esta encomenda “internacional” assume particular interesse ao levantar questões sobre o papel do rei Filipe II nestas encomendas destinadas à Madeira.

Sara Valadas procura aprofundar a compreensão da obra atribuída à oficina pictórica do mestre luso-flamengo Frei Carlos, ativo na segunda metade do século XVI em Portugal. Este aprofundamento alicerça-se no recurso a novas metodologias e técnicas de exame e microanálise que permitiram compreender práticas de produção artística e estabelecer estudos comparativos, nomeadamente, com a obra de um seguidor de Frei Carlos (nome desconhecido) estabelecendo relações entre os processos de produção e especificidades técnicas de ambos.

Alberto Vieira estabelece relação entre os ganhos resultantes da economia açucareira e as encomendas artísticas realizadas no contexto da ilha da Madeira entre os séculos XV a XVII. O termo “economia do Céu” é escolhido pelo Autor para designar este contexto específico e expressar a intencionalidade tácita que motivou muitos madeirenses a realizar doações de obras de arte às igrejas da Região.

Na secção dedicada aos contributos submetidos através do convite à participação, contamos, neste número, com a participação de três autores dos campos de estudo da história da arte e da biologia.

Alexandre Dimov coloca enfoque na pintura de *Santa Maria Madalena*, proveniente da igreja da Madalena do Mar, na Madeira e que hoje integra a coleção do MASF. Estabelece um estudo comparativo entre a referida pintura e o volante direito do Tríptico de Maria Madalena da abadia de Dieleghem, que se encontra atribuído ao designado "Mestre de 1518", hoje conservado nos Museus reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas). O autor enfatiza as notáveis semelhanças entre as duas obras, questionando a atual atribuição autoral da obra proveniente da Madalena do Mar.

Lília Esteves apresenta um estudo biológico realizado ao Retábulo da Sé de Évora, de produção flamenga. Além de abordar os tratamentos por anóxia realizados e os estudos de identificação das madeiras e de datação por dendrocronologia, a autora detém-se particularmente no estudo que visou a identificação de plantas pictoricamente representadas nas pinturas deste retábulo.

Sara Lambeau realiza um estudo à Salva de prata produzida em Antuérpia, proveniente da Sé do Funchal e que integra a coleção do MASF, procurando aprofundar o conhecimento sobre a mesma, nomeadamente, no que respeita às marcas e punções nela existentes. A Autora acrescenta assim algumas hipóteses e novas linhas de pesquisa para o estudo desta peça e de outras que integram a coleção deste Museu.

Na última secção do *MASF JOURNAL*, a equipa editorial realiza uma fotorreportagem referente à primeira edição d'As Conferências do Museu, decorridas em 2017, onde se regista, para memória futura, o programa, as comunicações e a exposição intitulada *A centralidade da arte flamenga nas mediações educacionais no MASF*.

ENTREVISTA COM D. TEODORO FARIA, BISPO EMÉRITO DA DIOCESE DO FUNCHAL

NOTA BIOGRÁFICA:

D. Teodoro Faria, nascido a 24 de agosto de 1930, é bispo emérito da cidade do Funchal de onde é natural.

Foi ordenado sacerdote no dia 22 de setembro de 1956.

No ano de 1982 foi nomeado bispo do Funchal pelo papa João Paulo II, entrando ao serviço da Diocese a 16 de maio desse mesmo ano. Em 2006, solicita ao Papa a sua resignação por limite de idade.

Estudou na Universidade Gregoriana e no Pontifício Instituto Bíblico, em Roma, e na Escola Bíblica e Arqueológica de Jerusalém.

Foi condecorado, a 6 de junho de 2008, com o Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique. Nestes últimos anos tem se dedicado à publicação de diversas obras e artigos e participado em vários encontros culturais com palestras.

Enquanto publicação resultante da atividade do Museu de Arte Sacra do Funchal, o *MASF Journal* reserva um espaço para a partilha, reflexão e memória sobre o seu percurso e sobre as diversas figuras e entidades que dele fizeram e fazem parte.

Nesta primeira edição, a partir de uma entrevista, relembramos o reconhecido contributo dado por D. Teodoro de Faria, bispo emérito do Funchal, ao Museu de Arte Sacra do Funchal, particularmente, no que respeita ao seu envolvimento na preservação e divulgação da coleção de arte flamenga da Diocese.

D. Teodoro Faria, fale-nos um pouco sobre o que foi o seu papel, enquanto bispo diocesano do Funchal, no processo de salvaguarda e constituição daquela que é hoje a coleção total do Museu de Arte Sacra.

Devo confessar que durante o curso de estudos no Seminário da Encarnação, tive professores formados em Roma e em França que me ilustraram sobre a arte flamenga, e contaram a história da origem e evolução das pinturas preciosas da arte flamenga expostas no Museu de Arte Sacra do Funchal. Durante os meus estudos em Roma, com os outros três estudantes da Diocese, os Padres Abel Silva, Maurílio Gouveia e Rufino Silva, não só visitamos os Museus do Vaticano e do Estado italiano, como tive ocasião de visitar, com guias preparados, quase todos os museus da Itália, e, depois, nas férias, de toda a Europa do sul e do Médio Oriente. Em Roma, participei num Curso de Arqueologia cristã, tendo visitado com os professores as catacumbas romanas e coleções do Vaticano e Estado italiano. Não era um perito mas um fã entusiasmado da arte antiga. Mais tarde, na Terra Santa, continuei com os professores da *École Biblique* de Jerusalém a visitar Museus e escavações. Não esqueço uma viagem de estudo durante 31 dias, na Turquia, para estudar as viagens de São Paulo. Tornei-me um admirador e devoto dos ícones bizantinos que muito me influenciaram na piedade e oração.

Quando cheguei à Diocese do Funchal li, num jornal da África do Sul, que um senhor do Funchal, emigrante, visitara o Museu de Arte Sacra, dizendo que nele havia obras-primas da arte flamenga, mas que por falta de cuidado e, talvez, de dinheiro, os quadros estavam a degradar-se. Fiquei preocupado e comecei a investigar.

O articulista do jornal exagerara, contudo decidi seguir de perto o Museu diocesano, trabalhando com o Senhor Engenheiro Peter Clode, que fora meu professor no seminário diocesano. Os quadros com problemas foram enviados a restaurar em Lisboa, pois nesse tempo não havia quem os restaurasse no Funchal. Visitava os laboratórios dos restauradores, fiz amizade com alguns deles, convidei-os a visitar o Funchal e trabalhar na Madeira no restauro doutros quadros.

Foi necessário combater a formiga-branca que atingira os plintos de algumas pinturas, comprei alguns quadros da Madeira que tinham sido levados para Lisboa, assim como um crucifixo flamengo que estava para seguir para leilão e tinha sido levado da igreja do Colégio. Procurei demonstrar que a arte flamenga era objeto de evangelização no Museu e, para isso, foi convidado um jovem doutor para ser o apresentador desse tema catequético, numa sala do Museu, às crianças da catequese.

Que importância atribui à coleção de arte flamenga do MASF?

A Diocese do Funchal, e todos os habitantes cultos da Madeira, mesmo que não sejam crentes, devem honrar-se com o património artístico e religioso, de alto valor, que a Diocese recebeu dos seus antepassados e que, de uma forma geral, foi conservado e defendido de roubos e calamidades naturais durante mais de 500 anos.

A coleção de pinturas flamengas, apesar de algumas que se perderam, foram conservadas não só pela sua arte e beleza, mas principalmente por fazerem parte da evangelização do nosso povo. Este não se preocupou tanto pelo seu valor artístico, mas, principalmente, por fazer parte da evangelização e da piedade litúrgica .

Este Legado que a Igreja se alegra e honra de possuir, fora colocado nas igrejas e capelas da Diocese. Não foi adquirido para colocar num Museu ou num palácio de ricos, mas para ornar as igrejas e capelas sendo ele, algumas vezes, em honra do seu patrono ou padroeiro, ao qual recorria nas doenças e tempestades, levando-o depois aos ombros nas procissões, por ocasião da sua festa.

Ainda hoje, para os empréstimos nas exposições de obras-primas da pintura flamenga, ourivesaria ou escultura, é com dificuldade e sentido de orfandade que, apesar da permissão, por escrito, do Bispo diocesano, indicando o dia e data da exposição ao público, os paroquianos, às vezes carrancudos, permitem ao pároco que o santo ou o objeto litúrgico deixe a sua igreja ou capela. Sucede também que esta licença de saída seja mais facilmente concedida, quando a obra artística necessita de limpeza ou restauro.

As pinturas sobre tábuas ou telas que figuram no Museu de Arte Sacra do Funchal, foram retiradas das paróquias para seguirem para restauro em Lisboa e, depois, quando vieram para a Madeira só podiam ser colocadas no Museu por causa dos cuidados a ter, devido à sua fragilidade e a atenção que os responsáveis do Museu deviam ter com estas obras de Arte Sacra, embora a posse destas peças pertença sempre às igrejas donde foram retiradas.

Casos houve, em que o pároco, apoiado pelo povo, não permitiu que a pintura fosse retirada e, só muito anos mais tarde, noutro contexto, fosse restaurada, tendo retornado à própria igreja ou capela. É uma grande responsabilidade para o bispo diocesano velar pela conservação destas obras de Arte, tanto no Museu como nas paróquias e conseguir fundos para ser restaurada, quando se encontra com problemas de fumo, águas, humidade, ou perda de camadas pictóricas. Tempo houve, em que era necessário enviar as pinturas para restauro em Lisboa por falta de técnicos de restauro, e conseguir que eles dessem prioridade e o trabalho não fosse demasiado caro. Felizmente que, hoje, temos entre nós quem esteja preparado para o restauro na Madeira.

Como acha que os madeirenses vêm esta coleção? O público maior vem do sector do turismo cultural...

Depende do público, os cristãos, e os seus párocos, que possuem pinturas ou esculturas no Museu, têm por esta coleção um grande apreço, mas não esquecem quais são os quadros que lhes pertencem e ufanam-se de os possuir, embora no Museu. Por diversas vezes, durante o meu pontificado, tive de mostrar-lhes que as pinturas foram permitidas retornar à Diocese vindas de Lisboa, com a condição de permanecerem no Museu de Arte Sacra onde seriam cuidadosamente vigiadas, conservadas e restauradas em caso de necessidade. Sem acatar esta decisão, seria mesmo impossível que elas viessem de Lisboa, porque eram um bem da nação que não podia ser deteriorado.

Foi preciso um grande pedido ao presidente Oliveira Salazar para que fosse possível que as pinturas restauradas retornassem, então as condições impostas fossem aceites. Tenho a impressão que hoje a situação não se modificou, embora não tenha havido problemas com as autoridades locais nem nacionais.

Os técnicos estrangeiros, principalmente peritos na arte flamenga, têm grande apreço por esta coleção admirável, solicitam quadros para exposições e louvam a Madeira pelo acervo artístico religioso que a Diocese possui, embora não pensem no motivo principal porque foi conservado ao longo dos séculos, ou seja, o serviço religioso, catequético e evangelizador da diocese do Funchal.

Cultura e evangelização, uma reflexão.

A Igreja em todos os tempos protegeu e defendeu a arte sacra, apoiou os artistas, desenvolveu a teologia da beleza, principalmente com os ícones, defendeu as representações religiosas contra os iconoclastas. Devido à estreita relação da arte com as expressões religiosas, a Igreja discerniu sempre as obras que estavam de acordo com a fé e a piedade e eram aptas para o uso litúrgico. Procurou, além disso, que estes objetos

fossem dignos e belos, aceitando as novas formas, materiais e ornatos que a técnica foi introduzindo no decorrer dos tempos.

Apesar dos numerosos problemas de evangelização, assistência social e promoção humana, a Igreja continua exigente e preocupada com tudo o que diz respeito à construção e conservação dos edifícios e objetos sagrados, tanto pelo seu valor catequético como pelo histórico e artístico.

Os principais atentados contra o património cultural são as vendas ilegais, os roubos, o descuido e as reformas arbitrárias. É preciso ter em conta que vendas e roubos de obras de arte, não acontecem apenas nas igrejas mas também nos museus e coleções de Estado e de particulares, e nenhum país europeu pode orgulhar-se que os seus bens culturais sejam respeitados ou estejam em plena segurança.

A arte sacra faz parte da pastoral da Igreja, ela contribui para o decoro e beleza da casa de Deus, promove a fé e a piedade dos que se reúnem nos templos para participarem nos atos litúrgicos ou de piedade. A arte sacra tem uma função pedagógica, decorativa e artística. O povo cristão teve sempre o sentimento do belo procurando que as suas igrejas e capelas fossem dignas, limpas e belas, não estando geralmente preparado para conhecer a parte artística, porque não foi educado para isso, mas amam a beleza que faz parte da igreja, casa da comunidade e sinal forte da sua fé.

As exposições de arte sacra mostram, não apenas um valor cultural, mas também catequético, elas são contempladas não só pelos olhos dos artistas, historiadores, turistas, mas também com os olhos dos catequistas, teólogos e cristãos em geral.

Muitas vezes as obras artísticas sacras são mais importantes pela sua intenção evangelizadora do que pela sua técnica. Por isso, apelamos aos professores de religião e moral a levarem os seus alunos a visitar o Museu e as exposições, e também, a prepararem-se para saberem explicar-lhes o sentido doutrinal e catequético das obras apresentadas.

É digno de louvor todos os esforços por resgatar objetos religiosos que podem ser usados em serviços indignos, por exemplo, sacrários para casas de cães, e coloca-los nas suas igrejas, e, no caso de serem valiosos, no Museu de Arte Sacra.

O fim primário do património cultural da Igreja é o serviço da fé, tanto no culto como na evangelização, mas não exclui o valor cultural, e, por isso, está ao serviço de toda a sociedade, mesmo dos que não acreditam em Deus.

O Papa São João XXIII dizia que a arte religiosa tem um carácter quase sacramental, a teologia dos ícones diz que eles transmitem não a face quotidiana dos santos, mas a sua face gloriosa e eterna.

O Património Religioso e Cultural da Igreja é um bem da família cristã, vivo e em crescimento, não é uma riqueza para a Igreja, a sua rentabilidade não é lucrativa mas espiritual, apesar disso necessita de uma certa intervenção do Estado que não pode ser excessiva nem de desinteresse, porque em qualquer dos casos é prejudicial. A tendência do Estado português tem sido, em vários casos de uma intervenção prepotente. Comigo, na Madeira, optou-se por uma colaboração mútua, desta maneira projetamos um serviço à comunidade, tanto na construção de igrejas como no Museu de Arte Sacra. Desta forma através de atuações concretas de proteção e salvaguarda, recuperamos e salvamos muito do património cultural em vias de desaparecimento.

Teodoro, Bispo Emérito do Funchal

8 de fevereiro de 2018

ARTIGOS

CONFERENCISTAS



Pereira, Fernando António Baptista (orador principal)

*The Collection of Flemish Art of The Museum of Sacred Art of Funchal (MASF)
in the Historical Context of the Artistic Commissions in the Archipelago
of Madeira, 15th-16th Centuries*

Anderson, Christina M.

In Context: Flemish Merchants and Art on Madeira and Throughout Europe, 1450-1650

Desterro, M. Teresa Ribeiro Pereira

Os Ecos Madeirenses da Obra Pictórica de Francisco de Campos

Ferreira, Carolina rodrigues

*O Estudo das Intervenções de Fernando Mardel nas Pinturas do MASF.
Contributis para a sua Conservação*

Lorena, Mercês

*Pintura Flamenga em Portugal:
Os Retábulos de Metsys, Morrison e Ancede, Estudo Técnico e Material*

Santa Clara, Isabel

*Importações Flamengas na 2^a Metade de Século XVI:
O Exemplo das Pinturas de Michiel Coxie na Sé do Funchal*

Valadas, Sara

Entre a Ciência e a Arte - Novas Perspetivas Sobre a Obra Atribuída a Frei Carlos

Vieira, Alberto

Em Torno da “Economia do Céu”. Retribuição, Dádiva e Dom na Rota do Ouro Branco

THE COLLECTION OF FLEMISH ART OF THE MUSEUM OF SACRED ART OF FUNCHAL (MASF) IN THE HISTORICAL CONTEXT OF THE ARTISTIC COMMISSIONS IN THE ARCHIPELAGO OF MADEIRA, 15TH-16TH CENTURIES

Fernando António Baptista Pereira (orador principal)

CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

NOTA BIOGRÁFICA

Lisboa, 1953. Licenciado em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pós-graduado em Museologia pelo antigo Instituto Português do Património Cultural e doutorado em Ciências da Arte (História da Arte) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Ensina na Universidade de Lisboa (na Faculdade de Letras e na Faculdade de Belas-Artes) desde 1979, sendo atualmente Professor Associado na de Belas-Artes, onde desempenhou as funções de Presidente do Conselho Científico, de Diretor do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), sendo também o autor do Plano de Estudos da Licenciatura em Ciências da Arte e do Património dessa faculdade. Tem vasta e diversificada obra publicada nos domínios da História da Arte e da Cultura Portuguesas, da Crítica de Arte e da Museologia. É autor do Conceito e da Programação de vários Museus (nomeadamente do Museu do Oriente, Lisboa, e dos Museus do Trabalho e do Convento de Jesus, Setúbal) e de grandes Exposições nacionais e internacionais em Portugal, em Espanha, no Brasil e em Macau, assim como foi o responsável pela coordenação científica dos respetivos catálogos. Revisor Científico da *Nova História da Arte de Janson*, publicada em Janeiro de 2010 pela Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1 de Fevereiro de 2017 é Assessor do Ministro da Cultura para o Património e Museus.

RESUMO

O objetivo deste estudo é apresentar a Coleção de Arte Flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF) no contexto das encomendas artísticas no Arquipélago da Madeira nos séculos XV e XVI, destacando especialmente:

- As diversas cidades da Flandres de onde foram importadas as obras;
- As diversas oficinas que produziram as obras importadas;
- a cronologia das importações;
- os temas devocionais mais representados;
- os encomendadores.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Flamenga; Museu de Arte Sacra do Funchal; Encomenda Artística nos séculos XV e XVI; Ciclo do Açúcar.

ABSTRACT

The main goal of this study is to present the collection of Flemish Art of the Museum of Sacred Art in Funchal (MASF) in the context of the artistic commissions in the Archipelago of Madeira during the 15th and 16th centuries, taking into account:

- the various cities of Flanders from where the imports came;
- the various workshops that produced the works exported;
- the chronology of the imports;
- the most preferred themes;
- the commissioners.

KEY-WORDS

Flemish Art; Museum of Sacred Art in Funchal (MASF); Artistic Commissions in 15th and 16th centuries; Sugar-based economy Cycle.

The commercial and cultural relations between the Kingdom of Portugal and the Duchy of Burgundy, which included the rich territories of Flanders, underwent an extraordinary development with the marriage of the Infanta Isabel, the daughter of king João I, to Duke Philippe, at the beginning of the second quarter of the fifteenth century. At the same time, with the introduction of the cultivation of sugar cane into the archipelago of Madeira, following the beginning of the region's settlement, the consumption of the new product increased greatly all over Europe, altering people's eating habits and even some medicinal practices, and, conversely, the archipelago itself began to import goods that were intended to satisfy the devotional needs of the communities that were being formed under the umbrella of the sugar-based economy (Vieira, 2004; Magalhães, 2009).

While Madeira's sugar was arriving at the ports of Bruges and Antwerp, transported by both Portuguese and foreign merchants, various paintings, sculptures, tomb plaques and liturgical implements began to arrive on a regular basis, for just over seventy years, at different towns and villages in the Madeira archipelago. What seems to have been an important factor in the dynamic growth of this trade, both of sugar and of works of art, was not only the taste for Flemish art, which seems to have been very deeply entrenched among the local elites, both Portuguese and foreign in origin, but also the role played by the Portuguese factors in those northern European cities. In this way, those same cities were transformed into the connecting link for the purchases of Flemish works of painting, sculpture and gold and silverware, destined for their commissioners on the island, just as was, in fact, happening in mainland Portugal, with paintings, sculptures and luxury items imported at the request of the king and his court, the nobility and the clergy, as well as merchants and even court humanists.

It was, therefore, thanks to the sugar trade that, from the second half of the fifteenth century onwards, there entered into the archipelago of Madeira Flemish works of art from different sectors, such as painting, sculpture and gold and silverware, with particular attention being

drawn to the remarkable oil paintings on wood that can be seen today at the Museum of Sacred Art of Funchal (MASF). No documentation has yet been found that can prove which artists or workshops these works were commissioned from. Yet, after the critical fortune of these pieces was established, as rigorously as possible, through their stylistic comparison with other well-documented or solidly attributed works, it proved possible to suggest the close similarities of some of these paintings with the works of art produced at the workshops of leading artists from the fifteenth and sixteenth centuries, such as Dieric Bouts, Gérard David, Joos Van Cleve, Jan Provoost, Pieter Coecke Van Aelst, Jan Gossaert (also known as Jan Mabuse), Marinus Van Reymerswaele or their followers (Clode & Pereira, 1997). They were also comparable with the works of anonymous masters, known under their conventional names as the Master of the Holy Blood, the Master of the Morrison Triptych or the Master of the Adoration of Machico, and not just with the works of secondary and eclectic workshops engaged in the kind of “compilation mode” and which frequently produced art works at low costs, for the “painting market” that helped to feed the export trade. In some small and somewhat isolated studies, or even in papers delivered at conferences or seminars, there has been some insistence on considering most of the works of painting imported to Madeira as belonging to this category of “export painting” produced by secondary workshops that usually performed a compilation of features of the different styles of the great masters. We can accept that, in a very few isolated cases, there are panels that reveal methods of execution that betray these origins, but the quality demonstrated by many of these works, the recognised monumentality of some of them and the discoveries that have since been made about the conditions of their commission and, in very recent times, the material study performed of the majority of them lead us to think that most of the great pieces that have survived until the present day cannot be easily included in that depreciative category of “export painting”, even if proved that their acquisition passed through the hands of intermediaries that were acquainted with the “painting market” of Antwerp, but also, certainly, with the best workshops of that city and of others in Flanders.

In parallel with the commissions that were made in Flanders, the collective bodies or individuals who held the lordship of the island (the Order of Christ, the Dukes of Viseu and Beja, and finally the king himself), as well as the eventual patrons of the churches or chapels that were built as the island was gradually settled, also commissioned paintings or devotional sculptures from artistic workshops on the Portuguese mainland, mainly those in Lisbon, since these were the ones that most frequently satisfied the court and the king himself, who was undoubtedly the most active promoter of the artistic and devotional enrichment of the churches of the island of Madeira.

There still remains, however, an urgent need to review the question of the importation of works of art to the archipelago of Madeira and there are two essential points that need to be borne in mind for this purpose:

- The historical contributions and the way in which the collection was formed;
- The typologies of the imports that were made, giving some striking examples.

The late creation of a museum of sacred art in Funchal reflects the particular vicissitudes that beset the artistic heritage of the convents suppressed by the Portuguese Law for the Extinction of the Religious Orders and the Nationalisation of their Property (1834), in the archipelago of Madeira. In 1910, with the implantation of the Portuguese Republic and the consequent publication of the Law for the Separation of the Church from the State, new transfers were made of artistic property, especially from the dioceses of mainland Portugal to the national museums.

However, these legislative measures did not have the same effects in Madeira. Whereas, in mainland Portugal, the paintings and other artistic objects were gathered together in Lisbon and Porto, giving rise to these cities' national art museums (with similar processes taking place – on the respective regional scale – in Coimbra, Aveiro, Évora and Beja), on the contrary, on the island of Madeira, the artistic property of the convents that were suppressed in this way were moved to other churches and chapels of the diocese, or, albeit more rarely, they remained in

their places of origin, as still happens today in the case of the Convent of Santa Clara in Funchal, given the continuity of the building's use for religious purposes. This change of location created, and still gives rise to, some confusion as to the true provenance of the pieces, which is an indispensable element for the correct establishment of their respective critical fortune, for the social characterisation of the commission, and even for the rigorous iconographical and stylistic definition of the works involved.

Throughout the 1930s, a systematic survey of old paintings (Flemish and Portuguese works from the fifteenth, sixteenth and early seventeenth centuries) was undertaken by Cayola Zagallo, with the great support of João Couto, the then director of the Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), whose results were fully published in 1943 (Zagallo, 1934-1935 and 1943). It was only after this, and, above all, after the restoration of a large part of this pictorial heritage, undertaken at the workshops of the then Instituto José de Figueiredo (annexed to the MNAA), completed in 1949 and presented at a major exhibition at this same museum attended by international experts (Zagallo, 1954 and 1955), that it became obvious that there was an urgent need to create a museum that could gather together all these works and exhibit them in an appropriately dignified fashion in Funchal, the capital of Madeira. In 1955, the Museu Diocesano de Arte Sacra (the Diocesan Museum of Sacred Art) came into being in Funchal, at the initiative of the bishop Dom António Manuel Pereira Ribeiro, who was judiciously advised for this purpose by Canon Francisco Camacho and by the engineer Luiz Peter Clode, who was to become its director for several decades. The new museum was housed in the former Episcopal Palace, in Rua do Bispo, in the city's historic centre, gathering together not only the paintings, but also an appreciable number of sculptures and gold and silverware pieces from the churches, chapels and convents of the whole diocese, not only from the Flemish School, but also from the Portuguese School, and even some works that were produced locally. Since then, the museum has gradually increased its collections, with new deposits being made of works coming from parish churches, the cathedral and the Jesuit College, due to reconstruction works, or the remodelling or transformation of altars and chapels at these places, and thanks to the clear-sightedness demonstrated by the successive bishops and canons of the cathedral and the museum's management team.

The publication, in 1997, of the *Arte Flamenga* catalogue at the Museu de Arte Sacra do Funchal, compiled by Luiza Clode and Fernando A. Baptista Pereira (1997), was only possible due to countless earlier historical contributions, although it also owed a debt to the careful and critical re-reading of certain essential sources, such as the second book of the *Saudades da Terra* written by Gaspar Frutuoso (Frutuoso, ed. 1968) or the most valuable volume written by the eighteenth-century memorialist, Henrique Henriques de Noronha (Noronha, ed. 1996), with its precious descriptions of churches and their works of art, before the changes that took place in the nineteenth century. Among the earlier historical contributions, particular prominence should be given to the already-mentioned works by Cayola Zagallo. However, further important help was given for the clarification of attributions or stylistic features, or even for the study of the contexts for the production or reception of the works imported to the archipelago, both by scholars studying the history and heritage of Madeira, such as Lieutenant-Colonel Alberto Artur Sarmiento, in his journalistic chronicles about the parishes of Madeira that were to be gathered together in book form, and, above all, by the prolific religious scholars Father Eduardo Nunes Pereira (1989 [1957]) and Father Manuel Juvenal Pita Ferreira (1963), and by other more recent authors, whether in the form of collective studies or in short articles, such as Rui Carita, Luiza Clode, João Lizardo, Maria Manuela Mota, Nelson Veríssimo and Jorge Valdemar Guerra.

Meanwhile, at an international level, the Flemish art imported to Madeira had also attracted the interest of foreign specialists and had earned the right to a more widespread dissemination abroad. At the 1949 exhibition, Portuguese and international experts, such as Luís Reis-Santos, Friedländer, Grete Ring and Retgeren Altena, among others, made suggestions for attributions of the authorship of some of the works, which were largely accepted both by Dr. João Couto (1955), and by Cayola Zagallo (1954 and 1955). Unfortunately, the expected in-depth studies of the iconography, style, or even the history of the works were never produced, perhaps because these scholars were somewhat disconcerted by the “abnormal” scale of the Flemish paintings of Madeira when compared with the “standard” works that were

known in the Netherlands. It was not until 1966 that Georges Marlier convincingly proposed the attribution of the so-called *Triptych of Simon the Magnificent* to Pieter Coecke van Aelst, and, in 1971, Professor Ignace Vandevivere from the University of Louvain-la-Neuve published a highly detailed and well documented study, in which he benefited from the collaboration of the conservator-restorer Ana Paula Abrantes, about the mixed altarpiece from an Antwerp workshop (Vandevivere, 1971, reprint in Dias, 1998) — a sculpted central panel with the *Epiphany* and the wings painted with the effigies of the donors (Francisco Homem de Gouveia and his wife) presented by their patron saints — which can still be found today on the high altar of the small Chapel of the Reis Magos for which it was acquired, in Estreito da Calheta.

At the International Festival of *Europalia Portugal*, which took place in Belgium in the last quarter of 1991, under the scope of the exhibition entitled *Feitorias* (Trading Posts), curated by Pedro Dias (1991 and 1992), a first re-evaluation was made of some of the most significant pieces of the Flemish sculptural and pictorial heritage in Madeira, although no in-depth study was ever produced about any of these works and, in some classifications, there still continued to exist certain erroneous ambiguities propagated by a tradition that had not undertaken a rigorous re-examination of either the documentary legacy or of the artistic legacy itself.

Only in the 1997 *Arte Flamenga* catalogue was it possible to overcome these limitations and proceed to the systematic study of the remarkable collection of Flemish painting and sculpture at the MASF. The main aspects of the research undertaken were designed, first of all, to establish the history of each work – commission, provenance, changes of location, the vicissitudes that were suffered, including at the material levels – based on the most varied testimonies, ranging from old documentary sources to eighteenth or even nineteenth-century descriptions of the interior of the churches.

Next, an exhaustive iconographical reading was made of each piece or group of pieces, which helped to correct certain designations and presumed provenances. Finally, a rigorous stylistic critique was made,

making it possible to clarify the authors, workshops or just the centres of production from which the works were imported, as well as their respective chronology. All of these data were compared and cross-referenced, which guaranteed a work of mutual correction through the information provided by each approach, clarifying some aspects about the history of the work, its chronology or even its stylistic classification. The identification of stylistic affinities between works with different provenances also helped to establish rivalries and emulations between families, or, on the contrary, solidarities and complicities at that same level between figures that were close to one another socially or connected by ties of lineage.

Together with the preparation of the *Arte Flamenga* catalogue, which took two years to complete, we identified and published information about the remainder of a painted altarpiece, signed and dated (1581) by Michiel Coxcie, the master of the Flemish “Romanist” generation (Pereira, 1997 and 1998), which was being restored and had momentarily been removed from the baroque altar of Lord Jesus in Funchal Cathedral and which would have belonged to a previous altar of St. Anne: *Meeting of St. Anne and St. Joachim, Circumcision, Epiphany and Flight into Egypt*. Two of these paintings were included in the exhibition *As Sociedades Ibéricas e o Mar* (Iberian Societies and the Sea), at the Spanish Pavilion at Expo 98 in Lisbon, which celebrated the fourth centenary of the death of Filipe II, the probable commissioner of the altarpiece. More recently, in her doctoral thesis (Pestana, 2004, pp. 230-241), the local historian Isabel Santa Clara Gomes Pestana proposed that the four sixteenth-century paintings that are included in the altar of St. Anthony placed opposite, displaying stylistic affinities with those that belonged to the altar of St. Anne, should also be attributed to Coxcie. In a yet more recent and jointly published article, Isabel Santa Clara Gomes Pestana and the Belgian historian Didier Martens reinforced the attribution of the two groups or works to Michiel Coxcie (Martens & Santa Clara, 2012), proposing a chronological difference between the two, despite the fact that they may have arrived simultaneously in the archipelago, in 1581, the date that is stated on the panel *Flight into Egypt*. Thus, while the group of four representations of saints from the altar of St. Anthony

– *St. Laurence, St. Jerome, Calling of St. Matthew and the Stigmatisation of St. Francis of Assisi* – seems to date from the period 1560-1570 and could have been made for another destination (perhaps El Escorial), the remainder of the altar of St. Anne is dated 1581 and was accompanied, in the gift made to Funchal Cathedral, by the other four panels (Martens & Santa Clara, 2012).

In the twenty-first century, a material study began to be made of some of the Flemish paintings in the MASF collection, with a view to expanding and deepening our knowledge of the works, looking for more positive elements of comparison with the data already obtained about works from the same workshops to which these pieces have been attributed. A first material study of the *Triptych of St. Peter*, attributed to the workshop of Joos Van Cleve, was undertaken by Mercês Lorena Taquenho in her PhD thesis (2013), confirming the stylistic and dating conclusions, at the material level, that we ourselves had reached in the 1997 catalogue (Clode & Pereira, 1997). More recently, Carolina Ferreira has been undertaking a material study of the Flemish paintings restored by Fernando Mardel (PhD thesis in Fine Art, under the supervision of Mercês Lorena Taquenho, António Candeias and ourselves), for which the first surface area tests have already been undertaken, whose results we have used – with due permission – in the texts we dedicated to some works in the recent catalogue of the exhibition *As Ilhas do Ouro Branco* (Pereira & Clode de Sousa, 2017).

On the other hand, the dendrochronological analyses of the supports were undertaken by Alexandra Lauw, who kindly provided us with the final data, which she has set out in an article that is currently in print (Lauw, Jansma, Vieira, & Pereira, 2017, in print). These results also confirm the dating proposed in the 1997 catalogue (Clode & Pereira, 1997), with the exception of a work that has been attributed to Jan Gossaert and his followers, *Nossa Senhora do Amparo (Our Lady of Rescue)*, which, because of the date that has been obtained, which is subsequent to the artist's death, was certainly only executed by his followers (very likely Lambert Lombard and Lancelot Blondeel) (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 264). We provide all the results concerning the analysed paintings in the texts we wrote in the recent catalogue *As Ilhas do Ouro Branco* (Pereira & Clode de Sousa, 2017).

We'll try now an attempt to categorise the types of Flemish art that were imported to the archipelago of Madeira, for which we must take the following parameters into account:

1. the various cities of Flanders from where the imports came;
2. the various workshops that produced the works exported;
3. the chronology of the imports;
4. the most preferred themes;
5. the commissioners.

As far as the first of these points is concerned, we note that Bruges, Malines, Antwerp and Brussels were the most predominant exporters of these works, in particular the first three cities. It should be remembered that the Portuguese trading post, originally installed in Bruges, would later be transferred to Antwerp. As far as the workshops that produced the exported works are concerned, there are, however, some notable differences, depending on the different artistic sectors. In the case of the sculptures, there is an absolute predominance of the continued imports from Malines, which rigorously document the evolution and changes in style at this production centre. In the case of the paintings, we note a much greater diversification of the production centres and workshops. Several workshops from Bruges (Gérard David, Jan Provoost, the Master of the Holy Blood), one from Louvain (Dieric Bouts), another from Brussels (Michiel Coxcie), and a considerable number from Antwerp (the Master of the Morrison Triptych, Joos van Cleve, followers of Jan Gossaert, Marinus van Reymerswaele, Pieter Coecke van Aelst) and even that of an anonymous master who succeeded in producing a synthesis between the Bruges workshops and the emerging tastes of Antwerp (the Master of the Adoration of Machico). In chronological terms, the exports extended from the late fifteenth century until 1581, with a greater incidence in the decades from 1510 to 1530.

As far as the incorporation of works originating from the Portuguese mainland, in the same period, is concerned, it should be mentioned

that King Manuel I intervened in the market not just with imports of foreign works destined for churches in a territory that had been under his patronage since the time when, as Duke of Beja, he had inherited the property of the House of Viseu, but also with commissions addressed to artists who were active in Portugal, especially for the royal court, as was the case with Francisco Henriques, a Flemish painter who had settled in Portugal and is documented as having been in Coimbra, Évora and Lisbon from 1508 to 1518. He was the brother-in-law of the royal painter Jorge Afonso, the head of the productive workshop and «academy» where several of the masters of the following generation were trained.

In Madeira, the Luso-Flemish Francisco Henriques was the painter of at least one royal commission, produced in c. 1511, the altarpiece for the high altar of the Parish Church of Ribeira Brava, and he collaborated, albeit only occasionally, between 1512 and 1516, on the great work (also sponsored by the king) of the monumental main altarpiece of Funchal Cathedral, whose twelve panels revealed, in a recent restoration work, the predominant intervention of the anonymous master trained in Flanders who is conventionally referred to by the name of the Master of Lourinhã, on the rows of the Passion and the Eucharistic scenes, as well as the collaboration of a leading painter from the workshop of Jorge Afonso, who was fully familiar with his master's pictorial solutions, on the middle row dedicated to Marian themes (Pereira, Caetano, Carvalho & Serrão, 2015 – a summary of this study was published in the catalogue *As Ilhas do Ouro Branco*, Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 36-53).

The model that was adopted for the narrative structure of this great altarpiece, the only one from the early 16th century (the Manueline period) that still remains *in situ* and contained within its original frame, was derived from the one that Francisco Henriques had produced some years earlier for the Church of São Francisco in Évora (Pereira, Caetano, Carvalho and Serrão, 2015; Pereira, 2001, pp. 231-299). For the woodwork, and for the additional sculptures, the Funchal altarpiece received the contribution of the workshop of the master Machim Fernandes, who also produced the accompanying choir stalls (Moreira, 2003, pp. 64-67; Pereira, Caetano, Carvalho & Serrão, 2015).

Even before the realisation of this great commission destined for the Cathedral of the diocese of Funchal, that had been created for “the discovered world and that which is yet to be discovered”, Manuel I, perhaps while he was still Duke of Beja or in the first years of his reign, had made the gift (it is believed to the Convent of São Francisco) of a painting from the late fifteenth or early sixteenth century, recently identified and restored, a depiction of *St. Benedict* (?), a very interesting pannel that displays the armillary sphere on one of the bosses of the background architecture. In fact, since the time when he inherited the lordship of Madeira, while still the Duke of Beja, Manuel had regularly sent precious gifts to the Madeira’s churches, ranging from baptismal fonts, such as the one to be found at the Parish Church of Ponta do Sol, made of glazed ceramic and certainly imported from Seville, to other important works made of Arrábida *breccia*, for the church of Santa Cruz and for the Cathedral (such as the rose window and the pulpit), as well as paintings, sculptures and liturgical implements, of which a number of prominent examples have survived until the present day.

As regards the local clientele’s preferred themes, which reveal the devotional universes that existed at the time of the island’s settlement and its subsequent cycle of sugar production, we can also see important differences in the two main artistic sectors. In the case of sculpture, the iconic images are dominated by representations of the Virgin and Child, sometimes with references to the theme of *Maria in Sole*, the precursor of the Immaculate Conception (with the presence of the lunar crescent), and by the figures from the hagiology of saints that were most worshipped at that time: St. Lucy, St. Rock and St. Catherine. As for the narrative scenes, which were fewer in number, the most frequent group was that of the *Calvary* with three figures, even when these survived to the present day incomplete, followed by isolated examples of the *Epiphany* and the *Deposition in the Tomb*, with it being possible to put forward the hypothesis of the existence of a now lost *Pentecost*, associated with a fundamental cult in the times when the whole of Macaronesia archipelagos were being colonised (Azores, Madeira and Cape Verde), namely the worship of the Holy Spirit.

As far as painting was concerned, there was a predominance of narrative scenes, divided into the two large thematic groups that were the most preferred: that of the *Annunciation and Childhood of Jesus* (with a great preference for the theme of the *Annunciation/Incarnation*, but also for the pair of the *Nativity/Epiphany*) and that of the Passion of Christ, with prominence naturally being given to the theme of the *Calvary* and to the pair of the *Descent from the Cross/Lamentation*.

The invocations of the Virgin Mary are most varied as well as there is a great diversification in the representations of saints, including St. James the Less (the patron saint of the city of Funchal), St. Philip, St. Francis of Assisi, St. Anthony of Padua and St. Bernardino of Siena, who were linked to the Franciscan order that had promoted the first evangelisation of the territory. There were also paintings of the patron saints who protected occupations and activities linked to travel and the sea, such as St. Peter, St. Andrew, St. Christopher and St. Nicholas, or those who offered protection against the diseases of the body, namely those that attacked both humans and animals (St. Blaise), and against temptation and the evils of the spirit (St. Paul, St. Mary Magdalen).

Finally, we'll try to characterise the commissioners of the art works. At the head of this group of people must necessarily be placed the king, but the successive captain-doneses of Funchal and Machico and their family members and dependants were clearly linked to the commissions made both of paintings for altarpieces and of religious sculptures for important churches, setting in motion a process of emulation and rivalry among the emerging local rural nobility, the clergy and even the foreign merchants who had settled on the Island, such as the Genoese Lomellino family (Galassi, 2016) or the Florentine Acciaiuoli family. The dynamic impetus given to the market for the importation of Flemish works from workshops of greater or lesser prestige was therefore unleashed both by networks of family solidarity and by social rivalries, which also ended up influencing the imports of works from those workshops in Lisbon, and even in Coimbra, that followed these devotional and artistic models.

Let us now examine some paradigmatic examples. The collection of Flemish painting, which includes panels extending chronologically over a period from the late fifteenth to the mid-sixteenth century, is, as we have already pointed out, distinguished not only by its great artistic quality, but also, and above all, by the enormous size of some of the paintings, which was quite unusual in this school.

Among the considerable collection of pieces at the MASF, attention is drawn, above all, to the following works:

— A charming *St. James the Greater*, attributed to the circle of the Master of Louvain Dieric Bouts, or to one of his sons followers, which dates from the second half of the fifteenth century. This figure was linked to the vow made, in 1521, by the city of Funchal in return for protection against the scourge of the plague and which, although it is a representation of the apostle St James the Great, was confused with his homonym, St. James the Less, as there was at that time no image on the Island representing the latter figure, who was chosen to be the city's patron saint (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp.112-113);

— A *Nativity* and an *Epiphany*, which formed part of a triptych destined for a side chapel of the Parish Church of Ribeira Brava, attributed to the so-called Master of the Morrison Triptych (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 252-255);

— The famous *Triptych of the Descent from the Cross*, attributed to Gérard David and his followers, dating from c. 1518-1527. This painting was based on another of the Master's compositions, painted on canvas, which today is to be found in the Frick Collection in New York, with the representation of the donors in the side panels (Jorge Lomelino and Maria Adão), destined for the Franciscan convent of Santa Cruz, founded in accordance with the terms of the will of the Genoese merchant Urbano Lomelino, duly executed by his nephews (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 164-167);

— A monumental *Adoration of the Magi*, from the early sixteenth century, which made it possible to characterise the anonymous Master of the Adoration of Machico, whose artistic style was also detected in

another two compositions at the MASF and has to be confirmed by the material study, a *Meeting of St. Anne and St. Joachim at the Golden Gate* (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp 102-103), originating from the church of Madalena do Mar, and an excellent *St. Nicholas*, which belonged to the Misericórdia of Funchal;

— An *Annunciation*, one of the panels from a triptych that dates from the early sixteenth century and can be attributed to Joos Van Cleve (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 262-263), as well as the very interesting and above mentioned *Triptych of St. Peter, St. Paul and St. Andrew*, dating from c. 1520, which can be attributed to the same master. This latter work was probably commissioned by the Island's third captain-donee Simão Gonçalves da Câmara, and an extremely beautiful parallel has been found of this painting at the Parish Church of Ancede, in the municipality of Baião, in the district of Porto, north of Portugal, which is still presented in its original frame (Clode & Pereira, 1997; Taquenho, 2013; Leeflang, 2015);

— a *St. Mary Magdalen*, that we keep attributing to the humanistic cultivated artist Jan Provoost (in spite of different propositions made in this journal), dating from the end of the first quarter of the sixteenth century, an exceptional work that associates the figure of Mary Magdalen presented here as an Eve-Pandora, in the foreground, dressed in courtly clothes, with the image of the penitent woman redeeming herself in the background. This work had the special particularity of having been commissioned in fulfilment of the will of Isabel Lopes, who was the chambermaid of the wife of the second captain-donee of Funchal (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp.256-257).

In fact, Provoost's workshop – together with Joos van Cleve's workshop – was one of those that fulfilled most commissions for the Island, ranging from the *Triptych of Our Lady of Mercy*, which was commissioned, in 1511, under the terms of the will of the rich sugar trader Nuno Fernandes Cardoso, for the Chapel of São João de Latrão, in Gaula, and which can be seen today at the MNAA (Bastos, Santa Clara, Caetano & Rodrigues, 2012, pp. 30-55), to the above mentioned panel of the church of Madalena do Mar, without forgetting the monumental wings of what

we believe to have been a mixed altarpiece, which would have had the sculpture of the scene of the Pentecost in the centre, and was destined for the Church of Espírito Santo (Holy Spirit) in Calheta. On the obverse of the wings are representations of St. Francis and St. Anthony and, on their reverse, we can see the most splendid Annunciation (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 258-261).

A very special mention must be made of the *Triptych of St. James the Less and St. Philip*, which has the particularity of representing, on its wings, the third and fourth captain-doneses of Funchal, Simão and João Gonçalves da Câmara, the former known as the Magnificent, accompanied by their wives, sons and daughters, and which has been rightly attributed to the great painter Pieter Coecke van Aelst (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp.168-171).

In the case of sculptures, which previously had been used to decorate altarpieces or small altars, all over the island to some extent, attention is drawn to the following pieces in the Museum collection:

- A slender statue in half relief of *Our Lady of the Immaculate Conception*, also known as the *Virgin of Dom Manuel*, from the early sixteenth century, originating from the high altarpiece of the Parish Church of Machico, an example of the iconography of *Maria in Sole*;
- An elegant *St. Lucy*, heralding the emergence of the Renaissance;
- The figures of a *Deposition in the Tomb*, possibly destined for a chapel at Funchal Cathedral;
- The many *Calvaries* of three figures destined for the decoration of altars or triumphal arches in several churches in the archipelago;
- A monumental *St. Rock*, attributed to workshops in Malines in the early sixteenth century.

The first two sculptures mentioned offer a pertinent documentation of the evolution of style of the imports originating from the same manufacturing centre or from centres that were close to one another: ranging from the “Gothicism” of the *Virgin of Machico* to the softening of forms, revealing the assimilation of the Renaissance formulas that we find in *St. Lucy*.

Mention should also be made of a *Mater Dolorosa*, a Luso-Flemish piece from c. 1517, which can be attributed to Fernão Muñoz, a sculptor-woodcarver of Galician origin, and a collaborator and continuer of the Flemish sculptor Olivier de Gand, who died in 1512. It belonged to a Calvary that was perhaps destined for the Cathedral, of which there still remain a *St. John the Evangelist*, which was found at the college church and is now housed at the Museum, and a *Christ Crucified*, which now belongs to a private collection in Porto.

It is presumed that a large quantity of gold and silverware was imported from Flanders to Madeira, beginning in the late fifteenth century and continuing throughout the sixteenth century. Two of the most notable of these works are to be found among the silver gilt pieces at the Museu de Arte Sacra: a chalice that came from the church of Machico and a lavabo or salver, both belonging to the Cathedral treasury and both bearing the punch-mark of the city of Antwerp.

However, the royal gift of the processional cross to Funchal Cathedral, ordered by Manuel I, but only made after his death, arrived in Funchal in 1528 and marked a notable shift in the taste of the local clientele for the production of workshops on the Portuguese mainland, which continued throughout the sixteenth century and over the following centuries, too. This continued commissioning of pieces of sacred gold and silverware for the churches of the archipelago illustrates the successive stylistic changes from the Manueline cycle to the Renaissance, in this case with examples of rare typologies, and finally to the so-called “plain silver” style from the cycle of Mannerism, of which the prime example is the so-called Treasure of Ribeira Brava, which was the subject of a special study, and duly organised and incorporated into a small local museum by Francisco Clode de Sousa.

Another important area of artistic imports during the golden cycle of the sugar-based economy consisted of the tombstones with brass plaques that were also imported from Flanders throughout the same period. Some of these are to be found at Funchal Cathedral, five of them with engraved inscriptions and/or effigies, and another in the parish church of Santa Cruz, with the coat of arms of the Freitas family and the respective legend, as well as others of which there now only exists documentary evidence.

Although there are few works of art of Flemish origin now to be found outside the MASF, among the scarce ones that can still be found scattered around churches and private collections, mention should be made of the sculpture entitled *Our Lady of the Rosary*, from Ribeira Brava, and the already-mentioned mixed altarpiece, containing both paintings and sculptures, which is to be found at the Chapel of the Reis Magos, in Estreito da Calheta, and which has been recently restored. It is a remarkable piece of the island's heritage, still to be found in the place for which it was commissioned by the family of its founders, a modest chapel that evokes for us the type of religious buildings dating from the beginning of the island's settlement and the launch of the sugar-based economy.

Marking the end of the great period of imports of Flemish painting to the island of Madeira, we recall the two series of paintings by Michiel Coxcie mentioned earlier, the series of saints included in the baroque altarpiece of St. Anthony, in the north arm of the transept of Funchal Cathedral, and the remainder of a series of paintings with the title of *Pictor Regis*, which was granted to him by Phillip II, and dated 1581, included in the baroque altarpiece of the Lord Jesus, in the south arm of the same transept, but which, according to its iconography, must have been made for an altar dedicated to St. Anne, which preceded this altar in the same place (Pereira & Clode de Sousa, 2017, pp. 234-235).

These two series of paintings by the Romanist artist Coxcie was the last great act of royal patronage (Phillip II was acclaimed king of Portugal as Phillip I in that same year) that gave privilege to the imports of paintings originating from Northern Europe. Yet to be clarified is the provenance of two monumental paintings, perhaps dating from the early seventeenth century or from the end of the previous century, and which today are housed in the nave of the church of the Jesuit College of Funchal, one of which – the magnificent *Adoration of the Magi* – displays what can be considered a portrait of a young man holding a hound by a leash. Given the Italian-Flemish characteristics of this painting, it may prove possible to extend the chronology of the imports of paintings from the Flemish Romanist cycle by a few more decades.

As has been widely studied, after the 1540s, the royal and local commissioning of art works gave special privilege to the Lisbon workshops, also accompanying the progressive change in taste that was to be noted, to some extent all over Portugal, with a shift in preference towards the “Roman style” and, finally, towards the so-called cycle of Mannerism (Pestana, 2004). Several sets of paintings from altarpieces dating from the middle and the second half of the sixteenth century are still to be found *in situ* on the island of Madeira (Caniço, Ponta do Sol, Arco da Calheta, Santa Cruz), although not always housed in their original frames. In a few cases, some were gathered at the MASF. These sets of paintings are truly representative of the Portuguese workshops that were active throughout this period (Pestana, 2004).

This process culminated in the arrival of the two great paintings from the Jesuit College that we referred to earlier, and, above all, in the commissions that were made in the 1580s from the important workshop of Fernão Gomes, a painter from the Spanish Extremadura (Castile), but trained in Rome and Flanders, who had his workshop in Lisbon. The first of these paintings was commissioned for the Cathedral, in 1583 – the monumental *Ascension* of the MASF – and the second for the Chapel of Bom Jesus, in the place of *Calvário*, in the parish of Ribeira Brava, a triptych of the *Calvary*, which was commissioned in 1588 and has since disappeared (Pita Ferreira, 1951; Markl, 1972; Clode & Pereira, 1997; Pereira & Clode de Sousa, 2017).

During the period of transition from the sixteenth to the seventeenth century, accompanying the beginning of the new economic cycle in Madeira (now based on wine) that was to compensate for the transfer of most of the sugar production to Brazil, completely new types of artistic imports were to be made, brought there on the ships arriving from India, China and Japan (ivory, porcelain and lacquered pieces), where several Madeirans were now making a fortune, as was the case, for example, with Tristão Vaz da Veiga, the captain of the voyage Macau-Japan, whose activities were documented by Gaspar Frutuoso, in his *Saudades da Terra*.

BIBLIOGRAPHY

- Bastos, C., Santa Clara, I., Caetano, J., & Rodrigues, R. (2012). A incorporação do Tríptico de Provoost no Museu Nacional de Arte Antiga e a sua origem. In AA. VV. *Jan Provoost, O Tríptico de Nossa Senhora da Misericórdia* (pp. 30-55), Lisboa: MNAA-DGPC.
- Clode, L. & Pereira, F. A. B. (1997) *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Funchal: Edicarte.
- Couto, J. (1955). *Os painéis flamengos da ilha da Madeira*, Funchal: JGDA.
- Dias, P. (ed.) (1991). *Feitorias*, Antuérpia: Museu Real de Belas-Artes.
- Dias, P. (ed.) (1992). *No Tempo das Feitorias*, Lisboa: IPM/MNAA.
- Dias, P. (ed.) (1998). *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa: CNCDP.
- Frutuoso, G. (1968). *Livro Segundo das Saudades da Terra* [ca. 1584], Ponta Delgada: ICPD, 1968.
- Galassi, M. C. (2016). Comittenze Fiamminghe per la Famiglia Lomellini: il Trittico della Disceza della Croce di Funchal. In M. Pietrogiovanna (coord.), *Uno Sguardo verso Nord. Scritti in Onore di Caterina Viridis Limentani*. Padova: Il Poligrafo casa editrice.
- Lauw, A., Jansma, E., Vieira, A., Pereira, H. (2017 in print). The art trade between Flanders and Madeira Islands in the XV and XVI centuries: The contribution of dendrochronology to the history of the Portuguese heritage. *Dendrochronologia, an interdisciplinary Journal of Tree-Ring Science*, 2017, in print.
- Marlier, G. (1966). *La Renaissance Flamande: Pierre Coecke d'Alost*. Bruxelas : G. Fink.
- Markl, D. L. (1972). *Fernão Gomes, um Pintor do Tempo de Camões*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do 4.º Centenário da Edição de Os Lusíadas.
- Martens, D. & Santa Clara, I. (2012). Exotisme Flamand mitigé à Madère: Les huit Coxcie de la cathédrale de Funchal. *Handelingen Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 116, 71-113.
- Moreira, R. (2003). Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516). *Monumentos*, 19, 64-67.
- Noronha, H. H. (1996). *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira [1722]*. Funchal: CEHA.
- Pereira, E. N. (1989). *Ilhas de Zargo*, 2ª ed., 3 vols., Funchal, 1957, 4ª ed., Funchal: (n. p.).
- Pereira, F. A. B. (1997, janeiro, 1). Identificado o autor do Altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal. *Jornal da Madeira*.
- Pereira, F. A. B. (1998). Michel de Coxcie, Epifanía y Circuncisión. In F. Checa (coord.), *Las Sociedades Ibéricas y el Mar*, Spain's Pavilion in Expo 98 (nrs. 17 and 18.) Lisboa: (n. p.).
- Pereira, F. A. B. (2001). *Imagens e Histórias de Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Pereira, F. A. B., Caetano, A. O., Carvalho, J. S. & Serão, V. (2015 in print). O Retábulo-mor da Sé do Funchal. Questões de História, de Iconografia e de Estilo. In AA. VV., *Conservação e Restauro do Retábulo do Funchal*, WMF (in print).
- Pereira, F. A. B. & Clode de Sousa, F. (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. A Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV e XVI*, Lisboa: MNAA/DGPC.
- Pestana, I. S. C. (2004). *Das cousas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura Maneirista na ilha da Madeira (1540-1620)* (tese de doutoramento). Universidade da Madeira, Funchal.

Ferreira, M. J. P. (1951). A Capela do Senhor Jesus e o seu Retábulo. *Das Artes e da História da Madeira*, I (6), 19-22.

Ferreira, M. J. P. (1963). *A Sé do Funchal*. Funchal: JGDA.

Romero de Magalhães, J. (2009). O açúcar nas ilhas portuguesas do Atlântico. Séculos XV e XVI. *Varia Historia*, 25 (41), 151-175. Reprint *No Portugal Moderno – espaços, tratos e dinheiros: Miunças 3*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012.

Vandevivere, I. (1998). Le retable sculpté à volets peints des Rois Mages d'Estreito da Calheta, Madeira: Une production anversoise des années 1520 [1971]. In P. Dias (coord.), *Estudos sobre Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: CNCDP.

Vieira, A. (2004). *Canaviais, Açúcar e Aguardente na Madeira, séculos XV a XIX*. Funchal: RAM/SRTC/CEHA.

Taquenho, M. M. (2013). *Pintura flamenga em Portugal. Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede: Estudo técnico e material* (tese de doutoramento). Universidade de Évora, Évora.

Zagallo, M. C. A. (1934-35). Algumas palavras sobre o património artístico da Ilha da Madeira. *Arquivo Histórico da Madeira*, IV (I).

Zagallo, M. C. A. (1943). *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*. Lisboa: ANBA.

Zagallo, M. C. A. (1954). *A Ilha da Madeira e a Pintura dos Antigos Países Baixos*. Panorama, II Série, 9.

Zagallo, M. C. A. (1955). *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro)*. Lisboa: MNAA.

IN CONTEXT: FLEMISH MERCHANTS AND ART ON MADEIRA AND THROUGHOUT EUROPE, 1450-1650



Christina M. Anderson

cm.anderson@usa.net

University College London, UK

BIOGRAPHICAL NOTE

Christina M. Anderson is Senior Research Associate in the Dutch department of the School of European Languages, Culture and Society at University College London. Previously, she was a member of the History Faculty and Research Fellow in the Study of Collecting at the Ashmolean Museum, University of Oxford. Her book *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection* (Yale University Press, 2015) was named one of Christie's best art books of 2015. At present, she is completing her second monograph on the cultural influence of Flemish merchants through their expatriate communities across Europe between 1450 and 1650.

RESUMO

No século XV, mercadores flamengos, impulsionados pela curiosidade e por um forte sentido de oportunidade comercial, começaram a abandonar a sua terra-natal e a penetrar nos territórios do Império Português. Em 1450 os flamengos foram, por exemplo, os primeiros a se fixar na ilha Terceira, nos Açores e, no final do século, estavam já fortemente envolvidos no comércio do açúcar na Madeira, nas Canárias e em outros locais. Durante o século XVI, pequenas mas conspícuas colónias de mercadores provenientes da Flandres formaram-se pela Europa e por terras mais distantes. De Lisboa eles aproveitavam as trocas comerciais com a Índia; de Veneza, o comércio de têxteis e gemas e, mais tarde, de Sevilha, o comércio com as Américas. Em cada um dos sítios onde se fixaram, estes mercadores lidaram com a arte e com o patronato por meios que lhes permitiram suportar as suas multifacetadas identidades, as suas pretensões de *status* e as suas redes comerciais. Com o intuito de reunir estes lugares, obras artísticas e pessoas, este artigo propõe uma perspetiva geográfica que provirá uma base estrutural para mais investigações em torno das práticas e valores dos flamengos nas suas comunidades além-mar no que diz respeito à arte.

PALAVRAS-CHAVE

Mercadores; Arte; Mecenato; Geografia; Comércio; Flamengo.

ABSTRACT

In the fifteenth century Flemish merchants, driven by curiosity and a keen sense of commercial opportunity, began to leave their homeland and infiltrate the territory of the Portuguese empire. In 1450 Flemings were, for example, the first settlers of the island of Terceira in the Azores and by the end of the century, Flemish merchants had become heavily involved in the sugar trade on Madeira, the Canary Islands and elsewhere. During the sixteenth century, small but conspicuous colonies of Flemish merchants formed across Europe and further afield. From Lisbon, they were taking advantage of the India trade, from Venice the textile and gem trades and later, from Seville, the Americas trade. In each of the locations in which they settled, these merchants engaged with art and patronage in ways that supported their multi-layered identities, their status claims and their commercial networks. In order to bring together these places, people and art, this essay proposes a geographical approach, one that will also stimulate further investigation into the values and practices of the Flemish in their overseas communities with regard to art.

KEYWORDS

Merchants; Art; Patronage; Geography; Trade; Flemish.

INTRODUCTION

Sacred art in the form of paintings, sculpture and metalwork from cities such as Bruges, Mechelen and Antwerp was brought to Madeira and the islands of Tenerife, Gran Canaria and La Palma in the Canaries during the decades around 1500. Alongside sugar, which travelled the same routes in reverse, this art links the Atlantic geographically and culturally with the southern Netherlands. Many of these sacred objects, often still *in situ* on the Canaries or largely collected in the Museum of Sacred Art in Funchal on Madeira, can be attributed to well-known artists and workshops that continue to be highly appreciated today (Pereira & Clode, 1997; Pereira & Clode de Sousa, 2017). Much valuable scholarship has analysed this art in terms of attribution and its artistic and material qualities. However, it is the location of this Flemish art on Madeira and the Canary Islands, far from northern Europe, and the large amount of it that survives that are perhaps its most salient characteristics. Thus an approach to this art that strives to understand it in the context of its geography is very useful. The ‘geography of art’ is a concept that dates back to antiquity when, for example, Herodotus included in his narrative of the Persian wars an account of the monuments of the Asian people. A geographical approach to art can include looking for links between a particular landscape and the cultural identity of the people living there; grouping artistic production in one location under one style or school; thinking about art in terms of nationality or ethnic identity; comparing artistic centres with the reception of art in provincial sites, which can include a colonial perspective; or the influence of immigrants and emigrants on art, among other things¹.

In this case, though, the additional presence on these islands of Flemish merchants provides an opportunity to utilise an even broader transnational geography involving, not only art but also commodities, people and international trading posts². Flemish trading communities established themselves in the fifteenth century in parts of the Portuguese empire and then grew across Europe and areas of the globe over the course of the sixteenth century. Art from their homeland, their adopted homes

¹ An excellent overview of this approach is DaCosta Kaufmann (2004).

² For examples of transnational network analysis see (Johnson, Sa-bean, Teuscher & Trivellato, 2011; Trivellato, 2009).

and, sometimes, elsewhere played an important role in these merchants' identities, establishment of status and formation of networks, among other things. This essay will outline this multi-threaded network of people, art, places and, to a lesser extent, commodities. Similar to how Kenneth J. Gergen (2009) advocates moving beyond atomistic definitions of the individual to viewing individuals as intersections of various relationships³. This essay encourages the reader to think of the Flemish sacred art on the sugar islands as nodes of a network formed through the engagement of Flemish merchants with art over place and time, and connected to the trade in various commodities. In this way it presents a lens through which to both view the mapping and understand the legacy of Flemish merchants with regard to their engagement with art across the late medieval/early modern period.

³ He also views societies as webs of relationships.

THE FLEMISH IN THE ATLANTIC

In 1450, Prince Henry 'the Navigator' granted Jacob van Brugge a license to bring settlers from Flanders to the island of Terceira in the Azores. Van Brugge, from a merchant family and a minor nobleman of Flanders, was followed in 1460 by Joost de Hurtere, also of minor Flemish nobility, who brought additional Flemish settlers to Faial, another island of the Azores (do Canto, 1878-1880, p.153)⁴. De Hurtere was not successful and another Fleming, Willem van der Haegen, brought further settlers from Flanders to Faial in 1467. Agricultural products such as wheat and woad (a plant from which blue dye is produced) were important commodities in this period, before sugar production took off elsewhere in the Atlantic. These early settlers and their descendants appear to have adopted Portuguese culture quickly: one report from the late fifteenth century states that the Flemish in the Azores no longer spoke their native language⁵ (do Canto, 1878-1880, p.150). Even their surnames changed: over time de Hurtere became 'Dutra' and van der Hagen 'Silveira'. This would not be the case with other, later Flemish settlements in Europe and further afield where Flemish merchants retained

⁴ This source is an amalgamation of various primary and secondary sources on the history of the Azores.

⁵ This was stated by Valentim Fernandes (d. 1518 or 1519), a German from Moravia who arrived in Portugal in the last decade of the fifteenth century.

their own language as well as becoming fluent in several others. There are also few Flemish ‘footprints’ from this early period still to be found in the Azores: only the family names, such as Brum, or the name of the city of Horta, derived from ‘de Hurtere’, recall the early settlement of these islands⁶. Van der Hagen’s daughter married Martin Behaim (1459-1507), the German merchant-explorer and mapmaker who served John II of Portugal. Behaim is most famous for the globe he made for the city of Nuremberg, the world’s oldest extant example (do Canto, 1878-1880, pp.435-444).

Some decades later, as European expansion gained momentum, the commercial potential of sugar encouraged Flemish interest in Madeira. Few of the southern Netherlandish merchants attracted by the sugar trade, however, actually settled on Madeira. A number operated out of Lisbon, or had agents there. One of the most successful of these southern Netherlandish merchants based in Lisbon was Maarten Lem of Bruges. He provides an insight into the connection between the sugar trade and patronage back in the Low Countries. Although there is not agreement among scholars about either when he was born or when he arrived in Lisbon, we do know that Lem made his fortune through involvement in the trade between Portugal and Flanders, including in the sugar trade. In 1456, furthermore, the Portuguese king granted him a ten-year monopoly of the cork trade; and in 1463 Lem was raised to the lowest rank of the Portuguese nobility, receiving the title *escudeiro*. The seven illegitimate children, he had in Portugal were legitimised by the Portuguese king in 1464. One of these, Antonio, was involved in the family firm and eventually settled in Funchal on Madeira. Maarten returned to Flanders in 1464, enjoying much prestige and becoming mayor of Bruges and an advisor to the Burgundian court. Back in his homeland, Lem’s connection to art included a portrait known to have been painted of him. The Lems were also involved with Bruges’s most prestigious religious fraternity, the Noble Confraternity of the Holy Blood (Edele Confrérie van het Heilig Bloed) and, through the fraternity, Maarten’s descendants patronised artists who depicted its members, including those belonging to the Lem family⁷ (Everaert 1992; Claeys, s.d.). In this way, several threads of the Flemish merchant-art network connecting sugar and other Portuguese commodities with art patronage in the southern Netherlands can be identified.

⁶ Sixteenth-century Flemish sacred art in the form of sculpture can also be found on the Azorean island of Faial.

⁷ There is a posthumous portrait of Maarten Lem in the Hospitaalmuseum Onze-Lieve-Vrouw-ter-Potterie, Bruges; and of his descendant, also Maarten, in a mid-sixteenth century group portrait of the members of the Confrérie van het Heilig Bloed (1556) by Pieter Pourbus.

Others involved with the Madeiran trade were Erasmo Schetz and Jean de Esmenaut (João Esmeraldo in Portuguese). As was often the case, young apprentices or employees of more established merchants were sent abroad to represent their employers. In the case of Esmeraldo, whose plantation house still stands at Ponta do Sol on Madeira, he was originally in the service of the Despars brothers of Bruges whose firm was deeply involved in the Madeiran sugar trade (Claeys, n.d. p.63). At least as early as 1457 Maartem Lem also had contact with the Despars firm, which has become well known through the work done on its extant account book by Octav Mus (1964). Esmeraldo is supposed to have hosted Christopher Columbus at his home in the centre of Funchal in 1478 (Bedini, 2012, p.286). The German Schetz family, who had settled in Antwerp and become one of the wealthiest merchant families there in the sixteenth century, also did business on Madeira (Pereira, 1990, p.85).

Alongside these southern Netherlandish merchants, numerous examples of Flemish sacred art appeared on Madeira and were installed in private chapels and churches. The exact connection between these individuals and the works of art, however, is difficult to identify with certainty. A percentage of these works of art were brought to Madeira by Portuguese rather than Flemish patrons. Did, then, the art arrive via the agency of the Flemish or did Portuguese patrons acquire the works of art through the Portuguese *feitoria* located first in Bruges and later in Antwerp? Alberto Vieira (2004, p.66), for example, states that the sugar route between Madeira and the southern Netherlands was under the control of the Portuguese *feitoria* in the first part of the sixteenth century, which has suggested to some scholars that the art which made its way to Madeira also arrived via the *feitoria*. Did, furthermore, Flemish merchants consider art from their home country a commodity as they did sugar from the Atlantic? Or, was the importation of art, and its donation to churches, chapels and other religious institutions, an accepted means of raising one's profile in the local community and claiming an elevated social status? Luis Vandewalle (Lodewyck van de Wale), a Flemish merchant on La Palma, for instance, is supposed to have used art in just this way. (Goosens & van Minsel, 2012, pp.101-102)

Jacome de Monteverde (Groenenberg in Dutch), born in Cologne, was another 'Flemish' settler on La Palma who acquired the Welser estate at Tazacorte. However, although research continues to reveal more and more names of southern Netherlandish merchants involved in the sugar trade on Madeira and the Canary Islands, it is not clear how long they stayed and whether, therefore, they would have felt the desire or necessity to act as patrons. According to Vieira (2004, p.69), only on La Palma, of all the Atlantic sugar islands, did a significant community of Flemish traders form. Yet even here, because there is so little extant documentation about the origins of the Flemish art on the sugar islands, it is difficult to answer these questions.

THE FLEMISH IN VENICE

/

Nonetheless, this early appearance of art from the southern Netherlands in the Atlantic marks the beginning of a phenomenon that moved across Europe during the sixteenth century and into the seventeenth. As more and more Flemish mercantile communities formed, so did the role of art become an ever more important and integral part of the social, intellectual and professional life of the southern Netherlandish merchant. Perhaps nowhere illustrates this better than Venice where there are many examples of Flemish merchants not only dealing in luxury goods, but also becoming important art patrons and collectors in their own right. Around the time that Luis Vandewalle established himself on La Palma, Maarten de Hane (1475-1556), a textile merchant from Brussels, settled in Venice. With de Hane we find the beginnings of a more explicit involvement with art patronage and collecting than that, which is suggested by circumstances on Madeira and the Canaries. Moreover, in addition to patronage of religious institutions, the merchants were also acquiring art for their personal collections. Maarten purchased a palazzo on the Grand Canal that had been decorated with frescoes by Pordenone (de Maria, 2004). His son and grandson, however, surpassed

him in their art patronage. Jan de Hane, Maarten's son, was a friend of Titian. The artist painted the *Ecce Homo* now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna for Jan, including depictions of members of Jan's family. Titian also served as godfather to some of Jan's children (Vasari, 1568/1987, p.445). Maarten's grandson Paul de Hane, furthermore, was Guardian Grande of the Scuola di San Rocco in the late sixteenth century and responsible for paying Tintoretto for his work there. That the family enjoyed a close relationship with Titian is further underlined by the fact that Jan's brother-in-law, Rigo Helman, a German merchant from Cologne married to Chiara de Hane, commissioned Saint Jerome in Penitence from the artist for his family chapel in Santa Maria Nuova in Venice⁸. Rigo's and Chiara's son Jeronimo (Jerome) died around the time of the painting's commission and the chapel was dedicated to St. Jerome, no doubt in the deceased's honour⁹. *Elman R* appears on a book standing against a rock in the painting¹⁰.

From the mid-sixteenth century the number of Flemings settling in Venice increased, until the early seventeenth century when they were recognised as the most powerful group of merchants in Venice (ASV, Cinque Savi alla Mercanzia, Risposte, reg. 141, 16 January 1607, f. 192). Already in the mid-sixteenth century, however, the Flemings were making their mark. Willem and Jan van Santvoort from Antwerp, whose niece married the grandson of Rigo Helman in 1589, established a successful business dealing in spices, textiles and diamonds in the 1640s. They also imported Flemish art to Venice, having come under suspicion from the Inquisition in 1561 for some paintings Willem had sold to the *speziera* (spice and dry goods dealer) Benetto di Colori. The pictures in question depicted some nuns and monks and were in the Holy Office's eyes iconographically questionable. Willem declared that he had possessed the paintings since at least 1553 and had obtained them from Hieronymus Cock in Antwerp via another Flemish merchant (ASV, Savi all'Eresia [Sant'Ufficio], b. 17, Fascicolo 12, May 1561; Fehl & Perry, 1984). As the van Santvoort case illustrates, Flemish art was still very much being imported to locations where Flemish merchants lived and did business. Locally-produced art, however, as evidenced by the de Hane family, also became very important to these expatriates.

⁸ 'Santa Maria Nuova'
<https://goo.gl/aF9VxZ>

⁹ Jerome is mentioned as deceased in his mother's will of 1559, meaning he may have died in 1556-57. Archivio di Stato di Venezia (hereafter ASV), Notarile, Testamenti, busta 657, no. 173.

¹⁰ The painting is now part of the collection of the Pinacoteca di Brera in Milan.

Willem van Santvoort died in 1568 and his nephew, Guillaume Hellemans (1545-93), took over the running of the Venetian branch of the family firm. Jan van Santvoort transferred to Cologne. Guillaume was eventually joined by his brother Antoine and, after Antoine's death in 1582, by his youngest brother Carlo. Because Carlo was the youngest and last of the seven Hellemans brothers to die, and both because he inherited the family home established in Venice by his uncle Willem van Santvoort and because a comprehensive inventory was drawn up at Carlo's death in 1605, quite a detailed picture emerges of the Hellemans brothers, at least those in Venice¹¹, and their engagement with art. This and other evidence illustrate, for example, that they not only imported Flemish art and patronised Flemish artists but that they engaged fully with the artistic culture of their adopted home, Venice. For example, they owned Titian's *Penitent Magdalene* originally intended for Philip II of Spain (Ridolfi, 1648/1914-24, p.190), patronised the musician Giovanni Gabrielli (Devos and Brulez, 1986, p.799), and established a large funerary monument in the church of Santa Maria Formosa near the family home. Carlo Hellemans is the dedicatee of the Flemish engraver Raphael Sadeler's print *La semina* (1601) after Jacopo Bassano and he and his brother Guillaume the dedicatees of Giovanni Croce's *Il primo libro de madrigali a sei voci* of 1590 (Mason, 2008, p.287).

¹¹ There were other Hellemans brothers in Antwerp, Paris, Hamburg and Seville, plus nephews and representatives in Aleppo, Goa, Amsterdam and Mexico, among other places.

Perhaps the most famous Flemish art dealer and collector in Venice, however, was Daniel Nijs (1572-1647) who came to Venice in 1596, just nine years before Carlo Hellemans's death. Nijs's art collection was visited by artists, diplomats, Venetian and foreign nobles and church officials, and was celebrated in such publications as Vincenzo Scamozzi's *L'idea della architettura universale* and Giulio Cesare Gigli's *La pittura trionfante*, both of 1615 (Anderson, 2015). Of the southern Netherlanders described here, Nijs perhaps embodies two aspects of Flemish mercantile involvement with art most completely: he was both an audacious dealer and a celebrated collector. Nijs tried and failed, for example, to acquire the *St. Peter Martyr* by Titian from the basilica of Santi Giovanni e Paolo, the sale of which was prohibited by the Venetian government (Boschini, 1660, p.12). He was also described by the mid-seventeenth century dealer, critic and writer Marco Boschini as 'intendentissimo'

or as a great connoisseur (Malvasia, 1841, p.235). As a Calvinist, Nijs would have been unlikely to donate art to the religious institutions of Venice, although he certainly possessed paintings acquired from these in his famous studio. In some ways, however, he actually heralds the next stage of Flemish collecting in which collectors in the northern Netherlands who were descended from southern Netherlanders took the lead in acquiring art in Venice and transferring their collections to their homes in the Dutch Republic.

THE FLEMISH IN SEVILLE

Before discussing these northern collectors, though, it is useful to consider another locus of Flemish mercantile involvement with art during the sixteenth century. In Seville lived what seems to have been the largest concentration of Flemings, reaching at the end of the century 200 inhabitants (Puttevils, 2012, p.137). While Flemish merchants in Italy often visibly demonstrated their cultural involvement in their communities through art collecting, in Spain this tended to take the form of patronage of hospitals and chapels dedicated to San Andrés or St. Andrew, the patron saint of the Burgundian court. Today, the most famous of these hospitals is undoubtedly the Carlos de Amberes Foundation in Madrid, which now functions as a cultural institution. An altarpiece of St. Andrew, with his x-shaped cross, was commissioned by Jan Van Vucht, an agent in Madrid for the Plantin-Moretus printing house, from Rubens and later bequeathed to the Carlos de Amberes hospital (Burke & Cherry, 1997, p.4). In Seville, likewise, an altarpiece for the Flemish chapel in the hospital of San Andrés depicting *the Crucifixion of St. Andrew*, was painted by Juan de las Roelas (d. 1625), a painter of Flemish origin¹².

¹² Martirio de San Andrés
<https://goo.gl/fCrhGM>

THE NORTHERN NETHERLANDS

While Flemish communities continued to thrive across Europe, supporting hospitals in Spain and collecting art in Italy in the seventeenth century, Gaspar de Roomer (1596/1606-1674) in Naples being one of the most famous of the latter (Ruotolo, 1982), there were nonetheless some distinct changes to the geography of Flemish mercantile engagement with art. It had always been an option, if not a practice, for example, for Flemish merchants to return to the Low Countries after a period abroad. However, now that the Netherlands were split into North and South as a result of the Dutch Revolt, returning to the Low Countries also meant that the role of art in a merchant's life could be influenced by whether one settled in the southern Netherlands or the Dutch Republic.

Two of the most famous art collections to leave Venice for the Dutch republic, for instance, are those of Lucas van Uffele (d. 1637) and Jan Reynst (1601-1646), the latter co-owned by Jan's brother Gerard (or Gerrit) in Amsterdam. Both of these merchants, though, had roots in the southern Netherlands and their engagement with art can be linked to southern Netherlandish priorities. The correspondence of the de Wael brothers in Genoa with Van Uffele, for example, is famous for the news it relayed to Venice about the travels of their mutual friend, the Flemish artist Antony van Dyck (Vaes, 1924). The artist produced two portraits of Lucas van Uffele, one now in the Metropolitan Museum in New York and the other in the Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Van Uffele also knew Joachim von Sandrart, whose family was from Mons in the southern Netherlands, the two meeting in 1629 when the latter visited Venice. Von Sandrart later negotiated the acquisition in Rome of a marble Cupid by François Duquesnoy, also from the southern Netherlands, for van Uffele (Logan, 1979, p.142). Van Uffele clearly took great pleasure in art, whether through collecting it or befriending artists. His parents were from the southern Netherlands, Lucas having been born just after they fled Antwerp in 1585 for the northern provinces. He left Venice, perhaps as late as 1633 (ASV, Notarile, Atti, busta 10787, ff. 559v-560v; and 10788, ff. 300v-301r), and moved to the

northern Netherlands where he died in 1637. After his death his collection was dispersed via auction, probably the most famous piece from it being Raphael's *Baldasare Castiglione* now in the Louvre (Logan, 1979, p.144)¹³. Jan Reynst, meanwhile, had acquired a portion of the famous collection of the Venetian nobleman Andrea Vendramin (1556-1629), which was later, displayed at the Reynst house in Amsterdam. Jan and his brother were the grandsons of a famed Flemish merchant collector, Jan Nicquet (1539-1608), whose collection was partially described by Karel van Mander in *Het schilder-boeck* of 1604. Their uncles, Jan and Jacques Nicquet, had worked in Venice as young merchants in the late sixteenth century prior to Jan Reynst arriving there in the seventeenth century. The transplantation of the van Uffele and Reynst collections to Amsterdam contributed to a taste for Italian art and antiquities there (Logan, 1991).

Not everyone, however, moved to the northern Netherlands and those who instead returned to the southern Netherlands, where the political situation under the rule of Archduchess Isabella and Archduke Albert was very different, could exhibit quite another behaviour in relation to art. Pietro Hellemans, the son of Carlo, for example, though born in Venice transferred to Antwerp. There, his guardians purchased for him the castle and estate of Cleydael, just outside the city, in 1614. He married his cousin, Marie Helman, whose father had taken over the Hellemans family firm upon Carlo's death (Leendertz, 1935, p.41). While Pietro and other members of the Hellemans family, then, gradually withdrew from active involvement in commerce and instead invested in landed estates and titles, van Uffele and the Reynsts, who still pursued commercial activities, continued to be actively engaged with art (Anderson, 2016, pp.2-3).

Thus, in describing some of the threads connecting Flemish art, commodities, trading posts and southern Netherlandish merchants across the late medieval/early modern period, this essay proposes a geography of cultural practice that makes connections between such works as the Flemish sacred art found in the Atlantic and Antony van Dyck's two portraits of Lucas van Uffele. In doing so, this essay also aims to encourage a new synergy between scholars of different periods, geographical locations and approaches. Additional research and study will further illuminate the underlying values, issues of identity and questions of taste that underpinned this practice.

¹³ Rembrandt attended the auction, noting the price paid for the *Castiglione*.

BIBLIOGRAPHY

- Anderson, C. M. (2015). *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Collection*. New Haven and London: Yale University Press.
- Anderson, C.M. (2016). The Early Modern Merchant as a Collector. In C. M. Anderson (Ed.), *Early Modern Merchants as Collectors*. Abingdon and New York: Routledge.
- Bedini, S. A. (Ed.). (2012). *The Christopher Columbus Encyclopedia*. London: Macmillan.
- Boschini, M. (1660). *La carta del navegar pitoresco*. Venice: (n.p.).
- Burke, M. B. & Cherry, P. (1997). *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute.
- Claeys, A. L. F. (n.d.). *Geschiedenis van de Lem/Lems (1337-1900)*. Unpublished manuscript.
- DaCosta Kaufmann, T. (2004). *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- de Maria, B. (2004). The Patron for Pordenone's Frescoes on Palazzo Talenti d'Anna. *The Burlington Magazine*, 146/1221, 548-9.
- Devos, G. & Brulez, W. (1986). *Marchands Flamands à Venise*, vol. II (1606-1621). Brussels and Rome: Institut Historique Belge de Rome.
- do Canto, E. (Ed.). (1878-1906). *Arquivo dos Açores*. Vol.1. Ponta Delgada, Lisbon: (n.p.).
- Everaert, J. G. (1992). Les Lem, alias Leme. Une dynastie marchande d'origine flamande au service de l'expansion portugaise. In *Actas o III Colóquio Internacional de História de Madeira* (817-38). Funchal.
- Fehl, P. & Perry, M. (1984). Painting and the Inquisition at Venice: Three Forgotten Files. In D. Rosand (Ed.), *Interpretazioni Veneziane* (371-83). Venice: Arsenale.
- Gergen, K. J. (2009). *Rational Being: Beyond Self and Community*. New York: Oxford University Press.
- Goosens, C. & van Minsel, J. (2012). *Van Brugge naar La Palma. Luis Vandewalle el Viejo, handelaar in suiker (1505-1587)*. Tiel: Lannoo.
- Johnson, C. H., Sabeen, D.W., Teuscher, S. & Trivellato, F. (Eds.). (2011). *Transregional and Transnational Families in Europe and Beyond. Experiences since the Middle Ages*. Oxford and New York: Berghahn.
- Leendertz Jr., P. (1935). *Uit den Muiderkring*. Haarlem: F. Bohn.
- Logan, A. (1979). *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst*. Amsterdam and New York: North-Holland Publishing.
- Logan, A. (1991). Kunstenaars, kooplieden en verzamelaars. In M. de Roever (Ed.), *Amsterdam: Venetië van het Noorden* (137-55). The Hague: SDU and Gemeentearchief Amsterdam.
- Malvasia, C. C. (1841). *Felsina pittrice*. In G. Zanotti (Ed.). vol. 2. Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora (Original work published 1678).
- Mason, S. (2008). Carlo Helman (o Elman). In M. Hochmann, R. Lauber & S. Mason (Eds.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*. Venice: Marsilio.
- Mus, O. (1964). De Brugse compagnie Despars op het einde van de 15e eeuw. *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 5-118.
- Pereira, F. A. B. & Clode, L. (1997). *Museu de Arte Sacra do Funchal: Arte flamenga*. Lisbon: Edicarte.
- Pereira, F. A. B. & Clode de Sousa, F. (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira - Séculos XV-XV*. Lisbon: DGPC/MNAA, INCM.

Pereira, F. J. (1990). *Documentos sobre a Madeira no Século XVI existentes no Corpo Cronológico: Análise documental*. vol. 1. Lisbon: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Puttevils, J. (2012). *The Ascent of Merchants from the Southern Low Countries: From Antwerp to Europe 1480-1585* (Unpublished doctoral dissertation). University of Antwerp, Belgium.

Ridolfi, C. (1914-1924) *Le Meraviglie dell'arte*. vol.1. Berlin: G. Grote (Original work published 1648).

Ruotolo, R. (1982). *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roemer e i Vandeneynnden*. Massa Lubrense: Scarpati.

Trivellato, F. (2009). *The Familiarity of Strangers: The Sephardic Diaspora, Livorno, and Cross-Cultural Trade in the Early Modern Period*. New Haven and London: Yale University Press.

Vaes, M. (1924). Le Séjour de Van Dyck en Italie (Mi-novembre 1621 - Automne 1627), *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 4, 163-234.

Vasari, G. (1987). *Lives of the Artists*. George Bull (Trans.). vol. 1. London: Penguin (Original work published 1568).

Vieira, A. (2004). Sugar Islands. The Sugar Economy of Madeira and the Canaries, 1450-1650. In S. B. Schwartz (Ed.), *Tropical Babylons. Sugar and the Making of the Atlantic World, 1450-1680* (42-84). Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

OS ECOS MADEIRENSES DA OBRA PICTÓRICA DE FRANCISCO DE CAMPOS



Maria Teresa Ribeiro Pereira Desterro

teresa.desterro@ipt.pt

Instituto Politécnico de Tomar

CIEBA, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

ARTIS, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

NOTA BIOGRÁFICA

Doutorada em História da Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professora Adjunta no Instituto Politécnico de Tomar, Diretora da Unidade Departamental de Arqueologia, Conservação e Restauro e Património e Diretora da Licenciatura em Conservação e Restauro. Da sua obra publicada, destacam-se os livros *O Mestre de Romeira e o Maneirismo escalabitano, 1540-1620*, Ed. Minerva, Coimbra, 2000; *O Retábulo da Varziela*, Ed. Câmara Municipal de Cantanhede, 2001; *A Santa Casa da Misericórdia de Thomar – 500 anos de História*, Ed. Visual Arte, Tomar, 2010. Tem feito diversas comunicações em Congressos Nacionais e Internacionais e publicado artigos em revistas da especialidade. É consultora científica do Museu Diocesano de Santarém e Revisora científica da revista *Conserver Património*, indexada na “Scopus” e “Web of Science”.

RESUMO

A origem neerlandesa e a abertura aos influxos de outras escolas, nomeadamente de Itália e do sul de Espanha, onde estadeou, permitiram a Francisco de Campos (c.1515-1580) libertar-se dos estiolantes constrangimentos que impunham algumas limitações aos artistas da sua geração e produzir uma obra tão original quanto moderna, que faz eco da dimensão sociocultural de um tempo de mudança, assumindo um papel de referência no contexto do Maneirismo Português. A sua pintura participa da essência maneirista dominante na Europa, pois também ela comunga da nova cultura literária e imagética que emanava dos principais centros culturais e artísticos europeus. Francisco de Campos demonstrou, no entanto, um enorme sentido de originalidade, encontrando também no mundo litúrgico matéria de lirismo pessoal, dotando as suas figuras de uma realidade mais natural e humana que interpela a sensibilidade pessoal do espectador.

Muitos dos artistas seus contemporâneos não poderiam ficar indiferentes à significativa modernidade da sua obra, como no-lo atestam inúmeras realizações pictóricas remanescen-

tes, não apenas em Portugal continental, como insular, concretamente na ilha da Madeira. Entre eles destaca-se um Mestre, por ora ignoto, autor dos desmembrados painéis do retábulo da igreja de Santa Cruz. Trata-se, certamente de um mestre da “escola lisboeta”, que bebeu influências dos mais importantes pintores coevos, como Gregório Lopes, o Mestre de Abrantes (Cristóvão Lopes) ou Diogo de Contreiras, mas cujas obras revelam ecos da pintura de Campos, sugerindo-nos que o seu autor encontrou também na obra deste artista um modelo inspirador.

A análise comparativa destas e outras obras constitui o principal objeto deste estudo, que esperamos que relance novas propostas de compreensão do papel crucial que assumiu no desenvolvimento de algumas das mais importantes oficinas pictóricas nacionais, a encomenda artística madeirense.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Maneirismo; Italianismo; Francisco de Campos; “Mestre de Santa Cruz”.

ABSTRACT

Francisco de Campos (c. 1515-1580) was an artist that extended his Nordic roots whilst adapting to the emerging Italian and Spanish influences. By doing so, he managed to develop an artistic approach that revealed a complete understanding of the Mannerist creative process, thus producing a modern original work that echoed the social-cultural change of that time.

By defying the establishment and therefore, freeing himself from the severe artistic constraints and limitations that the prior generation of artists had to endure, Francisco de Campos was able to create a work that became a prominent feature of International Mannerism. His work conveyed the essence of the Mannerism that was dominant in Europe as he detached himself from formal mimicry, a *modus operandi* so characteristic of his contemporary fellow-countryman.

His virtuosity consists precisely in finding a way to convey his personal lyricism even when painting liturgical subjects. As a result, his figures portray a more natural and human feeling, therefore challenging the sensibility of the spectator.

Many of his contemporary artists could not

remain indifferent to the significant modernity of his work, as it can be seen in numerous paintings, not only in the Mainland, but also in the island of Madeira. Among them, deserves our particular attention a still unknown Master, author of the panels of the ancient altarpiece of the church of Santa Cruz (Madeira). It's certainly a master formed at the "Lisbon School", near of some of the most important artists, such as, Gregório Lopes, the "Master of Abrantes" (Cristóvão Lopes) or Diogo de Contreiras, but some of his works reveal the strong influence of Campos's painting suggesting that, sometimes, this one became an inspiring model to the "Master of Santa Cruz".

The comparative analysis of these and other works, is the main object of this study, tending to formulate new proposals for understanding the crucial role played by the artistic order at Madeira's island, to the development of some of the most important Portuguese pictorial workshops.

KEY-WORDS

Painting; Maneirism; Italianism; Francisco de Campos; Mestre de Santa Cruz.

INTRODUÇÃO

No dealbar da Época Moderna, o intercâmbio económico e cultural estabelecido com paragens longínquas e caldeado no século XVI com uma maior abertura às correntes estéticas europeias propiciou, entre nós, o desenvolvimento de um espírito renovador no seio das artes e das letras, permitindo a Portugal comungar do novo gosto europeu. Como consequência deste fenómeno algo tardio a arte portuguesa percorreu, em apenas meio século, um largo caminho desde as opções tardo-medievais de pendor goticista, até às mais modernas interpretações de cariz italianizante.

Se essa modernização se fez, inicialmente, recorrendo sobretudo, à aquisição de obras junto dos principais centros produtores do Norte da Europa, a progressiva abertura e contínuo acolhimento de artistas oriundos desses círculos, acabaria por modelar a arte e a cultura portuguesa e transformar a vivência nos meios cortesãos, criando aí uma ambiência algo afectada e epicúrea, mas dominada pelo desejo de se colocar *à la page* do que lá por fora se fazia.

Da Flandres, palco privilegiado no estabelecimento de relações diplomáticas e económicas da corte portuguesa, chegariam a Portugal inúmeras obras de arte e artistas, muitos dos quais acabariam por aqui se radicar. Uma boa parte dessas obras, fruto, não apenas da encomenda régia como também de alguns comitentes particulares destinadas, quase sempre, a espaços religiosos, teriam como destino, não apenas o Continente, mas igualmente um significativo número de igrejas e capelas de devoção particular, localizadas, principalmente, na ilha da Madeira (Baptista Pereira, 2017).

A OBRA PICTÓRICA DE FRANCISCO DE CAMPOS

Francisco de Campos será um deles, familiarmente relacionado com outros neerlandeses também residentes em Lisboa, entre os quais o pintor Lucas de Campos, ou os entalhadores Jacques e Valério de Campos (Gusmão, 1954).

Uma análise cuidada dos exemplares remanescentes deste pintor luso-flamengo, (Imagem 1) permitiu-nos situar a sua formação nas Províncias do norte da Flandres, onde terá nascido na segunda década de quinhentos, transformando-se assim no último representante do “Maneirismo de Antuérpia” entre nós, para usar a expressão de Martin Soria (1957), o primeiro a dedicar-lhe a atenção que a sua obra reclama e que o identificou com o, até então, dito “Mestre da Epifania da Sé” (Imagem 2). A assimilação destes vectores de modernidade traduziu-se, contudo, num processo criativo autónomo e *sui generis*, que originou uma obra tão peculiar quanto inovadora, não obstante as influências ítalo-flamenga e até, espanhola, que nela foi integrando. Na verdade, a documentação dá-nos conta da sua presença em Málaga (Llordén, 1952) em 1535, onde desenvolve a sua atividade pictórica. Desta passagem pelo sul de Espanha nos dá também testemunho a sua obra, onde são evidentes os influxos de alguns autores das “escolas” de pintura sevilhana e toledana.

Embora não a possamos precisar com rigor científico, já que a documentação é omissa a esse respeito, a sua chegada ao nosso país terá ocorrido em meados do século XVI. Dotado já de uma razoável experiência, adquirida nos círculos flamengos primeiro, e depois espanhóis, este facto não terá sido despiciendo na sua aproximação aos mais importantes círculos pictóricos nacionais, nomeadamente à oficina de Gregório Lopes, como no-lo comprovam alguns trabalhos realizados no âmbito do *atelier* deste pintor régio, que nós tributamos a uma colaboração entre Francisco de Campos e o continuador dessa mesma oficina, o “Mestre de Abrantes” que, a nosso ver (Desterro, 2013), outro não é senão Cristóvão Lopes, o próprio filho de Gregório Lopes.



Imagem 1_Nossa Senhora da Rosa (c. 1565-1570), Museu Regional Rainha D. Leonor (Beja).

© Maria Teresa Desterro | 2008



Imagem 2_Francisco de Campos, Epifania (c. 1570), Museu de Arte Sacra da Sé de Évora.

© Maria Teresa Desterro | 2008

A mais importante dessas realizações é o retábulo da igreja da Misericórdia de Abrantes, do qual restam seis painéis actualmente dispersos pelas paredes do templo que, não desmentindo o seu carácter oficial, denunciam claramente uma parceria, sendo uma das mãos aí detectáveis justamente a do pintor flamengo, como no-lo comprovam as inúmeras afinidades com outras obras da sua autoria.

Algum tempo depois, Francisco de Campos ter-se-á autonomizado, documentando-se em 1575 com oficina própria, na Rua da Barroca, junto às Portas de Santa Catarina (Serrão, 1998), desta vez assinando um contrato de aprendizagem (Imagem 3) destinado a acolher o jovem aprendiz Gonçalo Garcia (Desterro, 2008, vol. I, pp.548-550) oriundo de Mondim (concelho de Lamego).

Devido à sua origem e ao seu descomprometimento ideológico e social, Francisco de Campos foi, inquestionavelmente, um intérprete privilegiado das novidades que chegavam do exterior. Protagonizando uma peculiar simbiose entre a narratividade flamenga e a progressiva adesão aos influxos do romanismo, desempenhou um papel crucial no devir pictórico do país, transformando-se num dos pioneiros do Maneirismo “experimental” em Portugal. Como que preparando o reencontro do realismo nórdico com os caminhos da inovação plástica italiana sem, contudo, descurar as virtualidades da sua formação nórdica, o pintor vai evidenciando uma gradual sensibilidade aos novos signos do Maneirismo de feição italianizante que, sobretudo as pinturas produzidas a partir da segunda metade da década de sessenta, vêm confirmar. A sua obra pictórica denuncia um flamenguismo estrutural que se manifesta no naturalismo paisagístico, no recorte vigoroso das figuras ou, na minúcia dos detalhes que, revelando embora fontes de inspiração de ressaibos antuerpianos - não escondendo a aprendizagem no contacto com mestres neerlandeses como o bruxelense Bernaert Van Orley (Bruxelas, 1488-1542) pintor oficial da corte de Margarida de Áustria e Maria de Hungria, e do próprio Carlos V (Van Mander, 1604) de Van Scorel, Heemskerck ou Hermann Posthumus - acaba por se adaptar sempre e traduzir a realidade nacional.

Francisco de Campos exerceu a sua atividade entre nós ao longo de três décadas, até que em 1580 a morte o colheu, vítima de um surto de peste que então assolava o país, como o revela o seu assento de óbito firmado em Évora a 15 de Julho desse ano (Espanca, 1947).

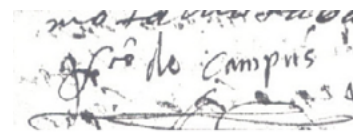


Imagem 3_Assinatura de Francisco de Campos num contrato notarial datado de 1575.

© Maria Teresa Desterro | 2005

Desenvolvia, então, uma campanha fresquista no Palácio de S. Miguel (Caetano J. e Carvalho, J.A., 1998) na mesma cidade, propriedade dos Castros de Treze Arruelas, capitães-mores da urbe, vulgarmente conhecido como Palácio dos Condes de Basto (atendendo ao facto de Filipe I ter concedido a D. Fernando de Castro o título de 1º Conde de Basto, em 1583). Campos foi o responsável pelas pinturas do tecto da *Sala Oval* do Palácio, verdadeiro *locus amenus* que recupera o sentido clássico do *ocium* horaciano – e que constituiria, de resto, a única obra autografada e datada que o artista nos legou: F.^(co) D(e) C(a)P. - 578.

As cerca de quatro dezenas de pinturas que lhe tributamos (Desterro, 2008) encontram-se dispersas em regiões variadas do país, que vão do Porto ao Algarve. Poucas são as que ainda se encontram *in situ*, casos dos retábulos da igreja Matriz de Góis ou do Santuário de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Alandroal), embora se encontrem hoje modificados devido a acrescentos posteriores. A maior parte delas integra atualmente as coleções de diversos museus, nomeadamente do Museu da Misericórdia de Alcochete, dos Museus Regionais de Lagos, Santiago do Cacém e Beja, bem como do Museu da Sé Évora e da Casa Museu D. Fernando de Castro, no Porto.

Refira-se ainda um retábulo constituído por seis painéis de temática mariana e cristológica, que se encontra no Nasher Museum of Art of Duke University, em Durham, na Carolina do Norte (E.U.A.), outrora tributado a um pintor da escola toledana, que tivemos o privilégio de ver em primeira mão e estudar *in loco*, precisamente aquando de uma intervenção de restauro¹, em 2006.

Não foram, contudo, encontradas até à data obras que fiquem a dever-se à sua autoria na ilha da Madeira.

Apesar disso, são inequívocas as influências de Campos em algumas pinturas cuja autoria permanece ainda desconhecida, não obstante tratar-se de produção nacional, destinada a este arquipélago, que hoje podemos apreciar em igrejas locais, em particular as da igreja Matriz de Santa Cruz.

¹ Restauro efectuado sob a responsabilidade de Ruth Cox.

INFLUXOS DE CAMPOS NAS PINTURAS DO RETÁBULO DA IGREJA DE SANTA CRUZ DA MADEIRA

Cayolla Zagallo, no importante estudo que dedicou à pintura madeirense dos séculos XV e XVI foi o primeiro a encontrar bastantes afinidades entre a obra de Francisco de Campos e as pinturas do desmembrado retábulo da mencionada igreja de Santa Cruz (Imagens 4 e 5) admitindo, mesmo, a possibilidade de lhe ser tributável (Zagallo, 1943). Embora não sejamos concordantes com esta atribuição já que, não obstante estarmos perante uma realização que patenteia características próprias da pintura nacional de meados de Quinhentos, como já bem notara Isabel Santa Clara Pestana (2004), não pode ser considerada produção tributável ao mestre neerlandês.

Este facto não invalida, contudo, que nele se revelem algumas afinidades com a obra do pintor luso-flamengo, como tentaremos demonstrar. As pinturas deste desmembrado retábulo, datáveis de meados do século XVI (c. 1550-1560) denunciam uma obra que patenteia já a apreensão dos valores romanistas, que o pintor trata com mestria e desassombro, prenúncio de modernidade e eruditismo. Tal como Francisco de Campos, também este artista demonstra a assimilação do novo repertório italiano, nas arquiteturas classicistas ou nas ruínas antiquizantes, que conjuga sabiamente com o apego ao detalhe e às citações de pormenor, herdeiras da tradição flamenga (Pestana, 2017).

Acreditamos, pois, tratar-se de alguém que trabalhava na órbita das grandes oficinas lisboetas, por onde Campos terá também passado, assim se justificando a repetição de modelos e algumas aproximações relativamente às obras deste e outros mestres coevos, nomeadamente do Mestre de Abrantes e Diogo de Contreiras. Basta olhar atentamente para este conjunto de painéis madeirenses, para detetarmos certos denominadores comuns face à obra de Campos, a revelar que a obra deste artista não foi indiferente ao autor daqueles painéis.

Imagem 4_Mestre de Santa Cruz,
Anunciação, Adoração dos Pastores e
Epifania (c. 1550-1560). Igreja Matriz
 de Santa Cruz, Madeira.

© Maria Teresa Desterro | 2017

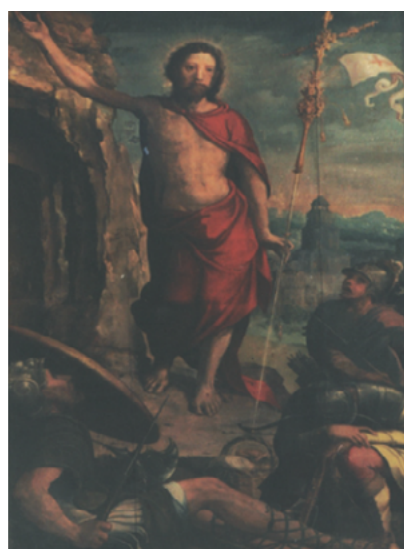
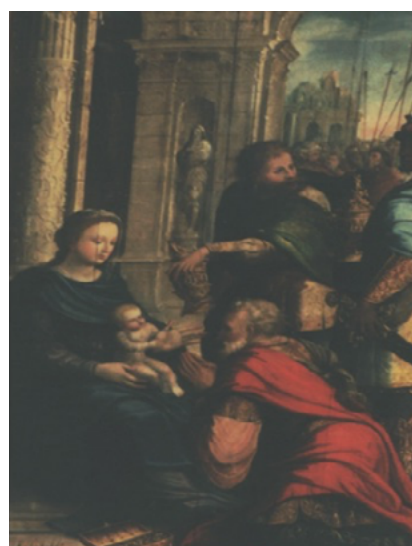


Imagem 5_Mestre de Santa Cruz, *Cal-*
vário, Lamentação sobre Cristo morto
e Ressurreição (c. 1550-1560)
 Igreja Matriz de Santa Cruz, Madeira.
 © Maria Teresa Desterro | 2017

Uma das características dominantes do pintor neerlandês, é a sua avidez plástica, fruto da ressurgência de uma sensibilidade táctil profundamente enraizada na tradição flamenga, ao mesmo tempo que revelam um manifesto interesse pela ordenação espacial. Sendo herdeiro do espaço-ambiente flamengo, o pintor não deixa de inserir as tradicionais representações em inventados cenários onde o olhar parece repousar da intensidade dos primeiros planos, apresentando-nos os trechos arquitectónicos como ensaios de uma didáctica experimental das formas, num esforço quase febril para unificar os diferentes planos compositivos.

A arquitetura é determinante na valorização espacial das suas composições, transformando-se num ordenador de lugares, cuja representação é frequentemente controlada graças à perspectiva linear. O pintor tece com regularidade molduras arquitectónicas que, não só enquadram as cenas, como amplificam a noção de profundidade, estruturando recintos longânimes que se prolongam muito para lá do campo da acção (Imagem 6).

Estas são, justamente, algumas características que encontram eco nos painéis de Santa Cruz. Os enquadramentos arquitectónicos são os elementos estruturantes das pinturas dedicadas à temática mariana e da infância de Cristo – *Anunciação, Adoração dos Pastores e Epifania*. Estas estruturas arquitectónicas evidenciam-se preferencialmente nas suas formas mais clássicas, que nos sugerem inúmeras obras do pintor flamengo. Citem-se, como exemplo, as *Anunciações* do Museu de Lagos (Imagem 7) ou a que integra o retábulo da ermida de Nossa Senhora da Boa Nova de Terena (Imagem 8), a *Missa de S. Gregório* (Imagem 9) ou as diversas *Adorações* pintadas por Campos para se detetar um traço comum às pinturas em análise do retábulo madeirense.

Tal como o mestre neerlandês, o autor destas seis obras citadas, encontra frequentemente nestes trechos arquitectónicos, pretexto para a representação de um reportório ornamental “ao romano” de decorações com *candelabra*, cartelas e outros, procurando recriar, a partir deste vocabulário, um mundo fantástico que consagra o triunfo do ornato sobre a própria estrutura (Imagem 10). Os próprios enquadramentos do espaço cénico evidenciam cartelas, mascarões, enrolamentos, enfim,



Imagem 6 - Francisco de Campos *Santa Ana, Nossa Senhora e Santa Isabel* (c. 1570)

Museu de Arte Sacra da Sé de Évora
 © Maria Teresa Desterro | 2008



Imagem 7_ *Anunciação* (c. 1560-65),
 Museu Regional de Lagos.

© Maria Teresa Desterro | 2008



Imagem 8_ Francisco de Campos,
Anunciação (1565-1570), retá-
 bulo-mor do Santuário de Nossa
 Senhora da Boa Nova de Terena
 (Alandroal).

© Maria Teresa Desterro | 2008



Imagem 9_ Francisco de Campos,
Missa de São Gregório (1565-1570)
 Museu de Arte Sacra da Sé de Évora
 © Maria Teresa Desterro | 2007

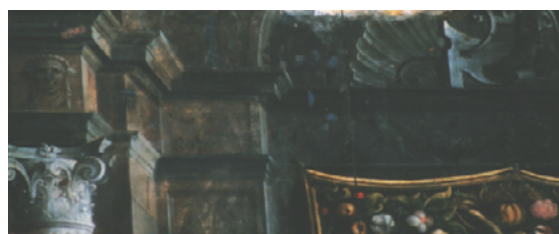


Imagem 10_pormenores da deco-
 ração arquitetónica das pinturas de
 Santa Cruz

© Maria Teresa Desterro | 2017

a frequente utilização de *grotesche*, inspirando-se nos gravados nórdicos e demonstrando a utilização de uma linguagem comum e o recurso às mesmas fontes que evidenciam as obras do pintor luso-flamengo, como os gravados de Vredeman de Vries e Cornelis Bos, por exemplo. O requintado repertório decorativo, inspirado nas decorações neronianas da *Domus Áurea* e amplamente difundido pelos testemunhos de artistas e viajantes exerceu idêntico fascínio sobre ambos os pintores.

Na realidade, para Francisco de Campos todos esses elementos decorativos, sejam eles colunas, nichos com estátuas ou ruínas, fazem parte de um mundo cultural petrificado e tornado espetáculo, não menos fantástico que as cenografias arquiteturais aplicadas pelos maneiristas de Antuérpia nas suas obras, mas que se torna ainda mais fascinante porque pressupõe um alinhamento com a autoridade prestigiosa da Antiguidade. É o que se passa, por exemplo, com as estátuas dos nichos que se encontram no *Pentecostes* (Imagem 11) da Casa-Museu Dr. Fernando de Castro (Porto) onde o artista conjuga justamente o sagrado e o profano, evidenciando o tal alinhamento com os valores e o saber da Antiguidade, sem anular a *autoritas* da Igreja, pondo em relevo o sabor neoplatónico da obra, mas também nos similares nichos escultóricos das pinturas dedicadas a *Santa Ana*, *Isabel* e a *Virgem* (Imagem 6) atualmente no Museu de Arte Sacra da Sé de Évora ou, mesmo, na *Anunciação* do retábulo da ermida da Boa Nova de Terena (Imagem 8).

Idêntica importância é conferida pelo Mestre de Santa Cruz ao profeta que se encontra num nicho inserido na belíssima moldura arquitetónica da sua *Epifania*. Para além disso, não podemos também deixar de assinalar o paralelismo entre o pano fundeiro desta mesma obra, povoado de rovine all'antico e algumas das paisagens pinceladas por ruínas antiquizantes com que Campos preenche os planos posteriores de várias das suas pinturas, nomeadamente das que são dedicadas às Adorações do Menino, casos da *Adoração dos Pastores* e dos Reis Magos (Imagem 12) atualmente no Museu de Santiago de Cacém, ou da já mencionadas *Epifanias* da Sé de Évora (Imagem 2) ou de Terena (Imagem 13).



Imagem 11_Francisco de Campos.
 Pormenores arquitetónicos.
 © Maria Teresa Desterro | 2014

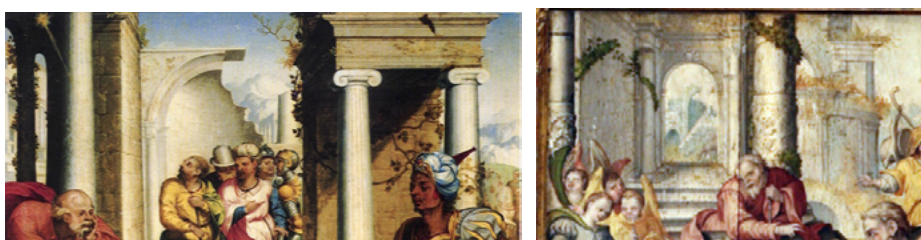


Imagem 12_Francisco de Campos.
 Pormenores que denunciam o gosto
 pelas rovine all'antico.
 © Maria Teresa Desterro | 2015



Imagem 13_Pormenores de figuras
 femininas (Virgens e Santa Isabel)
 que denunciam a similitude de pose
 e gestos entre Francisco de Campos e
 o Mestre de Santa Cruz.
 © Maria Teresa Desterro | 2017



A lição de Rafael e dos romanistas manifestar-se-á, também, na pintura madeirense, tal como acontece na obra de Francisco de Campos. Ainda na *Epifania* de Santa Cruz, detectamos uma retórica de gestos eloquentes, com uma certa tendência para fixar as ações em pose, reveladora de uma maior consciencialização do lado espetacular da arte. Da mesma forma, em outros painéis deste mesmo conjunto pictórico, os elementos figurativos adquirem um movimento suave e elegante, dotado de uma certa languidez, que nos recorda o modelado brando e doce de alguns figurinos, com perfis segura e finamente delineados, do artista luso-flamengo. A subtil reverência de Maria, da *Anunciação*, que ora analisamos, tocando ao de leve o peito com os dedos longos e amaneirados, lembra-nos imediatamente outras tantas figuras de Francisco de Campos (Imagens 14 e 15). Por outro lado, o halo luminoso que envolve a pomba do Espírito Santo, uma vez mais nos faz lembrar o que circunda a mesma entidade divina na obra homónima de Terena.

Outro dos pontos comuns entre a pintura do artista neerlandês e a do Mestre de Santa Cruz é a riqueza áulica com que abrilhantam as suas composições, espalhando-se em requintes de sumptuosidade palaciana avivada por pequenos pormenores. Ambos se revelam extraordinariamente sensíveis ao gosto pelos efeitos decorativos que ornamentam as indumentárias conferindo um ar nobilitante àqueles que as envergam, ou às ricas peças de ourivesaria adornadas com motivos de *rollwerk*. Testemunho disso nos dão, uma vez mais, obras como a *Epifania* de Santa Cruz, onde proliferam os referidos ornatos, quer nas vestes dos Magos, quer nos objetos de ourivesaria de que estes se fazem acompanhar. É natural que a figuração de pormenores associados a um quotidiano áulico e faustoso constituísse um objeto de fascínio para os nossos artistas que, ao integrá-los em obras de arte sacra, lhes imprimiam uma dignidade egrégia, ao mesmo tempo que as cenas representadas assumiam sabor cortês. Coteje-se a riqueza decorativa das vestes e adereços da dita *Epifania da Sé* (Évora) do mestre luso-flamengo, com a riqueza cortesã espelhada nos adornos – alguns dos quais similares, também, aos da pintura anterior - e nos presentes com que os Magos se fazem acompanhar no painel madeirense.

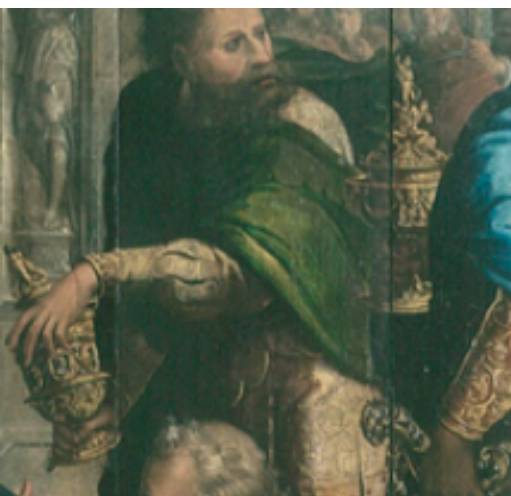


Imagem 14_Pormenores de adereços
 que denunciam o recurso a uma lin-
 guagem comum entre Francisco de
 Campos e o Mestre de Santa Cruz.
 © Maria Teresa Desterro | 2017



Imagem 15_Calvário do Mestre de
 Santa Cruz (c. 1550-60) e Calvário
 do “Mestre de Abrantes (c. 1550).
 © Maria Teresa Desterro | 2017

Se as pinturas de temática mariana deste retábulo de Santa Cruz parecem ser as que maiores afinidades revelam face às obras de Francisco de Campos, não podemos deixar de notar algumas afinidades, também, relativamente aos painéis alusivos à *Paixão de Cristo* (Imagem 5).

Assim, compare-se o *Calvário* do retábulo madeirense com a pintura homónima do já mencionado retábulo Abrantino, e perceber-se-á que estamos perante uma mesma linguagem compositiva e iconográfica, merecendo aqui o nosso destaque o pormenor da base da cruz que, em ambos os casos, se transforma num tronco de árvore, numa alusão iconológica à própria árvore da Vida.

Da mesma forma, o corpo do Cristo da *Lamentação* de Santa Cruz não deixa de nos sugerir o *Deposição no Túmulo de Cristo*, da Misericórdia de Abrantes ou até, de uma forma um pouco mais remota, a Pietà da Misericórdia de Alcochete, se não tanto nas figuras do primeiro plano, mas com evidentes aproximações na representação da cruz e no modo como a mesma nos conduz à abertura perspética que se prolonga para além dela.

Se são inegáveis as diversas afinidades com as pinturas de Campos, registadas nos painéis de Santa Cruz encontramos, ainda, ecos da sua pintura em outras obras madeirenses, nomeadamente em algumas das tábuas da igreja do Arco da Calheta, tributáveis ao dito “Mestre de Abrantes” (Cristóvão Lopes) e da fase em que Campos colaborou nessa oficina lisboeta: falamos da *Descida da Cruz*, da *Ressurreição*, e do painel dedicado a *S. Brás com doadores*.

Na *Descida da Cruz*, toda a orgânica composicional e, em particular, o corpo do Senhor, remete-nos para a *Deposição no Túmulo* que vimos em Abrantes, enquanto a *Ressurreição*, embora mais próxima dos modelos de Gregório Lopes (que muito influenciaram também o pintor flamengo de que falamos), não deixa de apresentar algumas afinidades com a *Ressurreição* do retábulo de Terena.

Quanto ao painel onde se representa o orago do templo, *S. Brás*, que se faz acompanhar dos doadores, encontramos nele mais uma evidência do gosto pelos *grotesques* tão presente na obra do pintor luso-flamengo.

Para além das mencionadas pinturas, existe um outro conjunto retabular na ilha da Madeira que revela, ainda, pontuais afinidades com a obra de Francisco de Campos. Já nas pinturas do desmembrado retábulo da igreja de Ponta do Sol, é a *Assunção* (Imagem 16) que nos remete para o artista que aqui nos traz. Embora, composicionalmente, o artista siga modelos mais próximos de outros pintores do Renascimento português, atente-se na figura de S. Pedro que se posiciona em primeiro plano à direita do túmulo, e perceber-se-á que o mesmo figurino se repete no *Pentecostes* pintado por Campos no retábulo que atualmente está em Durham e na figura homónima que surge, em posição invertida, na *Assunção* do retábulo de Terena.



Imagem 16_Pormenores do S. Pedro da *Assunção* do retábulo da Matriz de Ponta do Sol e do mesmo apóstolo no *Pentecostes* de Francisco de Campos.
© Maria Teresa Desterro | 2017

CONCLUSÃO

Em suma, após este breve e sucinto périplo por algumas das obras que integram o espólio da pintura quinhentista da ilha da Madeira, o que pretendemos aqui demonstrar é que, apesar de não poder ser tributável a Francisco de Campos qualquer dos conjuntos pictóricos madeirenses, muitas das pinturas comissionadas por comitentes locais foram, certamente, produzidas na órbita das oficinas lisboetas, onde o artista neerlandês trabalhava, sendo inegável a existência de alguns influxos da sua obra na pintura dos mestres responsáveis por essa produção. Desconhecendo-se, ainda, a autoria dos painéis do desmembrado retábulo da Matriz de Santa Cruz, que reclamam um urgente e aprofundado estudo, é inquestionável a qualidade pictórica que lhes foi imprimida, digna de um mestre formado já na lição romanista, mas que mantém viva a tradição narrativa apreendida no contacto com os pintores flamengos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baptista Pereira, F.A. (2017). Entre a Flandres e Lisboa. O patrocínio artístico no arquipélago da Madeira nos séculos XV e XVI. In F. A. Baptista Pereira & F. Sousa (coords.) *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira nos Séculos XV-XVI* (pp.54-69). Lisboa: MNAA/INCM.

Caetano, J. & Carvalho, J. A. S. (1998). *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora: Instituto da Cultura Vasco Vill'Alva.

Desterro, M. T. (2008) *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal* vol.1 (Tese de Doutoramento não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Desterro, M.T. (2013). O Mestre de Abrantes - Cristóvão Lopes (?) e a pintura retabular da Igreja da Misericórdia de Abrantes. In I. Jana, G. Portocarrero & F. Delfino (eds.) *Actas II e III Jornadas Internacionais do MIAA*, pp.79-89. Abrantes: Câmara Municipal de Abrantes - Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes.

Espanca, T. (1947). Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII". *A Cidade de Évora*, vol. V, nºs 13-14,184.

Gusmão, A. (1954). A pintura maneirista em Évora. *A Cidade de Évora*, nºs 35-36, 26.

Llordén, P. A. (1952). *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental (siglos XV-XIX)*, Ávila: Real Monasterio de El Escorial.

Pestana, M. I. S.C. (2004). *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura Maneirista na ilha da Madeira (1540-1620)* (Tese de Doutoramento). Universidade da Madeira, Funchal.

Pestana, M. I. S.C. (2017). Oficina Portuguesa. Retábulo da Matriz de Santa Cruz. In F. A. Baptista Pereira & F. Sousa (coords.) *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira nos Séculos XV-XVI* (pp.54-69). Lisboa: MNAA/INCM.

Serrão, V. (1995). A Pintura Maneirista em Portugal. In P. Pereira (coord.). *História da arte portuguesa* vol. II (pp.?). Lisboa: Círculo de Leitores.

Serrão, V. (1998). O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no norte de Portugal" (separata), *MVSEV*, IV Série, nº7.

Soria, M. (1957). Francisco de Campos (?) and Manerist ornamental design in Évora, 1555-1580. *Belas Artes*, 2ª Série, nº 10, 33-39.

Van Mander, K. (2002). Le livre des peintres. *Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, 1604 [trad. Francesa], 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, pp.69-70.

Zagallo, C. (1943). *A Pintura dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira. Subsídios para o seu estudo e inventário*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.

O ESTUDO DAS INTERVENÇÕES DE FERNANDO MARDEL NAS PINTURAS DO MASF. CONTRIBUTOS PARA A SUA CONSERVAÇÃO

Carolina Rodrigues Ferreira ^(1,2)

carolinaferreira80@gmail.com

Fernando António Baptista Pereira ⁽¹⁾

António Candeias ^(2,3)

Mercês Lorena ⁽³⁾

(1) Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

(2) Laboratório HERCULES, Universidade de Évora

(3) Laboratório José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural

BIOGRAFIA DO AUTOR PRINCIPAL

Licenciada e Mestre em Conservação e Restauro de Património Móvel, especialização em pintura de cavalete, pelo Instituto Politécnico de Tomar (2009), com estágio curricular em Conservação Preventiva de Coleções na Biblioteca Nacional de Portugal. Entre 2009 e 2011 realizou estágio profissional e trabalhou na Direção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira no âmbito da preservação, divulgação, conservação e restauro do património cultural da Região. Integrou equipas de conservação e restauro com várias entidades privadas e públicas. Atualmente é doutoranda em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. O seu projeto de investigação consiste no estudo das intervenções de conservação e restauro de Fernando Mardel nas pinturas flamengas dos séculos XV e XVI pertencentes ao Museu de Arte Sacra do Funchal. Nesta Instituição tem vindo a colaborar na área da conservação da coleção, como também na montagem de exposições.

RESUMO

O conjunto de pinturas atribuídas a oficinas flamengas, que integrou desde cedo o acervo principal do Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF), foi, entre 1949 e 1955, alvo de “obras de beneficiação” realizadas pelo pintor-restaurador Fernando Mardel, no Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte. Desde que o Museu foi inaugurado, a 1 de junho de 1955, a coleção de pintura então reunida viria a ser novamente intervencionada no início dos anos 80 do século XX por uma equipa do Instituto José de Figueiredo, liderada por Manuel G. dos Reis Santos, um profissional da última geração dos pintores-restauradores. Todas as intervenções pontuais, realizadas desde então, foram motivadas pelo empréstimo de algumas das obras que vieram a figurar em exposições temporárias fora da Ilha.

O estudo destas intervenções, com identificação e caracterização técnica e material dos tratamentos aplicados, mas também da composição técnica e material do original, procura contribuir para o conhecimento:

- da historiografia da pintura portuguesa, complementando cientificamente o estudo estilístico já existente;
- da conservação preventiva, estabelecendo níveis de alteração dos materiais originais e dos materiais empregues nas intervenções, relativamente ao seu comportamento com os

factores exteriores de degradação nas condições ambiente em que se encontram;

- da compatibilidade das técnicas e materiais utilizados na atualidade, tendo em vista a necessidade de intervenções de conservação e restauro futuras.

Este estudo encontra-se em desenvolvimento, no âmbito da tese de doutoramento em Belas-artes - Ciências da Arte, da primeira autora deste artigo, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, intitulada *Genealogia e Percurso de um Pintor-Restaurador. Intervenções de Conservação e Restauro de Fernando Mardel nas pinturas flamengas do século XV e XVI da Ilha da Madeira*.

O artigo que se segue tem como objetivo apresentar o contributo deste estudo técnico e material para a preservação e valorização das pinturas flamengas do MASF, abordando, quer o carácter essencial das disciplinas de conservação preventiva e de conservação e restauro, na conservação física do património artístico, quer o seu contributo no estudo científico do mesmo, realizado através de um estudo multidisciplinar entre as ciências humanas e exatas.

PALAVRAS – CHAVES

Conservação e Restauro; Conservação Preventiva; Pintura Flamenga; Arte; Ciência.

ABSTRACT

The set of paintings attributed to Flemish workshops, which integrated the main collection of the Museum of Sacred Art of Funchal (MASF) between 1949 and 1955, was the target of "restoration works" carried out by the painter-restorer Fernando Mardel at the *Institute for Examination and Restoration of Works of Art* (Lisbon). Since the inauguration of the Museum, on the first of June, 1955, the collection of paintings that were then assembled were once again intervened in the early 1980s by a team from the *José de Figueiredo Institute*, led by Manuel G. dos Reis Santos, a professional of the latest generation of painters-restorers. Since then, all the occasional interventions have been motivated by the loan of some of the works that came to be seen in temporary exhibitions abroad.

The study of these interventions, with identification and technical and material characterization of the applied treatments, but also of the technical and material composition of the original, seeks to contribute to the knowledge of:

- the historiography of Portuguese painting, scientifically complementing the existing stylistic study;
- the preventive conservation establishing levels of alteration on the original materials and those employed in the interventions, in relation

to their behavior with the external factors of degradation in the environment conditions in which they are;

- the compatibility of techniques and materials used today, outlook for the need future conservation and restoration interventions.

This study is developed, under the PhD project of Fine Arts - Art Sciences, by the first author of this article, in the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, entitled *Genealogy and Path of a Painter-Restorer. Conservation and Restoration interventions by Fernando Mardel in the 15th and 16th century paintings in Madeira Island*.

This paper aims to present the contribution of this study to the preservation and valorization of the MASF Flemish paintings, addressing both the essential character of the preventive conservation and conservation and restoration disciplines in the physical conservation of the artistic heritage and its contribution in the scientific study of it, carried out through a multidisciplinary study between the human and exact sciences.

KEYWORDS

Conservation and Restoration; Preventive Conservation; Flemish Paintings; Art; Science.

INTRODUÇÃO

O Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF) está sediado no antigo Paço Episcopal do Funchal, um edifício que por si só se constitui como património cultural dotado de uma história e simbologia. Não se tratando de um edifício construído de raiz para a função de museu, e sendo classificado como Monumento Nacional¹, tem particularidades que condicionam não só, a exposição dos objetos que constituem a sua coleção – maioritariamente pintura, escultura e ourivesaria – mas também, o cumprimento de uma das suas principais funções, a conservação desses objetos.

O MASF, inaugurado a 1 de junho de 1955, pelo Presidente da República Portuguesa, General Francisco Higinio Craveira Lopes, no âmbito da programação da visita oficial à Madeira (Guerra, 2016, p. 334), sofre em 1951 as primeiras obras de remodelação e adaptação funcional, realizadas pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Zagallo & Couto, 1955, p. 8; Guerra, 2016, p. 333). Desde então, que se tenha registo, o edifício não sofreu qualquer outro tipo de obras, com a exceção de alterações no seu interior em 1994, no âmbito do projeto de reformulação da museografia.

Nos casos em que o próprio edifício coloca condicionantes à conservação preventiva das coleções que constituem um património móvel, o estudo técnico e material e do estado de conservação, incluindo o historial das intervenções de conservação e restauro a que já foram sujeitos, é fundamental para se compreender a forma como os materiais constituintes dos objetos estão a reagir no meio ambiente em que estão inseridos e quais os principais factores de degradação. A par do estudo dos objetos, o estudo do próprio edifício, suas características construtivas, condições ambiente no seu interior e o seu estado de conservação, são igualmente importantes para se abordar as questões da conservação preventiva.

¹ Decreto nº 39 175, DG, 1.ª série, n.º 77 de 17 abril 1953.

Gaël Guichen (1995) é o primeiro a utilizar a expressão “conservação preventiva” para esta disciplina, também designada de conservação passiva ou indireta. A conservação preventiva consiste no conjunto de ações destinadas a assegurar a salvaguarda de uma coleção, prolongando a sua esperança de vida para as gerações futuras e tem como principal objetivo a retardação ou até mesmo a erradicação das causas de deterioração externas, evitando como último recurso uma intervenção de conservação e restauro sobre os objetos, contribuindo desta forma para uma maior integridade física dos mesmos (Alarcão, 2007, p. 11).

Enquanto a disciplina de conservação preventiva atua indiretamente sobre os objetos, procurando controlar os factores externos de degradação (humidade, temperaturas, luz, poluição, pragas, desastres naturais e vandalismo) minimizando o risco que estes constituem para os objetos, a disciplina de conservação e restauro consiste na atuação direta sobre os objetos, retardando igualmente a degradação dos materiais constituintes e a reparação de danos por eles originados.

Até meados do terceiro quartel do século XX, em Portugal, as intervenções de restauro de pintura, foram praticadas por pintores-restauradores (Alves, 2016, pp. 236-244; Serrão, 2006, p. 60) cuja formação base era pintura. A partir de 1980, surgem os primeiros cursos de restauro em Portugal, tornando-se esta atividade numa profissão com formação específica e distinta da de pintor (Figueira, 2005, pp. 39-50). Atualmente, a disciplina de conservação e restauro é uma das disciplinas das Ciências da Arte que, juntamente com outras ciências humanas e exatas, contribui para o estudo do património cultural, logo, para a sua conservação.

No que respeita ao MASF, as tipologias das coleções que alberga permitem que, na maioria das situações, a abordagem das questões de conservação preventiva sejam semelhantes, à exceção de um ou outro objeto, que devido ao estado de conservação que apresentam, necessitam de soluções específicas.

Relativamente ao estudo e investigação da coleção de pintura flamenga do MASF, vários historiadores se têm debruçado sobre o seu estudo estilístico e fortuna histórica. O último e mais abrangente estudo resultou no catálogo da *Arte flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal*

(Clode & Pereira, 1997), onde Baptista Pereira confirma algumas autorias, já anteriormente estabelecidas, e faz novas atribuições de autorias e datações, que voltou a reafirmar no recente Catálogo da Exposição *As Ilhas do Ouro Branco*, no MNAA, em que foram tidos em conta dados da dendrocronologia e de alguns exames de área realizados no âmbito do presente projeto de investigação (cf. Clode de Sousa & Pereira, 2017).

O estudo científico destas pinturas, do ponto de vista técnico e material, quer do original como das intervenções a que foram sujeitas ao longo dos tempos, nunca foi até hoje aprofundado em nenhum estudo. O projeto de investigação que se apresenta em seguida vem suprir uma lacuna no âmbito dos estudos até agora desenvolvidos sobre esta coleção, sendo um dos seus principais objetivos complementar os estudos estilísticos já existentes.

A CONSERVAÇÃO DA PINTURA FLAMENGA DO MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL



A coleção de pintura flamenga do MASF é constituída por cerca de 21 pinturas, todas expostas na coleção permanente do Museu, com exceção de dois trípticos que se encontram em reserva: tríptico de *Nossa Senhora do Pópulo* (MASF41), pertencente à Igreja Matriz da Ponta de Sol; e o tríptico de *Nossa Senhora com o Menino* (MASF44), pertencente à Capela de Nossa Senhora da Graça em Machico.

A existência destas pinturas na ilha da Madeira está relacionada com as trocas comerciais entre o reino português e a região da Flandres, mais concretamente na exportação do açúcar da ilha da Madeira para os principais portos comerciais desta região: Bruges e Antuérpia. Consistiram, na sua maioria, em encomendas realizadas pela nobreza e famílias de mercadores, nacionais e estrangeiros estabelecidos na Ilha da Madeira (Clode de Sousa & Pereira, 1997, pp. 9-16). Esta pintura destinava-se a locais de culto religioso, igrejas e capelas particulares. As temáticas baseiam-se em representações de temas alusivos a: *Nascimento e Paixão de Cristo*; cenas Marianas; e devoção de Santos (Pereira, 2016). Atribuídas às oficinas de Bruges, de Lovaina, de Bruxelas e de Antuérpia, principais centros de produção de pintura flamenga desta época, crono-

logicamente, balizam-se entre os finais do terceiro quartel do século XV e a primeira metade do século XVI.

Tipologicamente, as pinturas apresentam-se, na sua maioria, em forma de tríptico, alguns deles desmembrados pelas vicissitudes do tempo, com o desaparecimento de alguns dos painéis constituintes. Existem também, alguns exemplares de painéis individuais que pertenceram a estruturas retabulares.

Permanecem ainda hoje em forma de tríptico:

— o Tríptico da *Descida da Cruz* (MASF 43), da Ribeira Brava, atribuído à oficina do Mestre do Santo Sangue;

— o tríptico da *Descida da Cruz* (MASF 20) atribuído a Gerard David;

— os trípticos de *São Pedro, São Paulo e Santo André* (MASF 27) e o da *Encarnação* (MASF 32), atribuídos a Joos van Cleve;

— o tríptico de *Santiago Menor e São Filipe* (MASF 40), atribuído a Pieter Coeck van Aelst.

Embora desmembrados, podemos ainda observar alguns dos painéis constituintes do:

— tríptico da Capela dos Reis Magos da igreja de São Bento da Ribeira Brava, atribuído ao Mestre do Tríptico Morrison, subsistindo apenas o painel central com a representação da *Natividade* (MASF 30), e o volante direito com a representação no anverso da *Adoração dos Magos* e no reverso de *Santa Isabel* (MASF 31);

— tríptico da Capela dos Reis Magos da igreja Matriz de Machico, atribuído ao “Mestre da Adoração de Machico”, existindo apenas o painel central com a representação da *Adoração dos Magos* (MASF 34);

— tríptico da igreja do Recolhimento do Bom Jesus da Ribeira, atribuído a Joos van Cleve, existindo o painel central com a representação da *Anunciação* (MASF 35) e o volante direito no anverso representando a *Assunção da Virgem* e no reverso *São Cristóvão* (MASF 36);

— tríptico da capela-mor da Igreja Matriz da Calheta, do qual apenas subsistem os volantes com a representação nos anversos da Virgem e do arcanjo S. Gabriel constituindo iconograficamente a *Anunciação*, e nos reversos Santo António e São Francisco (MASF 33 e 33A).

Os painéis individuais:

- *Santiago* (MASF 28) atribuído a Dieric Bouts;
- *Encontro entre São Joaquim e Santa Ana junto da Porta Dourada* (MASF 26), e *São Nicolau* (MASF 25), atribuídas ao Mestre da Adoração de Machico;
- *Santa Maria Madalena* (MASF 29), atribuído a Jan Provoost;
- *Nossa Senhora do Amparo* (MASF 39), atribuído a seguidores de Jan Gossaert, dito o Mabuse;
- *São Jerónimo* (MASF 107), atribuído a Marinus van Reymerswaelde;
- *Calvário* (MASF 55), atribuído a Pieter Coeck van Aelst;

As pinturas, do ponto de vista material, são de técnica a óleo sobre suporte de madeira, a maioria já identificada como madeira de carvalho do Báltico por Alexandra Lauw no âmbito do seu estudo dendrocronológico em obras de arte (Lauw, Vieira, & Pereira, 2017, no prelo).

AS INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE QUE FORAM ALVO



Pinturas com mais de 500 anos dificilmente chegam aos nossos dias sem qualquer tipo de intervenção. É frequente que se observem intervenções e alterações efetuadas ao longo dos tempos, por fatores socio-culturais de mudança de gosto da época, ou por alterações iconográficas, ou até mesmo pelo desgaste do tempo que apresentavam, contudo, estas intervenções na maioria das vezes resultaram em repintes totais ou parciais, como forma de “restaurar” (Serrão, 2006). O mesmo sucedeu com as pinturas flamengas da coleção do MASF, que nem sempre se encontraram no estado de conservação que podemos observar atualmente.

Até à década de 30 do século XX, estas pinturas eram praticamente desconhecidas do público em geral, como afirma Manuel Cayola

Zagallo (1905?-1970) (Zagallo, 1943, p. 12), o principal responsável pela conservação destas pinturas.

Atualmente, encontram-se recuperadas e com estado de conservação estável, excetuando algumas situações onde se verifica a existência constante de destacamentos das camadas constituintes da superfície pictórica, como é o caso por exemplo, da pintura de *São Nicolau* (MASF 25) e do volante *Adoração dos Magos* (anverso)/*Santa Isabel* (reverso) (MASF 31), duas pinturas que devido à instabilidade dos seus materiais constituintes, em relação às condições ambiente em que se inserem, necessitam de um controlo sistemático.

A primeira intervenção de conservação e restauro de que estas pinturas foram alvo, dentro dos parâmetros do conceito moderno de conservação e restauro, decorreu no âmbito do trabalho de salvaguarda do património pictórico da Madeira, desenvolvido por Cayola Zagallo entre 1933 e 1955, do qual resulta o considerado primeiro inventário de pintura da Ilha da Madeira (Zagallo, 1943). Até então, a maioria das pinturas, encontravam-se em deficientes condições de conservação, como o próprio descreve ao longo da sua obra (Zagallo, 1943), salientando o desaparecimento e mutilação de painéis que formavam os trípticos e os repinte que muitas destas pinturas apresentavam. João Couto (1892-1968), na época, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, e com um papel igualmente importante na salvaguarda destas pinturas, aquando da apresentação no Liceu Nacional do Funchal das pinturas após restauro, refere que os fatores de degradação não foram somente as condições de variação de humidade e temperatura, e o ataque do inseto xilófago, mas sobretudo a ação humana (Couto, 1955, p. 22).

É neste contexto que, parte das pinturas que hoje observamos no MASF (Tabela I), vão para Lisboa a bordo do navio Angola e são intervencionadas no antigo Instituto para Exame e Restauro de Obras de Arte, sob a responsabilidade do pintor-restaurador Fernando Mardel de Araújo (1884-1960). A intervenção decorre entre 1949 e 1955, ano em que regressam à Madeira no navio Carvalho de Araújo, a 23 de maio (Guerira, 2016, p. 334), e são expostas, primeiro na Sala do Cabido da Sé do Funchal, e depois no antigo Paço Episcopal, então adaptado para Museu de Arte Sacra do Funchal.

Segundo os relatórios elaborados por Fernando Mardel, que se encontram no arquivo do Laboratório José de Figueiredo, as pinturas ao nível do suporte apresentavam problemas originados pelo ataque de inseto xilófago e verificava-se a presença de micro-organismos (bolor). Estas patologias promoveram a perda de material originando lacunas ao nível do suporte. O tratamento, segundo estes mesmos relatórios, consistiu na união das juntas, reforçadas com cavilhas interiores e malhetes exteriores. Apesar de não constar nos relatórios consultados, é visível, em todas as pinturas que foram reforçadas com malhetes exteriores, o preenchimento com uma massa avermelhada. Em alguns casos foi necessário realizar um trabalho de marcenaria mais profundo, como foi exemplo a *parquetagem* efetuada na *Adoração dos Reis Magos*, cuja finalidade é prevenir a deformação das várias tábuas que constituem o suporte da pintura.

A superfície pictórica apresentava rede de estalados, que acompanhavam o veio da madeira, destacamentos e lacunas ao nível da camada cromática, atingindo em alguns casos a camada de preparação. Várias das pinturas encontravam-se repintadas e alteradas, como por exemplo o tríptico de *São Tiago Menor e São Filipe* (MASF 40), sobre o qual Fernando Mardel descreve no seu relatório: “*quasi totalmente repintado e modificada a composição com os diferentes restauros*” (Mardel, 1955). No que respeita aos tratamentos aplicados ao nível da superfície pictórica, foi realizada a fixação com cera e verniz, aplicação de massas de cré e cola, limpezas totais com levantamento dos repintes quando existentes, e retoque com foi aplicada um verniz resinoso em várias camadas.

A pintura *Calvário* (MASF 55), proveniente da Sé do Funchal, atribuída a Pieter Coeck van Aelst, no ano de 1979 foi alvo de uma intervenção de conservação e restauro no então designado Instituto José de Figueiredo². Esta intervenção resultou no levantamento de um repinte iconográfico, onde a representação da Virgem original em posição desfalecida, fora tapada por uma Virgem dentro dos novos cânones tridentinos, à semelhança do que sucedera na pintura do *Calvário* do conjunto retabular da capela-mor da Sé do Funchal igualmente repintado com as correções tridentinas (Pereira, Caetano, Carvalho, & Serrão, 2017, p. 42).

² O Instituto para Exame e Restauro de obras de Arte, no ano de 1965 passa a designar-se de Instituto de José de Figueiredo, em 2000 Instituto Português de Conservação e Restauro; em 2007 Instituto dos Museus e da Conservação, atualmente Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural.

Algumas pinturas, ou até mesmo a sua maioria, já sofreram outras intervenções posteriores à intervenção de Fernando Mardel. Na década de 80 do século XX, decorreu nas instalações do Museu de Arte Sacra do Funchal uma campanha de conservação e restauro de pintura, que contou com a deslocação à ilha da Madeira de uma equipa do Instituto José de Figueiredo, liderada por Manuel Guimarães dos Reis Santos, que na época era chefe de divisão de pintura nesse Instituto. Esta campanha desenvolveu-se em duas fases. A primeira fase, em 1981, cujo trabalho contou com a deslocação de Reis Santos e de mais um técnico da oficina de pintura ao MASF para a realização dos tratamentos entre 23 e 30 Novembro. A segunda fase decorre entre 2 e 9 Maio de 1982, só que desta vez com uma equipa constituída por três técnicos da oficina de pintura, Maria Luísa Santos, Carlos Alberto Nunes Ferreira e Fernando Alves Pinheiro Louro. Esta campanha abrangeu as pinturas flamengas (Tabela I), mas também, pinturas da coleção portuguesa do MASF.

O relatório (relação das pinturas que foram tratadas), da autoria de Reis Santos refere essencialmente trabalhos de “*fixações e planificações, e (...) pequenos retoques e envernizamentos de protecção à pintura.*”

Facto interessante é a referência que Reis Santos faz relativamente ao problema de conservação das pinturas no que diz respeito aos fatores externos de degradação dos materiais constituintes das pinturas, nomeadamente, as alterações de temperatura e humidade relativa e os níveis de iluminação a que estavam sujeitas, referindo a necessidade de “...um estudo das condições do meio ambiente durante os períodos das várias estações do ano, por meio de um higrómetro...” e o problema do calor dos sistemas de iluminação, quer através das claraboias de vidro existentes nas salas de exposição, que atualmente já não existem, e/ou do tipo de projetores de luz elétrica existente. Demonstrando aqui já, não só a preocupação em reparar os danos existentes e melhorar o aspeto estético das pinturas com os tratamentos efetuados, mas também a preocupação com a conservação destas tendo em conta o controlo dos fatores ambientais, ou seja a conservação preventiva.

Em 1991 algumas pinturas da coleção flamenga do MASF integraram a exposição do *Festival Internacional das Artes - Europália*, em Bruxelas.

Neste âmbito, ainda nesse ano, as pinturas flamengas que integram essa exposição são alvo, mais uma vez, de tratamentos de conservação e restauro no Instituto José de Figueiredo (Tabela I).

Ainda na década de 90 do século XX, o MASF sofreu obras de remodelação para o melhoramento das condições ambiente dos espaços expositivos, resultando num novo projeto museográfico. Neste período algumas pinturas da coleção flamenga, que apresentavam problemas ao nível da superfície pictórica, como por exemplo destacamentos, foram intervencionadas pela equipa do *Atelier da Zona Velha*, uma oficina local de conservação e restauro.

Ainda no âmbito das exposições temporárias, em que as pinturas da coleção do MASF foram integradas, o tríptico de *São Pedro, São Paulo e Santo André* (MASF 27), no ano de 2011 foi alvo de tratamento pela oficina regional *Isopo*, aquando do seu empréstimo para a exposição temporária *Joos van Cleve-Leonardo des Nordens*, no Museu Suermondt-Ludwing em Achen, uma exposição sobre o pintor flamengo Joos van Cleve a quem é atribuído este tríptico.

Recentemente, no âmbito da Exposição *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira séculos XV-XVI* (Clode de Sousa & Pereira, 2017, pp. 164-167), que decorreu até 31 de março de 2018 no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, o tríptico da Descida da Cruz (MASF 20), foi alvo de intervenção no Laboratório José de Figueiredo. Este tríptico, ao longo do seu percurso histórico já sofreu várias intervenções. A primeira intervenção, embora não exista registo da data, aconteceu após a sua aquisição pelo major Américo Olávo (1882-1927) no ano de 1915, tendo sido restaurado em Lisboa pelo pintor-restaurador Luciano Freire. No início da década de 20 do século XX, este tríptico é vendido ao cônsul de Portugal em Viena, Adolfo Weiss, e em Viena é restaurado novamente pelo Professor Sacks, que levantou todo o trabalho realizado pelo Luciano Freire (Couto, 1955, p. 2). Em 1981 é intervencionado, ainda que pontualmente, na campanha liderada por Manuel Guimarães dos Reis Santos, onde são efetuadas fixações das camadas da superfície pictórica e aplicado o envernizamento total.

Tabela I – Pinturas da coleção flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal Intervenções de conservação e restauro (1900-2017)	
<i>Tríptico da Descida da Cruz</i> (MASF 20)	★ ★ ★ *
<i>Tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André</i> (MASF 27)	★ ★ ★ *
<i>Tríptico de Nossa Senhora da Encarnação</i> (MASF 32)	★ ★
<i>Tríptico de São Tiago Menor e São Filipe</i> (MASF 40)	★ ★ ★
<i>Tríptico da Descida da Cruz</i> (MASF 43)	★ ★
<i>Natividade</i> (MASF 30)	★ ★
<i>Adoração dos Magos</i> (anverso) / <i>Santa Isabel</i> (reverso) (MASF 31)	★ ★ ★ *
<i>Anunciação</i> (MASF 35)	★ ★ ★
<i>Assunção</i> (anverso) / <i>São Cristóvão</i> (reverso) (MASF 36)	★ ★
<i>Virgem da Anunciação</i> (reverso) / <i>São Francisco de Assis</i> (anverso) (MASF 33)	★ ★ ★
<i>Anjo Gabriel da Anunciação</i> (reverso) / <i>Santo António</i> (anverso) (MASF 33A)	★ ★ ★
<i>São Nicolau</i> (MASF 25)	★ ★ ★ *
<i>Encontro entre S. Joaquim e S. Ana junto da Porta Dourada</i> (MASF 26)	★ ★
<i>Santiago</i> (MASF 28)	★ ★
<i>Santa Maria Madalena</i> (MASF 29)	★ ★ ★
<i>Adoração dos Reis Magos</i> (MASF 34)	★ ★ ★ *
<i>Nossa Senhora do Amparo</i> (MASF 39)	★ ★
<i>Calvário</i> (MASF 55)	★ ★
<i>São Jerónimo</i> (MASF 107)	★
<i>Tríptico de Nossa Senhora com o Menino</i>	★ ★
<i>Tríptico de Nossa Senhora do Pópulo</i>	★ ★

★ ★ anos 10 e 20 do séc. XX	Luciano Freire, Lisboa Professor Sacks, Viena
★ 1949-1955, Lisboa	Instituto de Exame e Restauro de Obras de Arte, Fernando Mardel
★ 1979, Lisboa	Instituto José de Figueiredo
★ 1981-1982, Funchal (MASF)	Equipa do Instituto José de Figueiredo, liderada por Manuel G. dos Reis Santos
★ 1991, Lisboa	Instituto José de Figueiredo no âmbito da Exposição da Europália.
★ anos 90 séc. XX, Funchal (MASF)	Atelier da Zona Velha
★ 2011	Atelier Isopo, no âmbito da exposição dedicada a Joos Van Cleve no Museu Suermondt-Ludwing em Achen
★ 2017, Lisboa	Laboratório José de Figueiredo da DGPC, no âmbito da exposição <i>As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira, séculos XV e XVI</i>

O ESTUDO / DIAGNÓSTICO DAS PINTURAS DO MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL



Atualmente encontra-se em curso o trabalho de investigação, no âmbito do doutoramento em Belas-artes - Ciências da Arte, da primeira autora deste artigo, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, intitulado, *Genealogia e Percurso de um Pintor-Restaurador. Intervenções de Conservação e Restauro de Fernando Mardel nas pinturas flamengas do século XV e XVI da Ilha da Madeira*.

A investigação tem como principal objetivo a identificação das intervenções de conservação e restauro efetuadas pelo pintor-restaurador Fernando Mardel no início da década de 50 do século XX nas pinturas flamengas pertencentes à coleção do Museu de arte Sacra do Funchal e a caracterização das técnicas e materiais aplicados. Consequentemente, o estudo destas intervenções irá proporcionar o estudo de outras intervenções de que as pinturas já foram alvo, e das próprias técnicas e materiais originais das pinturas.

O tema da investigação surge a partir do estudo prévio efetuado no âmbito do projeto de intervenção de conservação e restauro das pinturas quinhentistas da capela-mor da Sé do Funchal, levado a cabo entre 2013 e 2014 (Ferreira, Gomes, Nascimento, Lorena, & Candeias, 2016). Com o estudo prévio das pinturas, que, por norma, antecede qualquer tipo de intervenção de conservação e restauro, foram identificadas intervenções anteriores nas pinturas do retábulo, nomeadamente em quatro pinturas do conjunto retabular - *Oração de Cristo no Horto*, *Anunciação*, *Encontro entre Abraão e Melquisedeque* e *Apanha do Maná*. Estas intervenções foram realizadas por Fernando Mardel no ano de 1940, no antigo Instituto de Exame e Restauro de Obras de Arte, em Lisboa, no âmbito da integração destas pinturas na primeira exposição dos *Primitivos Portugueses de 1940*.

Ao consultar os processos de intervenção destas pinturas no Arquivo do Laboratório José de Figueiredo constatou-se que um grande número de pinturas flamengas da ilha da Madeira tinha sido intervencionado pelo mesmo pintor-restaurado, Fernando Mardel. Assim, o estudo destas intervenções tornou-se pertinente e imprescindível para o conhecimento do estado atual destas pinturas, vindo a contribuir para vários fins.

Do ponto de vista da metodologia, a investigação centra-se no campo da multidisciplinariedade, articulando as várias disciplinas das ciências humanas e exatas, que integram atualmente as Ciências da Arte, com o auxílio das novas tecnologias como ferramentas de análise, que contribuem para os estudos do património - *Heritage Studies*.

É neste linha de contributo, que o projeto de investigação é aceite pelo programa doutoral HERITAS³, tendo contado com o financiamento de um ano a partir de bolsa de investigação, pela FCT, para a preparação do projeto (Ref.^aPD/B1/113897/2015). Atualmente o projeto conta com o financiamento da bolsa de doutoramento financiada pela ARDITI⁴, no âmbito do Programa Doutoral HERITAS.

O trabalho de investigação segue duas linhas de orientação. A primeira centra-se na história da conservação e restauro em Portugal, pretendendo-se estudar o percurso da atividade de um pintor-restaurador, Fernando Mardel, tendo como ponto de partida algumas questões: Quem foi Fernando Mardel? Como foi a sua atividade como restaurador? Qual o seu percurso académico e profissional? Qual a metodologia e ética que seguia? Quais as suas técnicas e materiais de intervenção? Qual o seu contributo para a história da conservação e restauro em Portugal? Quais as suas heranças? E quais as suas inovações na atividade? Estas são algumas das questões que se pretende obter resposta para o conhecimento da genealogia e percurso de um pintor-restaurador contribuindo assim, para a história da conservação e restauro em Portugal.

³ HERITAS, HERITAS - Estudos de Património é um programa doutoral em associação da Universidade de Évora (UE) e da Universidade de Lisboa (UL), com o objetivo de promover a valorização e preservação do património cultural, através do desenvolvimento da investigação sustentável. OHERITAS tem uma parceria de colaboração científica com a Cátedra UNESCO Intangible Heritage and Traditional Know-How: Linking Heritage.
<https://goo.gl/8B9fyv>

⁴ ARDITI - Agência Regional para o Desenvolvimento da Investigação, Tecnologia e Inovação, da Região Autónoma da Madeira.
<https://www.arditi.pt/>

A segunda linha de orientação da investigação, consiste no estudo científico das intervenções de Fernando Mardel nas pinturas flamengas pertencentes à coleção do Museu de Arte Sacra do Funchal. Este estudo consta concretamente no diagnóstico das pinturas que inclui:

- a caracterização estrutural e material do suporte e superfície pictórica das pinturas;
- a caracterização das áreas intervencionadas através da sua identificação, proporcionando a localização e quantificação de original ainda existente, resultando no mapeamento gráfico ao nível do suporte e superfície pictórica, dessas áreas;
- identificação dos tratamentos com a caracterização dos materiais e técnicas empregues ao nível do suporte e da superfície pictórica;
- a avaliação do estado de conservação com a identificação e levantamento de danos e patologias existentes.

O estudo científico conta com o auxílio dos exames de área, que consta da realização de exames de imagiologia⁵ às pinturas. Por sua vez, o estudo analítico consiste na realização de exames de ponto⁶ para a identificação dos pigmentos e aglutinantes utilizados no retoque; das cargas e ligantes utilizados nos preenchimentos de lacunas; de consolidantes e adesivos utilizados na fixação; e de vernizes utilizados como proteção final.

O programa de trabalhos tem-se desenvolvido com a parceria das várias instituições de acolhimento: a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, o Laboratório HERCULES, o Laboratório José de Figueiredo, e com a colaboração do Museu de Arte Sacra do Funchal, sob a orientação do Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, e a coorientação do Professor Doutor António Candeias e da Doutora Mercês Lorena.

⁵ Exames de imagiologia - Fotografia com radiação de luz visível; fotografia com radiação de fluorescência de ultravioleta, fotografia de luz rasant; reflectografia de infravermelhos e radiografia.

⁶ Técnicas de análise *in situ* - Espectrometria de fluorescência de raio-x por dispersão de energia (EDXRF); e técnicas analítica em laboratório - amostragem e microanálise (μ -FTIR; Py-GC/MS; SEM_EDS).

CONTRIBUTOS / NOTAS CONCLUSIVAS

O estudo científico das pinturas flamengas do Museu de arte Sacra do Funchal irá complementar o estudo histórico e estilístico já existente, contribuindo não só para a historiografia da pintura portuguesa, mas também, mas também para a valorização e divulgação deste património artístico regional.

A conservação preventiva é a estratégia mais eficaz a longo prazo na conservação e preservação do património, respeitando todos os princípios éticos inerentes à sua salvaguarda; no entanto é a disciplina em que mais se sacrifica e menos se investe na gestão museológica, provavelmente por estar ligada a uma mudança de mentalidade difícil de mudar, como já referira Gaël Guichen (1995).

A análise do comportamento dos materiais constituintes das pinturas e dos materiais empregues nas intervenções anteriores, em relação aos fatores de degradação a que estão sujeitos, permitirá estabelecer níveis e causas de alteração, contribuindo a investigação para a conservação preventiva das pinturas, promovendo a sua estabilidade nas condições ambiente em que se encontram.

A importância de uma política e planeamento integrado de intervenções de conservação e restauro deve fazer parte das estratégias de um museu no que respeita à sua função de preservar os bens culturais móveis. As constantes intervenções de conservação e restauro nada beneficiam na salvaguarda da integridade física do objeto. Estas devem ser uma opção de último recurso e, mesmo quando realizadas, devem seguir parâmetros de atuação pré-estabelecidos de modo que, o princípio da atuação mínima sobre o objeto seja respeitado, e garantido que o resultado final resulte numa atuação coerente.

Na atualidade, uma das principais dificuldades encontradas no estudo prévio que antecede a determinação da metodologia de intervenção de conservação e restauro a aplicar, é o reconhecimento e caracterização de intervenções anteriores, por falta de informação documentada. Através da sistematização dos dados obtidos referentes aos materiais e técnicas identificados no estudo das intervenções antigas, será possível estabelecer comparações com os materiais e técnicas utilizados na atualidade, tornando-se numa mais-valia para o aperfeiçoamento das metodologias praticadas no âmbito da conservação e restauro, como também na compatibilidade das técnicas e materiais a utilizar, no caso de intervenções futuras.

Com a avaliação do estado de conservação destas pinturas, será possível estabelecer critérios de prioridade de intervenção, contribuindo igualmente para futuros planos de conservação e restauro das mesmas.

Em ambas as vertentes, a *conservação preventiva* e a *conservação e restauro*, o conhecimento estilístico e fortuna histórica dos objetos e o conhecimento técnico e material dos mesmos são fundamentais⁷ para atingir resultados eficazes. Por sua vez, as metodologias praticadas na contemporaneidade da conservação e restauro regem-se por um código ético e por um carácter científico cada vez mais definido, passando pela formação académica superior especializada de profissionais (conservadores-restauradores). Estes têm o papel fundamental no âmbito dos museus e dos serviços de proteção oficiais do património, de criar estratégias sustentáveis para uma política de salvaguarda, investigação e conservação dos bens culturais móveis e integrados.

⁷ <http://www.arp.org.pt/profissao/etica.html>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alarcão, C. (2007). Prevenir para preservar o património museológico. *Museal*, (2), 10-31.

Alves, A. N. (2016). Os restauradores da coleção de pintura da Academia Real de Belas Artes de Lisboa provenientes dos conventos extintos. In M. C. Lima, *O Património Artístico das ordens religiosas: Ente o Liberalismo e a atualidade* (pp. 236-244). Lisboa: ARTIS-Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Clode, L., & Pereira, F. A. B. (1997). *Arte Flamenga: Museu de Arte Sacra do Funchal*. Funchal: Edicarte.

Clode de Sousa, F. & Pereira, F. A. B. (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. A Encomenda Artística na Madeira, Séculos XV e XVI*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/DGPC.

Couto, J. (1955). O Tríptico da *Deposição da Cruz* proveniente da ilha da Madeira adquirido pelo Estado. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III(1), 1-3.

Couto, J. (1955). *Os painéis flamengos da ilha da Madeira. Seu merecimento, valorização e conservação*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

Ferreira, C., Gomes, S., Nascimento, G., Lorena, M., & Candeias, A. (2016). Conservação e restauro das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal - Contributo, no contexto contemporâneo da preservação, defesa e valorização do património cultural. In A. C. Glória, *O retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*. vol. 2 (pp. 155-165). Lisboa: Instituto de História da Arte.

Figueira, F. (2005). A disciplina/profissão de conservação e restauro: Uma ciência recente e o seu desenvolvimento em Portugal. *Conservar Património*, (21) 39-50.

Guerra, J. V. (2016). Intervenções da Junta Geral no âmbito do Património Cultural. In *Junta Geral do distrito do Funchal (1836-1976): Administração e História* (pp. 327-336). Funchal: Arquivo Regional da Madeira.

Guichen, G. d. (1995). La conservation preventive: Un changement profond de mentalité. In AA. VV., *Cahiers d'études: Comité de Conservation (ICOM -CC)* (pp. 5-7). Bruxelas: ICOM.

Lauw, A., Vieira, E., & Pereira, A. (2017, no prelo). *The art trade between Flanders and Madeira Island in the 15th and 16th centuries: The contribution of dendrochronology to the history of the portuguese heritage. Dendrochronologia, an interdisciplinary Journal of Tree-Ring Science*.

Mardel, F. (1955). *Relatório de intervenção, processo nº 970*. Arquivo do Laboratório José de Figueiredo-DGPC.

Pereira, F. A. (2016). *Arte Flamenga* [em linha]. *Aprender Madeira Web site*. Acedido em outubro 26, 2016, em <http://aprenderamadeira.net/arte-flamenga/>.

Serrão, V. (2006). Renovar, repintar e retocar: Estratégias do pintor-restaurador em Portugal desde o século XVI. *Conservar Património*, (3-4), 53-71.

Zagallo, M. C. (1943). *A Pintura dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.

Zagallo, M. C., & Couto, J. (1955). *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.



PINTURA FLAMENGA EM PORTUGAL OS RETÁBULOS DE METSYS, MORRISON E ANCEDE, ESTUDO TÉCNICO E MATERIAL



Mercês Lorena

merceslorena@gmail.com

Laboratório José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural

NOTA BIOGRÁFICA

Licenciada em Conservação e Restauro, Mestre em Museologia e Doutorada em História de Arte. Técnica Superior da Direção Geral do Património Cultural - Laboratório José de Figueiredo, com experiência profissional tanto no Sector Público como no Sector Privado como Sócia da Firma, Arterestauro, Pintura e Escultura Lda, em Lisboa. Ao longo destes anos desenvolveu e coordenou vários trabalhos e estudos em conservação e restauro, dos quais resultaram várias publicações.

RESUMO

No início do século XVI a cidade de Antuérpia era o grande polo artístico do norte da Europa. Os estudos agora desenvolvidos permitiram verificar que na produção flamenga não existe qualquer diferença no modo de pintar para o mercado interno ou para o mercado de exportação.

Essa pintura apesar de alguma variação na simplificação técnica, manteve materialmente os mesmos princípios de transparência de cor, continuando a subsistir subtileza e suavidade entre o claro/escuro, no resultado final. Uma das novidades apresentadas é o modo como se divide o trabalho oficial dentro de uma obra e que obriga, de certa maneira, a reestruturar a forma como é encarada a relação entre mestre, aprendiz e colaborador. São descritas as características próprias do trabalho oficial que imperava naquela época, e que, com as devidas adaptações técnicas e materiais, foram transmitidas e aplicadas às oficinas de pintores portugueses.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Metsys; Morrison; Ancede; Ciências exatas; Arte Flamenga.

ABSTRACT

Antwerp was the great artistic center of northern Europe at the beginning of the sixteenth century. In this study it is shown that there is no technical difference between the painting done for the domestic market or done for the export market.

This painting, although some variation in the technical simplification, materially maintained the same principles of color transparency, continuing to subsist subtlety and softness between the light / dark, in the final result.

One of the news in this article is the way in which office work is divided within a work, and how that forces to restructure the relationship between master, apprentice and collaborator

Prevailed typical characteristics of the work at that time and were described with due technical and material adaptations, were transmitted and applied to Portuguese painters' workshops.

KEYWORDS

Painting; Metsys; Morrison; Ancede; Science; Flemish art.

INTRODUÇÃO

Na continuidade de anteriores estudos e na procura de respostas, foram analisadas algumas obras emblemáticas de origem flamenga, que chegaram a Portugal por importação, por encomenda direta, ou apenas como ofertas entre as classes mais abastadas. Para cada peça foi efetuada uma análise pormenorizada a fim de se fazerem estudos comparativos, sobretudo, entre aquelas que se sabe a sua autoria e/ou origem flamenga (Taquenho, 2013). Para tal foram analisadas duas obras de Quentim Metsys, “*Retábulo da Virgem das Dores*” do Museu Nacional de Arte Antiga (Imagem 1) e o *Tríptico da Paixão de Cristo* do Museu Machado de Castro (Imagem 2); do Mestre de Morrison o “*Tríptico da Virgem com o Menino e dois Anjos*” do Museu Nacional de Arte Antiga (Imagem 3) e, por último, a obra do Mestre de Ancede, “*Tríptico de São Bartolomeu, Santo André e Santo António*” da Igreja de Ancede em Baião (Imagem 4).

A inexistência de tratados sobre pintura flamenga e o facto de haver escassa informação técnica disponível que permita, no estudo de uma pintura ou conjunto retabular, identificar a “mão” do mestre, dos colaboradores e/ou aprendizes, aproximar autorias e estabelecer grupos, não foi obstáculo para que este estudo revelasse comparações técnicas e materiais e identificações aproximadas.

Imagem 1_Quentin Metsys - Retábulo da *Virgem das Dores* 1509/11 (MNAA):
a) *Virgem das Dores*; b) *Menino entre os Doutores*; c) *Apresentação do Menino
no Templo*; d) *Cristo a Caminho do Calvário*; e) *Três-Marias e São João junto ao
Tumulo*; f) *Calvário*; g) *Descanso na Fuga para o Egito*; h) *Lamentação*;
© Jorge Oliveira | DGPC-LJF



Imagem 2_Quentin Metsys – Tríptico da *Paixão de Cristo* 1515/17 (MNMC):
a) *Anjo da Anunciação* (grisalha); b) *Flagelação de Cristo*; c) *Virgem* (fragmen-
to); d) *Ecce Homo*; e) *Virgem da Anunciação* (grisalha).
© Mercês Lorena | DGPC-LJF

Imagem 3_Mestre de Morrison – *Tríptico da Virgem com o Menino e dois Anjos* 1500/15 (MNAA):

a) Verso do volante esquerdo marmoreado; b) *São João Baptista* (volante esquerdo); c) *Virgem com o Menino e dois Anjos* (painel central); d) *São João Evangelista* (volante direito); e) Verso do volante direito marmoreado.

© Jorge Oliveira | DGPC-LJF



Imagem 4_Mestre de Ancede – *Tríptico de São Bartolomeu, Santo André e Santo António*, 1530 (Igreja de Ancede):

a) *Anjo da Anunciação*; b) *Santo André*; c) *São Bartolomeu*; d) *Santo António*; e) *Virgem da Anunciação*.

© Jorge Oliveira | DGPC-LJF

PINTURA FLAMENGA DE EXPORTAÇÃO



No estado atual do conhecimento, a conceção da pintura flamenga ao gosto *Ibérico* para exportação, no início do XVI, estava diretamente relacionada com o grande desenvolvimento artístico da cidade de Antuérpia. Tanto por saturação do comércio interno como por apetência e gosto de determinadas *figuras* estrangeiras, as grandes e, mais tarde, pequenas oficinas antuerpianas, tiveram necessidade de ampliar o seu mercado de exportação. Este é um fator determinante na procura de novos gostos culturais, que fossem ao encontro de outras identidades para além daqueles para onde já exportavam, como por exemplo, os países do sul da Europa, mais precisamente, Portugal, Espanha e Itália. Muitas vezes, quando se caracteriza a pintura flamenga em Portugal, fala-se sobretudo do gosto da época de alguns portugueses, como sejam, D. Leonor e D. Manuel I, mas, raramente se fala na necessidade dos artistas flamengos, que eram muitos, se adaptarem a novos gostos, com o intuito de ampliarem os seus contactos. Para eles era mais um negócio que atingiu, na primeira década de seiscentos, proporções enormes.

Devido ao elevado número de encomendas, os artistas tornaram-se mais rápidos na maneira de pintar, o que obrigou, de certa maneira, a evoluções técnicas, sem, contudo, descaracterizar os princípios base da pintura flamenga.

Analisar estas obras consideradas como produto de exportação implica ter em conta dois fatores culturais suscetíveis de interagirem: o gosto do encomendante e o negócio para o vendedor. Para melhor vender, o artista adaptava-se ao gosto do cliente alterando temas e formatos. Devido à falta de documentação, este é um dos períodos menos conhecidos na arte ocidental levantando, com isso, um grande número de incertezas. Havia, no entanto, regras apertadas nas corporações de pintura nos Países-Baixos e sabe-se da existência de aprendizes e/ou colaboradores; desconhece-se, contudo, qual a sua exata função dentro de determinada obra. Estas são algumas das questões que, agora, se tentará responder.

Assim, esta investigação teve cinco grandes objetivos: descrever e contextualizar, de um modo geral, os ateliers de pintura em Antuérpia, com especial ênfase para a função do tríptico e caracterização técnica/material da pintura flamenga; estudar um conjunto de pinturas anteriormente atribuídas aos mestres flamengos do início do século XVI, mais precisamente à oficina do grande artista Quentin Metsys e, tentar diferenciar o que, no processo criativo, é atribuível diretamente ao Mestre e o que é, provavelmente, da responsabilidade de colaboradores ou aprendizes; estudar uma obra, cuja autoria se desconhece, e que adota o nome de um colecionador - *Tríptico de Morrison*; analisar o *Tríptico do Mestre de Ancede*, cuja origem se desconhece.

Pelas pinturas flamengas de exportação aqui analisadas é possível caracterizar e diferenciar diferentes modos de trabalhar na cidade de Antuérpia durante o primeiro terço do século XVI, distinguindo trabalho de encomenda daquele que é meramente oficial, ou mesmo trabalho de copistas. Este processo não foi alheio aos resultados divulgados da avaliação histórico-artística. Desconhece-se qual a técnica e origem da maioria das obras flamengas remanescentes em Portugal como, por exemplo, dos Trípticos de *Morrison* e de *Ancede*, excetuando alguma documentação existente sobre a obra de Quentin Metsys, relativamente aos conjuntos do *Políptico da Virgem das Dores* e do *Tríptico da Paixão*, que serviram de base para descrever o modo de fazer flamengo.

Tal como as obras de Quentin Metsys, os trípticos de *Morrison* e *Ancede* têm a sua origem na cidade de Antuérpia. Verificou-se que a pintura flamenga, apesar de algumas variações na simplificação técnica, manteve materialmente ao longo dos anos, desde van Eyck até aos artistas de última geração (meados do séc. XVI), os mesmos princípios na base das transparências de cor, continuando a subsistir subtileza e suavidade entre o claro/escuro.

Caracterizando essa técnica, sistematiza-se que sobre a preparação, era aplicada à trinch, uma *imprimatura* branca, deixando marcas mais ou menos visíveis a olho nu sob a camada cromática. As camadas de cor eram aplicadas respeitando o contorno da forma e forneciam o primeiro tom do que já estava modelado, pela adição do branco de chumbo

nas zonas de luz, e de carvão vegetal nas zonas de sombra. Esse tom de base era depois saturado por *glacis*, colocados como última camada translúcida, nomeadamente: azul ultramarino para os azuis, pigmento à base de cobre para os verdes e corante vermelho para os vermelhos. A quantidade e espessura das camadas variavam consoante a cor, sendo a verde a que mais camadas exigia, resultando por isso, em maior espessura. As carnações eram as mais simples, com uma ou duas camadas translúcidas e com menor espessura. Os pigmentos identificados são os utilizados na pintura flamenga com algumas variantes nos pigmentos verdes: verdigris e resinato de cobre no *Políptico da Virgem das Dores* e no *Tríptico de Morrison*; malaquite para o *Tríptico de Ancede*.

Relativamente aos suportes destas pinturas foram identificadas assemblagens tanto por furo e cavilha como por furo e taleira, independentemente da espessura das tábuas e do tamanho dos painéis. Por exemplo, o painel da *Virgem das Dores*, de Quentin Metsys, de grande dimensão, mas com uma fina espessura (172 x 151 x 0,5 cm), é assemblado por furo e cavilha, enquanto os volantes de *Ancede*, mais finos e mais pequenos (155 x 54 x 0,3 cm), são assemblados por furo e taleira; neste momento é difícil estabelecer qual o critério na escolha do método usado. Contudo, e por comparação de espessuras de suportes de algumas obras sem qualquer desbaste, estudadas até ao momento como, por exemplo, o referido painel da *Virgem das Dores* (0,5 cm) e as 19 pinturas do retábulo da *Vida da Virgem e Cenas da Paixão de Cristo* da Sé de Évora (todas com 4 cm de espessura e assembladas por furo e taleira), conjectura-se a forte possibilidade de a pintura flamenga, quando encomendada sob um projeto original, ter uma espessura bem maior do que aquela que se apresentava disponível para compra no mercado livre. Isto é, quando a obra era encomendada sob um projeto definido, o suporte era pensado e construído de modo a resistir a viagens; quando a obra era comprada diretamente no mercado interno flamengo, o suporte regia-se pelas normas de construção internas, ou seja, mais finas e assembladas por furo e cavilha. Estes dados podem ser relevantes na distinção entre pinturas compradas diretamente no mercado interno flamengo e outras que foram anteriormente encomendadas e projetadas para determinado local.

Posto isto, considera-se que, muito provavelmente, o Político da *Virgem das Dores* era uma obra já existente no ato da compra e não uma obra de encomenda, ao gosto português, tal como se sugere para o *Tríptico de Ancede*. Toda esta problemática revela grande preocupação na construção e reforço dos suportes de madeira em obras destinadas a viajar, mesmo aqueles onde seria obrigatória uma menor espessura; só assim se compreende, a existência de taleiras nos finíssimos volantes do *Tríptico de Ancede* (c. 0,3 cm), trabalho muitíssimo complexo, e que se relaciona diretamente com a necessidade de os volantes terem a indispensável leveza para poderem ser abertos em determinadas ocasiões.

O desenho subjacente nas pinturas de Quentin Metsys, atualmente visível devido ao desgaste da camada cromática, foi determinante na caracterização das obras deste artista. É possível, por comparação técnica dentro do mesmo conjunto de pinturas, saber o que foi efetuado diretamente pela mão de Metsys ou o que teve a intervenção dos seus colaboradores e/ou aprendizes: verificou-se que o desenho subjacente, que começava por ser marcado a ponta seca sobre a preparação e *imprimatura* é um desenho solto, muito forte no riscado e baseado em linhas e apontamentos para enquadramento do tema e das figuras; posteriormente este desenho era repassado a carvão preto, muito diluído em meio oleoso e, com a *imprimatura* ainda húmida muito fina e transparente, Metsys pintava primeiro as cores de fundo e depois, já com a pintura quase pronta, dava o acabamento, aproveitando o desenho subjacente, tornando-o parte integrante da pintura final. Por vezes corrigia alguns aspetos menos bem resolvidos com pontos de luz e sombra, que executava com destreza. Este é um modo de pintar rápido, experiente e muito criativo que foi verificado tanto no *Tríptico da Paixão* como no *Político da Virgem das Dores*, com maior incidência nos painéis de menor dimensão. Percebe-se que todas as figuras mais criativas e únicas são da autoria direta de Metsys, deixando para os seus colaboradores partes pontuais de aplicação das camadas de cor ou reprodução de figuras, em que os modelos se repetem como, por exemplo, as figuras mais estilizadas das Virgens (Imagem 5). Conclui-se finalmente, que a principal impossibilidade de captação do desenho subjacente por infravermelhos deriva da forma como este é feito, ou seja, a ponta seca e a carvão vegetal muito diluído em aglutinante oleoso.



Imagem 5_Quentin Metsys, pormenores da representação da Virgem Dolorosa;

a) Virgem no fragmento do painel central do tríptico da *Paixão de Cristo* (MNMC); b) Virgem na *Virgem das Dores* (MNAA); c) Virgem no painel da *Apresentação do Menino no Templo* (MNAA); d) Virgem no painel do *Menino entre os Doutores* (MNAA); e) Virgem no painel de *Cristo a Caminho do Calvário* (MNAA); f) Virgem no painel *Calvário* (MNAA); g) Virgem no painel das *Três-Marias e São João no túmulo* (MNAA).

© Mercês Lorena | DGPC-LJF

Para o tríptico da *Paixão de Cristo*, de Coimbra foi possível conjecturar uma proposta de redimensionamento, tanto pela forma do desenho, como pelo tamanho dos volantes, aproximando-o do tríptico de *São João Baptista* da catedral de Antuérpia. Neste estudo, infelizmente, não foi possível confirmar analiticamente a atribuição do fragmento que representa o busto da Virgem, ao painel central deste tríptico; contudo, a proximidade estilística entre este rosto e os representados no retábulo da Madre de Deus permitiram formular hipóteses sobre o tema do painel central, apesar dos temas anteriormente propostos por outros investigadores, nomeadamente, o de um *Calvário* ou o de uma *Lamentação*. Mesmo sendo uma repetição do tema central do tríptico de Antuérpia, o tema da *Lamentação* é o mais aceitável para este painel central relembrando a pintura do Museu do Louvre. Fica igualmente por confirmar, por escassez de dados de análise do fragmento, se este painel revelaria a mão de colaboradores ou do próprio Metsys (Imagens 6, 7 e 8).

A cooperação em proporções diferentes entre mestres e discípulos, que intervinham nas obras, torna difícil, e por vezes impossível, uma individualização das várias “mãos”. Quando se começou a estudar o *Tríptico de Morrison*, obra com grandes danos de percurso, pouco se conhecia a seu respeito. Sabia-se apenas que estava atribuído a um mestre flamengo cognominado de Morrison por associação a um outro tríptico idêntico, hoje nos E. U. A., outrora pertencente ao colecionador que lhe deu o nome, Morrison. A semelhança entre estes dois trípticos é grande e não existem dúvidas de que ambos são cópias de uma outra obra de Hans Memling. Neste estudo considera-se que tecnicamente o tríptico de Lisboa, deriva de uma oficina de Antuérpia; considera-se ainda, por comparações técnicas, que quem o pintou conhecia bem o modo de trabalhar de Quentin Metsys. Tal como no conjunto das pinturas da *Virgem das Dores* da Igreja da Madre de Deus, existem algumas diferenças de construção do painel central em relação aos volantes: o painel central revela uma construção mais rigorosa e metódica, quer na construção do suporte quer na execução da pintura; por sua vez, os volantes, são pintados com maior rapidez, considerando-se a figura de S. João



Imagem 6_Quentin Metsys - Verso dos volantes do tríptico de *São João* 1509/11, Catedral de Antuérpia. *S. João Batista e S. João Evangelista*. Identificação das linhas do nicho com o remate superior em arco ogival e plinto inferior.
© Mercês Lorena | DGPC-LJF



Imagem 7_Esquema com substituição dos temas *Anjo e Virgem da Anunciação* do *Tríptico da Paixão* na estrutura dos volantes de *São João*. O riscado com indicação do espaço e o riscado do plinto são coincidentes.
© Mercês Lorena | DGPC-LJF

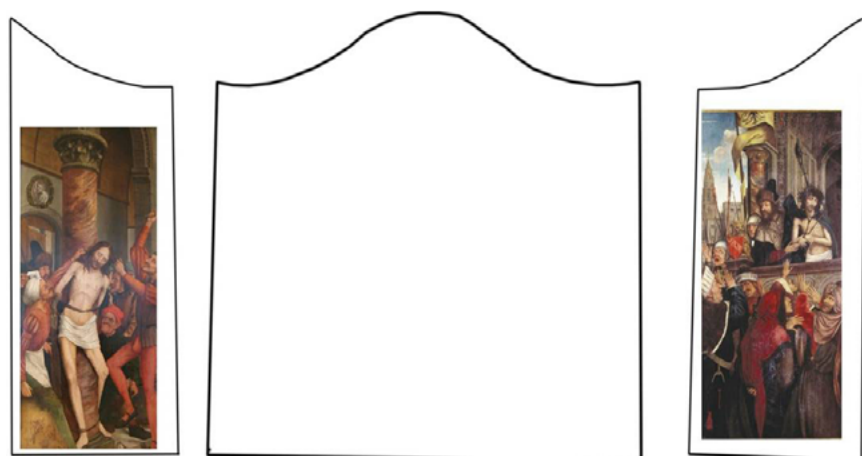


Imagem 8_Proposta conjuntural do tema da *Lamentação* para o painel central do *Tríptico da Paixão* baseado na pintura da *Lamentação* (invertido) de Quentin Metsys do Museu do Louvre, Paris.
© Mercês Lorena | DGPC-LJF



Evangelista a que implicou maior envolvimento por parte do responsável da obra e que serviu de modelo para o S. João Baptista (Imagem 9). Este facto confirma o que se tem escrito sobre o modo de trabalhar das oficinas flamengas, em que, muitas vezes, para dar resposta à quantidade de pedidos, nomeadamente estrangeiros, painéis pré-existentes eram combinados e/ou acrescentados com outros painéis, ao gosto do cliente; por vezes, tratava-se de cópias quase fiéis dos temas com mais sucesso.

O estudo realizado sobre o *Tríptico de Ancede*, datado de 1530, permitiu concluir que se trata de uma encomenda portuguesa feita diretamente à cidade de Antuérpia. Representando *São Bartolomeu, Santo André e Santo António* percebe-se que foi uma encomenda feita pelos monges do convento de Santo André de Ancede em conjunto com a Igreja de Campelo, cujo padroeiro era São Bartolomeu. Comparando-a com outras obras coevas, crê-se que, também esta, tal como as pinturas de Metsys, tenha recebido grande influência nas paisagens pintadas de Patinir. No entanto, pela análise da documentação radiográfica vê-se que as paisagens de Ancede são pintadas por sobreposição de camadas de pigmentos azuis, misturados com muito branco de chumbo, contrariamente às paisagens da *Virgem das Dores* de Quentin Metsys, com sobreposição de velaturas de azul ultramarino sobre o fundo azul do céu, não detetáveis na radiografia. Por análise de documentação de refletografia de infravermelho verificou-se que nestas pinturas abunda um desenho subjacente muito livre, descontínuo, e feito a carvão em meio seco, por baixo e por cima de uma *imprimitura* fina e composta apenas por branco de chumbo (Imagem 10 e 11). A simplificação das camadas de cor, resultante da mistura de tons, mais do que pela sucessiva sobreposição de camadas, abona o que se tem dito sobre o modo mais simplista de pintar da última geração de artistas flamengos. Depois de intervencionada e estudada, considera-se que esta obra foi construída dentro dos parâmetros da pintura flamenga infirmando qualquer hipótese de se tratar de um tríptico de autoria portuguesa como em tempos foi proposto. As análises e observações agora realizadas permitem corroborar a hipótese formal proposta por Fernando António Baptista Pereira, que adianta ainda Joos van Cleve para autor deste tríptico e que terá, segundo este historiador da arte, pintado também o *Tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André*, que se expõe no Museu de Arte Sacra do Funchal (Clode & Pereira, 1997).

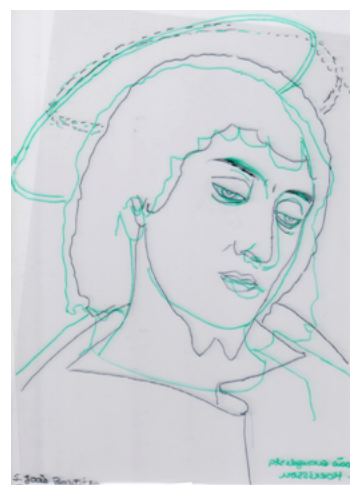


Imagem 9 *Tríptico de Morrison*, (MNAA).

Decalque e sobreposição dos rostos e pés dos Santos representados nos volantes.

a) Rosto de S. João Evangelista; b) Rosto de S. João Baptista; c) Sobreposição dos dois rostos

© Mercês Lorena | DGPC-LJF

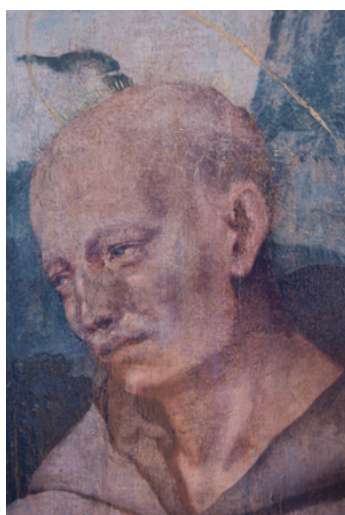


Imagem 10 *Tríptico de Ancede* (Baião)

a) Pormenor de Santo António, luz visível

© Mercês Lorena (DGPC-LJF)

b) Pormenor de Santo António, luz de infravermelho onde se deteta a aguada sobre o riscado do desenho e que transparece na pintura final.

© Sónia Costa | bolsa FCT

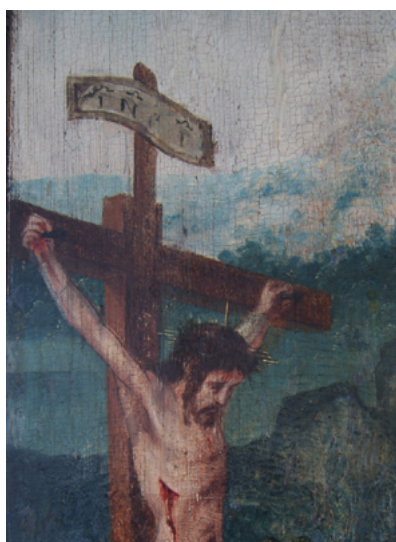


Imagem 11 *Tríptico de Ancede* (Baião)

c) Pormenor de Crucifixo, fotografia de radiação de luz visível.

© Mercês Lorena (DGPC-LJF)

b) Pormenor de Crucifixo, fotografia de radiação de infravermelho onde se deteta a vela em desenho subjacente ao crucifixo pintado, alteração.

© Sónia Costa | bolsa FCT

CONCLUSÃO

Por tudo o que foi estudado sobre o suporte, a preparação, a *imprimatura* e as camadas de cor, conclui-se que não existe qualquer diferença entre as pinturas flamengas de exportação e as pinturas flamengas direcionadas para o mercado interno. Existe de facto alguma diferença na adaptação dos temas representados, mais sóbria, ao gosto intimamente religioso do povo português, diferente do gosto, mais rico na cor e exuberante nos pormenores, dos povos do norte da Europa. Salienta-se, ainda, a diferença do estado de conservação das obras remanescentes em Portugal, que se encontram mais desgastadas, com um aspeto de menor qualidade, o que por vezes conduz a enganos de avaliação. Assim, além dos aspetos mais técnicos considera-se que uma das grandes novidades deste trabalho é o entendimento da maneira como se dividiu o trabalho oficial dentro de uma obra e que obriga a reestruturar o modo como é encarada a relação entre mestre, aprendiz e colaborador. Contrariamente ao que tem sido defendido por vários autores e numa nova perspetiva de interpretação, pode agora considerar-se que, não só as representações de figuras mais estilizadas mas, sobretudo as obras mais bem executadas, como o painel central da *Virgem das Dores*, têm uma maior participação dos colaboradores e aprendizes; é pouco provável que quem estava em fase de colaboração e/ou aprendizagem não desse o seu melhor para ter o aval do mestre, o que não acontecia se não estivesse completamente alheado dos preceitos da arte de pintar flamengos. Em contraponto remetem-se para a autoria e/ou maior envolvimento do mestre as obras mais criativas e mais espontâneas como, por exemplo, os painéis laterais do *Políptico da Virgem das Dores* e os volantes do *Tríptico da Paixão*, mesmo que não estejam tão perfeitas no acabamento.

Os pintores flamengos exerceram um tal dinamismo e influência com a sua maneira de pintar, que esta se alargou muito para além do Norte da Europa; em Itália foram tão admirados quanto os maiores artistas locais do Renascimento. Considera-se assim que as obras agora analisadas se enquadram na perfeição dentro dos cânones flamengos, com as carac-

terísticas próprias do trabalho oficial que imperava naquela época e que, com as devidas adaptações técnicas e materiais, foram transmitidas e aplicadas às oficinas portuguesas. Uma das características comuns ao modo de trabalhar oficial flamengo e que passou para o modo de pintar português, é a construção das obras de conjunto, sejam trípticos ou polípticos, ou seja, é idêntica a predominância de determinados modelos repetidos nas várias pinturas de um conjunto, para ocupar um determinado espaço, diagnosticadas tanto nas obras flamengas agora estudadas, como nas obras portuguesas já estudadas ou em vias de estudo, como por exemplo o retábulo da Capela-mor Sé do Funchal. Esta forma muito própria de trabalhar em conjuntos pictóricos é representativa do que se fazia naquele tempo: o mais importante era a representação do tema encomendado e não propriamente a criatividade do artista, tal como é hoje entendida. Apenas aos mais conceituados era consentida alguma criatividade, ou seja, aos mestres.

Quentin Metsys, com o seu modo tão peculiar de pintar, foi um dos grandes artistas flamengos que mais viria a influenciar, sobretudo estilisticamente, o modo de pintar de inúmeros pintores portugueses, caracterizados nos dias de hoje como pintores luso-flamengos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Taquenho, M. M. C. D. L. (2013). *Pintura Flamenga em Portugal; os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material*. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, Évora.

Clode, L. & Pereira, F. A. B. (1997). Mestre do tríptico de Morrison. In *Museu de Arte Sacra do Funchal, Arte Flamenga* (pp. 34-41). Funchal: Edicarte.

IMPORTAÇÕES FLAMENGAS NA 2ª METADE DO SÉCULO XVI: O EXEMPLO DAS PINTURAS DE MICHIEL COCXIE NA SÉ DO FUNCHAL

Isabel Santa Clara

isabelsantaclara@gmail.com; isabelcp@staff.uma.pt

CIERL, Universidade da Madeira

ARTIS, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

NOTA BIOGRÁFICA

Nasceu no Funchal, em 1951, concluiu o curso Complementar de Pintura, em 1975. Lecionou na Academia de Música e Belas Artes da Madeira, no Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira e na Universidade da Madeira, onde defendeu uma tese de doutoramento sobre a pintura maneirista na Madeira. É investigadora dos centros de investigação ARTIS (Universidade de Lisboa) e CIERL (Universidade da Madeira).

Tem desenvolvido investigação nas áreas de história da arte e de estudos interartes, divulgada em comunicações, artigos e obras coletivas. Comissariou numerosas exposições de arte contemporânea e, como artista plástica, expõe desde 1973.

RESUMO

Aquando do restauro dos painéis do retábulo do altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal, em 1997, foi detetada na tábua que representa *A Fuga para o Egito* uma data e uma assinatura: *Michael de Coxie / Pictor Regis Pinxit/ Anº Mdlxxxl*. Trata-se do pintor flamengo Michiel Coxie (Malines 1499-1592), nomeado pintor régio por Filipe II de Espanha, em 1556, que iniciou a sua formação com Barend van Orley e a prosseguiu em Itália. Quando regressou à terra natal, trabalhou para os Habsburgo e teve numerosas encomendas de pintura, tapeçaria e vitral. A marca das influências italianas valeu-lhe ficar a ser conhecido por Rafael flamengo. As suas obras encontram-se dispersas em igrejas e museus de diversas cidades europeias, nomeadamente no palácio de El Escorial e no Museu do Prado, mercê do interesse de Filipe II pela sua obra.

As restantes pinturas sobre tábua do altar do Senhor Jesus — *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, *Adoração dos Magos* e *Circuncisão* — são estilisticamente idênticas à *Fuga para o Egito*, e estão icono-

graficamente relacionadas. Numa altura em que predominavam as importações de oficinas nacionais, reveste-se de grande interesse a presença destas peças, tanto mais que é um pintor muito apreciado por Filipe II, o que levanta numerosas questões sobre o papel que teria tido o Rei na vinda das pinturas para a Madeira. Não foi, até ao presente, localizada documentação específica que esclareça as interrogações que mantemos em aberto.

Além das tábuas do altar do Senhor Jesus, o cotejo estilístico aponta para que sejam também da oficina de Michiel Coxie outras quatro tábuas representando *S. Francisco de Assis*, *S. Jerónimo*, *S. Lourenço* e *Vocação de S. Mateus*, que estão no altar fronteiro, dedicado a Santo António.

PALAVRAS – CHAVE

Michiel Coxie; Pintura Flamenga; Obras Importadas; Sé do Funchal

ABSTRACT

During a restoration, carried out in 1997, of four wooden panels belonging to the altarpiece of Our Lord Jesus, in Funchal cathedral, a date and a signature appeared in one of these panels — *The Flight into Egypt*. Their author was the Flemish painter Michiel Coxie (Mechelen, 1499-1592), named court painter by king Philip II of Spain, in 1556. He trained in Barend van Orley's workshop, and moved to Italy for a decade. Back to his homeland, he worked for the Habsburg family and had numerous other commissions for paintings, frescoes, tapestries and stained-glasses. Known as the Flemish Raphael, due to his Italian influences, the painter left many works, which can be seen in churches and museums of European cities, namely in El Escorial and Museo del Prado, as king Phillip II was deeply fond of his paintings.

The other panels of altarpiece of Our Lord Jesus — *The meeting of Anne and Joachim at the Golden Gate*, *Adoration of the Magi* and *The Circumcision of Jesus* — are iconographically

related to *The Flight into Egypt* and are also stylistically identical. It is rather significant the fact that these paintings came to Madeira in a period when the presence of Portuguese workshops already prevailed. We do not know for sure what was the king Philip II's role in this matter, as no specific documentation has been found to clarify this question.

There are four other wooden panels in the altarpiece of Saint Anthony, in front of the altar of Our Lord Jesus, representing *Saint Francis of Assisi*, *Saint Jerome*, *Saint Lawrence* and *The Calling of Matthew*. The stylistic comparison suggests that they can also have come from Michiel Coxie's workshop.

KEY WORDS

Michiel Coxie; Flemish painting; Art Imports; Funchal cathedral.

O PINTOR MICHEL COXCIE



As pinturas de Michiel Coxie na Sé do Funchal são das últimas obras de oficina flamenga a vir para a Madeira, numa fase em que as encomendas se faziam já maioritariamente a oficinas portuguesas. Atesta a sua autoria uma inscrição com a assinatura do pintor e a data de 1581, num dos quatro painéis incorporados no altar do Senhor Jesus, situado no transepto sul, a *Fuga para o Egito*.

Este pintor nasceu em Malines, em 1499 e aí faleceu, em 1592, na sequência de queda de um andaime, quando restaurava um trabalho num edifício municipal. No entanto, a sua vida não se confinou, de modo nenhum, à sua cidade natal. Terá feito a sua aprendizagem em Bruxelas, com Barend van Orley, pintor romanista da corte dos Habsburgo (1492?-1514) e partiu depois para a Itália, no final da década de 20. Aí executou os frescos de forte influência de Perin del Vaga, na capela de Santa Bárbara, em Santa Maria dell'Anima (1531-33), que era a igreja dos flamengos em Roma, por encomenda do cardeal van Enckevoirt. Pintou também frescos para a Basílica de S. Pedro, entretanto desaparecidos, aquando de uma remodelação, tendo sido membro da Academia de S. Lucas a partir de 1534.

No seu regresso à Flandres, em 1539, prosseguiu uma longa carreira com importantes encomendas. Inscreveu-se na Guilda dos Pintores de Malines e, a partir de 1543, trabalhou em Bruxelas, com o relevante cargo de substituir Peter Coeck van Aelst na direção da manufatura Real de Tapeçarias, de 1552 até 1563, instalando-se, a partir de então, em Malines.

Admira, para além de del Vaga, Rafael, que cita amiúde em muitas obras, nomeadamente nos cartões de tapeçaria, mas encontramos também elementos colhidos em Miguel Ângelo, Leonardo, Bronzino, Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo, Veronese e Ticiano. As marcas da sua passagem pela Itália vão ser indeléveis na sua obra, a ponto de ser conhecido no seu tempo como o Rafael flamengo. Significativamente há quadros seus — *David e Golias* e *Lamentação* de Cristo — que foram inventariados, em 1813, pela Real Academia de San Fernando, em Madrid, como sendo de uma escola italiana (Diéguez Rodríguez, 2017, p.127). Coxie conservou, no entanto, a par referências italianas, as suas raízes da pintura devocional flamenga.

É particularmente visível a influência das vigorosas figuras de escorço de Miguel Ângelo, em *Morte de Abel* (1539, Museu do Prado, nº P01518) e em *David e Golias* (San Lorenzo de El Escorial, nº 10014584), bem como das composições de Rafael e Leonardo em obras como o tríptico da *Santa Parentela* pintado para a catedral de Antuérpia (1540, Benediktinerstift Kremsmünster), primeira pintura sua que ficou em local acessível a todos, o que muito contribuiu para a sua fama. Tais marcas são evidentes no tríptico do *Trânsito da Virgem* (antes de 1550, Museu do Prado, nº P01468, P01469 e P01470) ou *Cristo carregando a cruz* (1555, Museu do Prado, nº P01518).

Os seus contactos com os Habsburgo, que particularmente apreciaram a mescla de tradição flamenga e de lição italiana patente na sua obra, terão sido iniciados através de Barend van Orley. Começou por trabalhar para Margarida de Áustria, governadora dos Países-Baixos entre 1507 e 1530, e depois para Maria de Hungria, que lhe sucedeu no cargo em representação de seu irmão Carlos V, entre 1531 e 1535. Esta encomendou o desenho dos vitrais da capela do Santo Sacramento da colegiada de Sainte-Gudule, em Bruxelas, e uma cópia da *Descida da Cruz* de Roger van der Weyden, destinada a substituir o original na capela da corporação dos arqueiros da igreja de Nossa Senhora Extramuros de Lovaina. Tal encargo prova, por um lado, o prestígio de pintores geração de van der Weyden e, por outro, o reconhecimento da habilidade de

Coxcie. Para Maria de Hungria pintou várias obras para o sumptuoso palácio de Binche, destruído pelas tropas francesas em 1544, e também retratos da família real: o de Cristina da Dinamarca (Allen Memorial Art Museum, nº AMAM 1953.270, 1545) e outros, entretanto desaparecidos de Carlos V e sua mulher Isabel de Portugal, de Leonor de Áustria e da própria Maria de Hungria. Além disso, fez cartões para tapeçarias com as vitórias de Carlos V sobre os príncipes protestantes, que não terão chegado a ser executadas. Uma ilustração de autor anónimo e a viva descrição de Calvete de Estrella, aquando da visita de Filipe II aos Países-Baixos, dão conta do requinte da grande sala do palácio, onde as peças de Coxcie ombreavam com pinturas de Tiziano (Estrella, 1930 [1552], II, pp.3-9 e Cremades, 1998, pp.338-341).

Quando o imperador Carlos V regressa a Espanha, em 1555, para o seu retiro de Yuste, traz consigo obras de Coxcie de forte pendor devocional: *Queda no Caminho do Calvário* (El Escorial, 1545-50), *Cristo carregando a cruz* (Museu do Prado, c. 1555, nº P02641) e uma *Virgem Dolorosa* que fazia par com um *Ecce Homo* de Tiziano.

Filipe II herdou as coleções de Maria da Hungria e de Carlos V, mas adquiriu também outras peças. Em 1556 nomeou Michiel Coxcie pintor régio e encomendou-lhe para a capela real do Alcazár de Madrid uma cópia da *Adoração do Cordeiro Místico*, de Van Eyck, obra que muito admirava, cujos painéis estão hoje dispersos por diversas coleções europeias. Entre as peças de Coxcie de coleções reais que ficaram em Espanha destacam-se em El Escorial *David e Golias*, *Queda no Caminho do Calvário*, *Genealogia Temporal de Cristo* e tríptico do *Martírio de São Filipe*; no Museu do Prado *Santa Cecília*, *Cristo carregando a Cruz*, tríptico do *Trânsito da Virgem*, (pintado para Sainte-Gudule e depois adquirido pelo rei e oferecido ao Escorial em 1586), cópia da *Descida da Cruz* de Van der Weyden, *Morte de Abel*; no Museu de Pontevedra o *Tributo a César*; *Lamentação* na igreja e San Ginès, em Madrid (Rodríguez, 2017, pp.125-131). Para além disso há ainda outras obras que atestam a recetividade deste pintor em Espanha, nomeadamente uma *Ressurreição* que pertenceu ao convento de N.ª S.ª da Graça, em Medina del Campo, Valladolid (Rodríguez, 2017, pp.132-136).

Cerca de 1560-65, Coxie pinta, para a guilda dos pintores de Malines, um retábulo para o altar de S. Lucas, de que restam os painéis deste Santo e de S. *João Evangelista* (Galeria Nacional de Praga). Durante o período de iconoclasmo que marcou as divergências entre calvinistas e católicos, em 1566, opta pela causa destes. Muitas obras foram destruídas então, inclusivamente suas e reflete-se nalguns dos seus trabalhos a marca desses tempos conturbados. Jonckheere considera-o o primeiro pintor a aderir aos valores da Contrarreforma (Jonckheere, 2013, p.116) e tal posição valeu-lhe muitas encomendas para altares. Destacam-se, após este período, o tríptico do *Triunfo de Cristo* para Maximiliaan Morillon, filho do humanista Guy Morillon, secretário de Carlos V, em que a família do doador está representada (1556 -1567, M-Museum, Leuven); o tríptico da *Vida de Cristo* (1567); o tríptico da *Ceia de Cristo* (1567); *Santa Cecília* (Museu do Prado, 1569); tríptico da *Crucificação* (Hosden 1571), *Martírio de S. Sebastião* (1575); *São Jorge*, (1575, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antuérpia).

Depois dos painéis do altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal (1581), pintou ainda o *Juízo de Salomão*, na Câmara Municipal de Antuérpia, os trípticos de S. *Sebastião* e de S. *Jorge*, na catedral de Sint Rombouts, em Malines, em 1588-89, e a *Circuncisão*, por encomenda da Guilda dos Pedreiros de Malines. Filipe II concede-lhe uma renda vitalícia em 1589, após o que ainda executa o tríptico da lenda de Sainte Gudule, em Bruxelas, em 1592, e estava a restaurar o *Juízo de Salomão* quando teve o acidente de que veio a falecer.

A clientela de Michiel Coxie incluiu, como vimos, figuras de relevo do clero e, sobretudo, da corte dos Habsburgo. Destaque-se, no clero, o cardeal van Enckevoirt (Mierlo-Hout 1464 - Roma 1534), que integrou a corte papal e dirigiu a reconstrução da igreja de Santa Maria dell'Anima e cardeal Granvelle (Ornans 1517-Madrid 1586), arcebispo de Malines e conselheiro de Carlos V e de Filipe II, que vivamente recomendava este pintor (Cremades, 1998, p.25). As encomendas para catedrais e câmaras municipais em Malines, Bruxelas e Antuérpia atestam a recetividade do seu trabalho.

Olhemos para a fortuna crítica deste pintor, a começar para testemunhos da época. O pintor Giorgio Vasari (1511-1574) que o conheceu em 1532, em Roma, onde pintou frescos para Santa Maria dell'Anima,

entre outros, afirma que ele se empenhou muito na *maniera italiana*, que levou para Flandres, onde era muito considerado entre os flamengos «*per essere tutto grave e fare le sue figure che hanno del virile e del severo*» Faz ainda menção da cópia de Van Eyck encomendada por Filipe II (Vasari, 1558, vol VI, pp.224 e 226).

Por sua vez Karel van Mander (1548-1606), pintor que biografou os artistas da Flandres tal como Vasari fizera para a Itália, elogia a maravilhosa pincelada leve e fluida de Coxie e o modo como pinta as jóias, com grande limpidez, que destacava o porte dos modelos femininos. Refere que pedia elevados preços pelo seu trabalho e que era rico, possuindo três casas apalaçadas em Malines, que se inspirou na arte italiana e que não gostou quando Hieronymus Cock publicou uma gravura da *Escola de Atenas*, de Rafael [1550], pois desvendava assim os seus modelos para a *Morte da Virgem*, pintada para Sainte Gudule. Van Mander diz ser opinião corrente que as suas últimas obras são inferiores às primeiras e que ele não é inventivo na composição, repetindo desenhos italianos (Van Mander, 1604, pp.258v-259).

Frei José de Sigüenza (1544-1606) escreve, em 1605, que este pintor flamengo era um

Gran imitador de la manera Andrea del Sarto y de otros que le parecían bien, como de Muciano; hay muchos cuadros harto buenos y que, por ser imitador de los valientes de Italia merece le pongamos entre ellos, aunque quando hacía de su ingenio descubría la verdad y aquella manera propria de flamenco, que naturalmente es desgraciada, de poca fuerza y pobre movimiento. Los dos mejores cuadros son la historia de David quando cortó al gigante la cabeza, que tiene tan buen colorido, perspectiva y movimiento que la tendrán por de hombre valiente. El otro es de Santa Cecilia, doncella hermosísima que está tañendo en un manicordio, y algunos ángeles que cantan al son del instrumento, muy gracioso todo y de buen orden y luces. Están en la sacristía, casi de frente uno de otro, al cabo y al principio;

también está una figura de San Pedro, que tiene una testa harto buena y buenas ropas, si lo demás de la figura respondiera; hay otros muchos cuadros que son más propios suyos, que se les echa de ver son de flamenco, y así no los particularizo más, aunque en aquel género es de lo mejor que hay en esta casa (Singüenza, 2011, pp.178-179).

A acompanhar o retrato de Michiel Coxcie, do livro de Hendrick com efígies de pintores célebres (Hondius e Frisius, 1610, p.95), pode ler-se a legenda: "Coexius illustris pictor, Mechlinia cujus Patria, doctorum quae fuit artificum. Hic magno pinxit, nam Zeuxis creditur esse: Carus divitibus, principibusque Viris"¹. Numa tradução livre, confrontada com a do Courtauld Institute, ficaria: Coxcie foi um laborioso pintor natural de Malines, terra de doutos artistas. A sua pintura tinha altos preços, pois igualavam-no a Zeuxis, e era estimado pelos homens ricos e da realeza.

¹ Imagem disponível em
<https://goo.gl/wVTTA3>

A fortuna crítica posterior foi mais severa, salientando-lhe a faceta de copista e a falta de inventividade que van Mander já apontara. Contribuíram para essa desvalorização vários fatores, entre os quais o pendor nacionalista da historiografia do século XIX, que obnubilava o período entre os “primitivos flamengos” e a época de Rubens, a destruição de pinturas suas durante o iconoclasmo, bem como o facto de as suas melhores pinturas estarem em coleções na Espanha e na Alemanha, estando acessíveis na sua terra natal sobretudo trabalhos de uma fase tardia. Contribui também para o esquecimento a escassa divulgação da sua obra em gravura, em comparação com outros pintores da época. Estudos mais recentes, com uma visão mais aberta aos modos e vias de circulação das formas, têm vindo a relacionar dados dispersos, rever atribuições e esclarecer a sua influência, inclusivamente na Península Ibérica. Há dois grandes momentos de reapreciação da sua obra, propiciadores de novos estudos: o Colóquio internacional de Malines, em 1992, *Michiel Coxcie pictor regis*, e a exposição *O Rafael Flamengo* no M-Museum de Leuven, em 2013.

Alguns dos seus filhos foram também artistas: Anne foi escultora, Willem e Raphael foram pintores, tendo sido este último, que era o mais velho, nomeado pintor régio em 1596. Michiel, filho do segundo casamento, também foi pintor.

AS PINTURAS DE MICHIEL COXCIE NO ALTAR DO SENHOR JESUS

DO ALTAR DE SANTA ANA AO ALTAR DO SENHOR JESUS

O altar de Santa Ana foi levantado por Gaspar Fernandes Gondim na primeira metade do século XVI, por iniciativa do bispo D. Fernando de Távora que, dadas as necessidades crescentes de espaços de culto, mandou levantar mais dois altares na Sé, um na capela de Santa Ana, no lado sul do transepto da Sé do Funchal, e outro na capela de Santo António, em 1572 (Ferreira 1963, pp.8 e 278). Pouco tempo depois, o altar de Santa Ana «tomou o nome do Senhor Bom Jesus depois que lhe aplicou o Bispo D. Hieronimo Barreto as Indulgencias concedidas pelo Papa Gregório XIII no anno de 1577» (Noronha, 1996 [1722], p.141). Há notícia de obras na capela do Senhor Jesus, terminadas em 1585, data em que foi limpa a areia que delas ficou data provável da colocação das quatro pinturas de Coxie relativas a Santa Ana (AHDF, *Fábrica da Sé. Recebimento e Despesa 1580-96*, fl.110v / ARM, mf. 686). O altar foi remodelado em 1677, tendo sido executado nesta data o retábulo de talha dourada ainda existente, que foi acrescentado em 1683-84. Integra um crucifixo em vulto, ladeado pelas referidas pinturas sobre tábua, na parte inferior e, na parte superior três telas da segunda metade do século XVII (Imagem 1). O altar terá servido para as devoções de Santa Ana e do Senhor Jesus até 1637, altura em que foi mandado construir o altar de N^a Sr^a da Conceição, e a devoção a Santa Ana foi transferida para este, onde se celebrava «com particular zelo a sua novena» (Noronha, 1996 [1722], p.141).



Imagem 1_Altar do Senhor Jesus,
transepto sul da Sé do Funchal.
© Roberto Pereira | DRC

AS PINTURAS DE MICHEL COXCIE NO ALTAR DO SENHOR JESUS

Integram o retábulo do altar do Senhor Jesus quatro pinturas de Michiel Coxie representando *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, *Fuga para o Egito*, *Adoração dos Magos* e *Circuncisão*, que foram assinaladas por Eduardo N. Pereira como «valerosíssimas» (Pereira, 1968, p. 720) e por Cayola Zagallo como sendo de «boa qualidade» (Zagallo, 1943, p. 58), mas estes autores só identificaram corretamente os temas da *Fuga para o Egito* e a *Adoração dos Magos*. Pita Ferreira descreve-as e publica fotografias, considerando-as todas da mesma autoria, por comparação dos tipos utilizados. É de opinião que a «perfeição do desenho e a composição das cenas revelam bom artista da escola flamenga» (Ferreira, 1963, pp.277, 278).

Em 1996 e 1997 foi efetuado um restauro por Eleonor Leitão e Georgina Garrido para o qual as tábuas foram retiradas, tendo assim aparecido a assinatura e a data na tábuia *Fuga para o Egito* (Imagem 2), numa zona habitualmente oculta pela moldura. Fernando António Baptista Pereira publica então um artigo em que faz a leitura da inscrição — Michael de Coxcyen / pictor Regius Pinxit / Anº MDLXXXI — e defende que as restantes tábuas são da mesma mão: «Para nós são evidentes as afinidades estilísticas entre as quatro pinturas: o mesmo desenho fino e amaneirado da figura (há modelos que claramente “passam” de umas pinturas para as outras, como já havia notado Pita Ferreira), a mesma filiação “romancista” da arquitectura do *Encontro na Porta Dourada*, assim como o carácter “rafaelesco” nas poses serenas e espiritualizadas dos modelos; em contrapartida o modo profundamente flamengo de organizar a composição e, sobretudo, o tratamento dos fundos paisagísticos (lembrando muito mais as soluções da geração anterior e não tanto as dos seus contemporâneos de então); o mesmo colorido “maneirista” em que predominam as transparências, os amarelos alaranjados brilhantes e as diferentes tonalidades de rosa. Acresce que é possível aproximar todas essas características com a obra conhecida do pintor,



Imagem 2_Assinatura de Michiel Coxie e data de 1581 no painel *Fuga para o Egito*.

© Eleonor Cruz Leitão e Georgina Garrido

designadamente com o tríptico da *Ceia de Cristo*, do Museu de Bruxelas, datado de 1576, ou com o *Martírio de S. Sebastião*, do Museu de Antuérpia, datado de 1575, próximos da data de execução do retábulo da Sé do Funchal e assinados com grafia semelhante» (Pereira, 1997, pp.2-4).

Dois dos painéis, a *Circuncisão* e a *Adoração dos Magos*, integraram a exposição *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, em Lisboa, tendo elaborado as respetivas entradas de catálogo Fernando António Baptista Pereira (1988, pp.265-271).

Um artigo de Rui Carita informa que, no decorrer do restauro

fotografaram-se de imediato os painéis e foram contactados os historiadores Vítor Serrão e Luís Teixeira para o seu estudo. O doutor Luís Teixeira fotografou demoradamente todos os painéis por refletografia. Apareceu então uma larga obra de oficina, onde a par do desenho directo, por vezes várias emendado, igualmente foram aplicados decalques, reconhecíveis pelo ponteadado. A assinatura, bastante gasta nalguns pontos, foi colocada sobre matéria cromática, mas apresenta indícios de ser contemporânea da mesma (Carita, 1998, p.9).

O estudo destas pinturas foi retomado em 2004, procurando um cotejo mais alargado com as obras de Coxie e de pintores italianos da sua predileção (Santa Clara, 2004, vol. 1, pp.230-241 e vol. 2, pp.88-95) e, mais recentemente, o seu núcleo de pinturas na Sé do Funchal foi revisito e aprofundado em função de novos dados sobre o pintor (Martens e Santa Clara, 2012, pp.71-113).

Fernando António Baptista Pereira sugere que as pinturas possam ter sido uma encomenda régia de Filipe II: "para emular o seu avô D. Manuel I nas ofertas à Igreja e tendo sido a Sé do Funchal um dos templos que o Venturoso mais beneficiou com ricas ofertas, não custa admitir como

hipótese frutuosa para futuras investigações que o Retábulo do Altar de Santa Ana foi uma doação régia do monarca castelhano à Catedral da capital da Madeira" (1997, p.4). Embora não tenha sido, até hoje, encontrada prova documental de tal doação, é significativa a existência de obras do pintor régio nesta catedral, num período em que se nota um incremento da encomenda artística associada à aplicação sistemática das diretrizes tridentinas por parte dos bispos D. Jerónimo Barreto, de 1574 a 1585, e D. Luís Figueiredo de Lemos, de 1586 a 1608

Atendendo a que, em 1581, Michiel Coxie contava já 82 anos, Rui Carita, inclina-se para que "estejamos mais em presença de um trabalho dos filhos do que do pai" (Carita, 1988, p.10). No entanto, como acima vimos, o pintor mantém-se ativo até à data da sua morte, o que não exclui as colaborações que possam ter existido na execução das peças.

ENCONTRO DE SANTA ANA E S. JOAQUIM NA PORTA DOURADA

Pintura a óleo sobre tábuas, A.180 x L.90 (cm), 1581



Enquadra a cena uma arcada dórica assente em pedestal e encimada por um friso de triglifos e métopas e um frontão triangular, sendo o arco, as colunas e os triglifos em mármore com tonalidades de castanho avermelhado. S. Joaquim, com um cajado na mão e acompanhado por uma ovelha, caminha em direção a Santa Ana (Imagem 3). Embora ocupando o primeiro plano, um de cada lado, as suas figuras perturbam, através da diversidade de colorido e de poses, a aparente simetria da composição. Através da abertura do arco avista-se uma paisagem montanhosa com edifícios ao fundo, um rio atravessado por uma ponte e um rebanho, alusão ao anúncio do anjo a S. Joaquim (Imagem 4).

O anjo surge ao centro, de braços abertos e vestes esvoaçantes, análogo, mas em posição inversa, ao arcanjo Gabriel no painel da *Anunciação*, do tríptico que integra as coleções do Escorial (Martens e Santa Clara, 2012, p.79). Nas roupagens ressaltam os contrastes vivos entre o rosa, os azuis e os verdes e um espessamento da camada pictórica na figura de Santa Ana indicia um *pentimento* (Carita, 1998, p.10).



Imagem 3_Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada, óleo sobre madeira, A.180 x L.90 cm, 1581.
© Roberto Pereira | DRC



Imagem 4_Paisagem de fundo de Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada.
© Roberto Pereira | DRC

Michiel Coxie representou por diversas vezes os pais da Virgem, por exemplo na *Apresentação da Virgem no Templo*, do tríptico do *Trânsito da Virgem*, anterior a 1550 (Museo do Prado nº P01468); na *Virgem com o Menino, Santa Ana e S. Joaquim* e em *S. Joaquim expulso do Templo*, do *Díptico da Redenção*, de 1552, em El Escorial, (Ollero Butler, 1975, p.191, p.193, p.194); e ainda na *Genealogia Temporal de Cristo*, de c. 1555, também da coleção de El Escorial (Ollero Butler, 1975, p.180).

FUGA PARA O EGITO

**Pintura a óleo sobre madeira, A.180 x L.90 (cm),
assinado e cronografado - 1581**



Esta tábuia é a única assinada e cronografada, e é nela que a tradição flamenga mais se evidencia, sobretudo na paisagem, com as suas casas rurais de empenas inclinadas, e um pequeno canal que atravessa o quadro (Imagem 5). Pode ter havido a colaboração de um paisagista neste painel, pois é particularmente cuidada a execução dos arvoredos e as figuras principais estão pintadas sobre a paisagem (Martens e Santa Clara, 2012, p.84). Por detrás da cabeça de Maria, à esquerda, vê-se uma coluna torsa sobre pedestal cúbico, alusão ao episódio dos Evangelhos apócrifos da infância de Cristo, narrado no Pseudo-Mateus, em que se dá a queda dos 365 ídolos do templo de Salomão no momento em que Maria lá entra com o Menino. Há ainda um outro episódio apócrifo a desenrolar-se na paisagem fundeira, o do milagre do campo de trigo (Imagem 6): ao fugir dos soldados de Herodes, a Sagrada Família passa por um campo de trigo e a Virgem pede aos camponeses que, quando os soldados que vinham logo atrás perguntassem por eles, dissessem que os tinham visto passar no tempo da sementeira. Como, entretanto, a seara tinha crescido milagrosamente, os soldados desistiram da perseguição perante a resposta dos camponeses. No quadro de Coxie vemos os lavradores, junto à casa, e o grupo de soldados a cavalo a assomar por detrás da seara (Martens e Santa Clara, 2012, pp.84-85).



Imagem 5_ *Fuga para o Egito*. Pintura a óleo sobre madeira, A.180 x L.90 cm. Assinado e cronografado, 1581.
© Ricardo Faria Paulino | DRC



Imagem 6_ *Milagre do campo de trigo*, pormenor de *Fuga para o Egito*.
© Ricardo Faria Paulino | DRC

Seguindo uma fórmula narrativa que Louis Réau assinala a partir do século XIII (Réau, 2000, p.286), S. José, de chapéu na cabeça e bastão ao ombro, caminha à frente, levando pela arreata o burro, na qual a Virgem, com o Menino ao colo, vem sentada. É visível um *pentimento* na colocação das patas do animal (Carita, 1998, p.10). Há na pintura de Coxie elementos da xilogravura do mesmo tema de Dürer (c. 1504), como a posição de S. José e a do burro, comuns à sua pintura de c. 1496 (Dresden, Staatliche Kunstmuseen)². Coxie terá colhido o pormenor do lagarto no chão, junto ao burro, numa gravura de Martin Schongauer, de c. 1470-75³.

² Imagens disponíveis em
<https://goo.gl/NM4X5P> e em
<https://goo.gl/ryYgH2>

³ Imagem disponível em
<https://goo.gl/8wpwpE>

Enquanto nas vestes o colorido é vivo e contrastado, na paisagem as tonalidades são mais surdas e uma luz dourada crepuscular espalha-se pelas copas mais altas, com particular brilho na árvore isolada ao centro.

ADORAÇÃO DOS MAGOS

Pintura a óleo sobre madeira, A.90 x L.100 (cm), 1581



A composição organiza-se em torno da Virgem e do Menino que ocupam o centro e Maria, no seu papel de intercessora, segura a mão de Jesus para este abençoar Belchior (Imagem 7). O Rei ajoelha-se e leva a mão ao peito, gesto recorrente em personagens de Coxie e tem a coroa deposta junto a si. Do lado direito, Gaspar está também ajoelhado, de braços abertos e com a coroa no chão, e Baltazar está logo atrás, ainda de pé. A colocação das oferendas aponta para uma sequência temporal, pois um dos vasos está já pousado num parapeito ao fundo, outro está aberto aos pés da Virgem com o ouro e o terceiro está ainda na mão de Gaspar. Os vasos são ornamentados de pérolas e pedras preciosas e pouco diferenciados entre si.

S. José está num plano mais recuado e pouco iluminado, com a mão apoiada num murete, em posição idêntica à que Coxie utiliza na *Adoração dos Pastores* do Museu do Prado, numa presença discreta que dá mais protagonismo às outras figuras (Butler, 1975, p.191).



Imagem 7_ *Adoração dos Magos*, pintura a óleo sobre madeira, A.90 x L.100 cm, 1581.

© Roberto Pereira | DRC

Por detrás do casebre que enquadra a cena, vê-se uma casa tipicamente flamenga e um apontamento de paisagem. A riqueza dos trajes dos reis, ornados de pedrarias, favorece um jogo cromático rico de contrastes, em que se destacam os laranjas, rosas e azuis.

CIRCUNCISÃO

Pintura a óleo sobre madeira, A.90 x L.100 (cm), 1581



O interior do templo é descrito por um cortinado central entreaberto ladeado por elementos arquitectónicos simples (Imagem 8). O *mohel*, com a cabeça coberta segundo a tradição judaica, empunha uma faca de sílex e é auxiliado por um ancião que segura o Menino sobre uma mesa circular, coberta de toalha branca. Uma figura feminina ajoelhada tem nas mãos um pequeno cofre e, logo atrás, três figuras masculinas assistem à cerimónia, com a mão devotamente colocada sobre o peito, tendo duas delas um livro fechado na outra mão. A caracterização iconográfica das figuras que estão junto à mesa, interpretadas por alguns autores (Ferreira, 1963, p.278 e Pereira, 1998, p.268) como sendo a Virgem e de S. José, não é clara, deixando dúvidas acerca da sua identificação.

Em primeiro plano, à esquerda, uma figura feminina já idosa lê um livro (foi considerada masculina por Ferreira, 1963, p.278 e Pereira, 1998, p.268). A sua presença será contaminação do tema da *Apresentação do Menino no Templo* em que está presente a profetisa Ana (Lucas, II, 22-38). Tem como modelo a Sibila Persa que Miguel Ângelo pintou no teto capela Sistina, inclusivamente na cor das vestes, embora dando-lhes tonalidades mais surdas⁴. Michiel Coxie recorre, aliás, com frequência a este modelo, tanto na *Circuncisão* da Catedral de St. Rombout de Malines⁵, como nas tábuas do *Nascimento da Virgem* e da *Apresentação da Virgem no Templo* pertencentes ao tríptico do *Trânsito da Virgem*, pintado originalmente para Sainte-Gudule (Butler, 1975, pp.170 e 192 e Cremades, 1988, p. 441)⁶. Às sibilas eram atribuídas profecias acerca da vinda de Cristo e a Sibila Pérsica, em textos medievais, vaticinava o triunfo da Virgem sobre a serpente.



Imagem 8_Circuncisão, pintura a óleo sobre madeira, A.90 x L.100 cm, 1581.
© Roberto Pereira | DRC

⁴ Imagem disponível em <https://goo.gl/6cdiV4>

⁵ Imagem disponível em <https://goo.gl/3xuhLL>

⁶ Museu do Prado nº P01469 e nº P01470. Imagens disponíveis em <https://goo.gl/grhbLg> e <https://goo.gl/qt6aFv>

O Menino, em posição de destaque, é mais intensamente iluminado, e as restantes personagens agrupam-se em torno dele, com torções que animam ritmicamente a composição, fugindo à simetria e ao estatismo sem retirar solenidade à cena. O colorido é, como nas outras tábuas, avivado por contrastes entre as tonalidades preferidas de Coxie, os rosas, laranjas, verdes e azuis obtidos por mistura.

AS PINTURAS SOBRE MADEIRA DO ALTAR DE SANTO ANTÓNIO

O ALTAR DE SANTO ANTÓNIO

Levantado no início do século XVI, por Álvaro de Ornelas Savedra e sua segunda mulher, Branca Fernandes de Abreu, que junto a ele estão sepultados (Ferreira, 1963, p.11) possui este altar um retábulo de finais século XVII (Imagem 9). Considerando que há um mandado de 100 000 rs para ajuda deste retábulo, em 1697, (DGARQ/ANTT, *Provedoria e Junta da Real Fazenda*, Lº 698, fl. 245), a pedido da Confraria de Santo António que desejava um retábulo dourado «da mesma obra» que o do altar do Senhor Jesus, situado no braço sul do transepto (DGARQ/ANTT, PJRFF, Lº. 969, p.145 vº e Lº. 968, fl. 245), a obra de talha fez-se na sequência destas diligências. Incorpora duas telas coevas desta campanha de obras e quatro tábuas mais antigas, todas da mesma mão, representando S. Lourenço, S. Jerónimo, S. Francisco recebendo os Estigmas e Vocação de S. Mateus. Cayola Zagallo situa-as cronologicamente no século XVI e sublinha "o real mérito artístico" de S. *Francisco recebendo os estigmas* com o seu fundo de paisagem (Zagallo, 1943, p.56). Por sua vez Pita Ferreira também as realça, particularmente o S. *Jerónimo*, e enquadra-as numa escola portuguesa. É opinião deste autor que provêm do primitivo altar instituído no primeiro quartel do século XVI, embora não estejam diretamente relacionadas com a iconografia de Santo António (Ferreira, 1963, pp.278-280). Eduardo N. Pereira considera-as "de real merecimento", destacando também o S. *Jerónimo* (Pereira, 1967,



Imagem 9_Retábulo do altar de Santo António, transepto norte da Sé do Funchal.

© Roberto Pereira | DRC

p.720). Um estudo mais atento, em 2004, levantou a hipótese de serem também obras ligadas à oficina de Michiel Coxie, à semelhança das quatro tábuas integradas no altar do Senhor Jesus, (1499-1592) (Santa Clara, 2004, vol. I, pp.237-241 e vol. II, pp.92-95). Esta hipótese foi retomada por Didier Martens e Isabel Santa Clara (Martens e Santa Clara, 2012, pp.89-103).

As tábuas de suporte estavam bastante danificadas por ataques de xilófagos, mas as pinturas, embora bastante enegrecidas, encontravam-se em relativo bom estado, sem repintes e apenas com pontuais falhas de policromia. O restauro foi feito pelo ateliê ISOPO, em 2017.

S. JERÓNIMO

Pintura a óleo sobre madeira, A.94 x L.90 (cm), finais do século XVI



O Santo está de pé, representado a meia figura e de longas barbas brancas, com veste vermelha (Imagem 10). Leva a mão esquerda no peito e pousa a outra sobre a caveira, em pose idêntica à de uma gravura de Raphaël Sadeler, *d'après* Marten de Vos, *S. Francisco meditando diante do crucifixo*, datada de 1589 (Martens e Santa Clara, 2012, p.96)⁷.

S. Jerónimo está no seu gabinete e, na mesa à sua frente, assentam com um livro aberto sobre um atril, o tinteiro, a pena e o raspador e uma caveira. Logo atrás está uma ampulheta colocada sobre uma pilha de livros e, mais acima, abre-se uma janela, cuja claridade dá destaque ao crucifixo, sugestivamente posicionado na vertical do crânio. Os atributos do Santo estão à direita — o livro, alusivo à sua condição de estudioso e tradutor da Bíblia, o leão que, tal como a caveira, é evocativo da sua passagem pelo deserto, e o chapéu cardinalício usado nas suas imagens a partir do século XIV, embora nunca tenha sido cardeal. Na parede salienta-se um relógio de pesos, cuja presença é frequente nas representações deste Santo, tal como nas de S. Nicolau de Lira. A ampulheta e o relógio, objetos de medida do tempo humano, estabelecem um contraponto com a caveira e o crucifixo, que se reportam a uma outra dimensão, a do tempo escatológico.



Imagem 10_S. Jerónimo, óleo sobre madeira, A.94 x L.90 cm, finais do séc. XVI.

© Ricardo Faria Paulino | DRC

⁷ Imagem disponível em <https://goo.gl/zq92qx>

A carnação da figura do Crucificado (Imagem 11) sugere estarmos perante um Cristo vivo, solução que encontramos, por exemplo em Memling, mas posta de parte ao longo do século XVI (Martens e Santa Clara, 2012, pp.98-99). A sua anatomia e a modelação aproximam-se do *Calvário* desenhado por Miguel Ângelo para Vittoria Colonna (British Museum, nº 1895, 0915.504), divulgado através de cópias e, sobretudo, em gravura por Giulio Bonasone entre 1538 e 1571⁸. A fisionomia de S. Jerónimo, tanto quanto a figura do crucificado assemelha-se muito a uma obra de Michiel Coxie, o *Santo Antão* da antiga coleção Trautmann (Ollero Butler, 1975, p.177) ou José de Arimateia da *Lamentação de Cristo* atualmente na igreja de San Ginés, em Madrid (Diéguez Rodríguez, 2017, p.127).

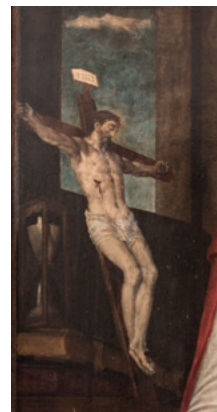


Imagem 11_Cristo crucificado,
pormenor de S. Jerónimo.
©Ricardo Faria Paulino | DRC

⁸ British Museum, nº H,4.76.
Imagens disponíveis em
<https://goo.gl/YmryCX> e em
<https://goo.gl/M6JZ5h>

VOCAÇÃO DE S. MATEUS

Pintura a óleo sobre madeira, A.170 x L.90 (cm), finais do século XVI

Narrada em três dos Evangelhos (Mt 9, 9; Mc 2, 14 e Lc 5, 27-28), a cena reporta-se ao episódio do chamamento de Mateus, um cobrador de impostos interpelado por Cristo para deixar tudo e acompanhá-lo. Mateus está no seu posto de cobrança, identificável pela presença de pena, tinteiro e diversas moedas, e inclina-se para a frente, apoiado no balcão, olhando para Jesus (Imagem 12). Este, numa escala ligeiramente superior à do apóstolo, está em ligeira torção e começa a caminhar enquanto olha para trás, incitando-o a segui-Lo. O espaço é definido com parcimónia, sendo o interior sugerido pela fachada onde se insere o balcão e o exterior assinalado pelas pequenas plantas que crescem no chão.



Imagem 12_Vocação de S. Mateus,
óleo sobre madeira, A.170 x L.90 cm,
finais do séc. XVI.
©Ricardo Faria Paulino | DRC

Os traços fisionómicos de Cristo são idênticos aos de diversas obras de Michiel Coxie, entre as quais a *Última Ceia*, de 1567, do painel central de um tríptico (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique nº 42)⁹; Cristo ressuscitado do painel central do tríptico Morillon (M-Museum Leuven)¹⁰; ou o *Tributo a César* (Museo de Pontevedra)¹¹. É uma tipologia que segue Veronese e Ticiano (Butler, 1975, pp.170-171), como podemos verificar no fragmento de um *Noli me tangere* deste último pintor, datado de 1553 e pertencente ao Museu do Prado (nº P00442)¹².

⁹ Imagem disponível em
<https://goo.gl/o5hKzU>

¹⁰ Imagem disponível em
<https://goo.gl/c4MhS7>

¹¹ Imagem disponível em
<https://goo.gl/BKiBfS>

¹² Imagem disponível em
<https://goo.gl/KWoUnH>

S. LOURENÇO

Pintura a óleo sobre madeira, Alt. 94 x Larg. 90 (cm), finais do século XVI

S. Mateus, por sua vez, repete também figuras de Coxie, como o apóstolo à esquerda de S. João na *Última Ceia* acima referida, S. Joaquim da *Apresentação da Virgem* (Museo del Prado nº P01470)¹³, ou Nicodemos da *Lamentação* de Cristo da igreja de San Ginés, em Madrid, de 1560 (Rodriguez, 2017, p.127).

¹³ Imagem disponível em
<https://goo.gl/QWbgRc>

Este painel tem maior minúcia e preciosismo na descrição dos trajes e das jóias que o ornamentam, enquanto o espaço interior, onde o Santo se encontra, é definido apenas por pilastras clássicas. A figura a meio corpo, de semblante contemplativo e sereno, está de pé, com os seus atributos, a grelha do martírio e o livro dos Evangelhos, encadernado a couro, com fechos metálicos e corte das folhas dourado, realçado por um cuidado desenho. A dalmática tem padrão geométrico e é rematada por franjas e por uma rica cercadura bordada a pérolas e cabochões. Nos punhos da alva vê-se uma cruz pátea resplandecente, avivada a ouro (Imagem 13).



Imagem 13_ S. Lourenço, óleo sobre madeira, A. 94 x L. 90 cm, finais do séc. XVI.

© Ricardo Faria Paulino | DRC

S. FRANCISCO RECEBENDO OS ESTIGMAS

**Pintura a óleo sobre madeira, Alt.170 x Larg.90 (cm),
finais do século XVI**



Esta composição alia o tema do *S. Francisco recebendo os estigmas* com o de *S. Francisco em meditação diante do crucifixo*, pois o Santo não está com os dois braços levantados, mas sim com uma mão no peito, no entanto, são bem visíveis os estigmas (Martens e Santa Clara, 2012, p.96). Há uma torção acentuada, com o corpo a três quartos e o rosto de perfil (Imagem 14). Assenta um joelho por terra, estando o outro ligeiramente levantado, e ergue os olhos para a visão de Cristo crucificado com asas de serafim que lhe aparece em nuvem luminosa na parte superior do quadro. O episódio místico passa-se no monte Alberná, na presença de Frei Leão adormecido, tal como sucedeu aos Apóstolos durante a agonia de Cristo no Jardim das Oliveiras, episódio em que se inspira a introdução desta figura na cena. A paisagem fundeira é cuidada, vendo-se um sinuoso rio, uma ponte e edifícios, entre os quais uma igreja com uma alta flecha (Imagem 15).

Marten de Vos pintou este tema de modo similar, em 1570, (Museo de Bellas Artes de Sevilla, nº CE0208P¹⁴, mas no painel da sé do Funchal a figura do Santo é mais dinâmica e eloquente e a paisagem mais rica em pormenores.

No seu conjunto, as quatro pinturas sobre tábuas do altar de Santo António apresentam unidade estilística, numa linguagem contida que alia reminiscências italianas ao recorte flamengo da execução. Os cotejos acima referidos sugerem uma atribuição à oficina de Michiel Coxie ou seus continuadores.



Imagem 14_ S. Francisco recebendo os estigmas, óleo sobre madeira, A.170 x L. 90 cm, finais do séc. XVI.

© Ricardo Faria Paulino | DRC



Imagem 15_ Paisagem de fundo do painel S. Francisco recebendo os estigmas.

© Ricardo Faria Paulino | DRC

¹⁴ Imagem disponível em
<https://goo.gl/5YL9rB>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Butler, J. O. (1975). Miguel Coxie y su obra en España. *Archivo Español de Arte*, tomo 48, (190-191), 165-168.

Carita, R. (1998). A capela do Senhor Jesus da Sé do Funchal. *Isleña*, 22, 5-10.

Cremades, F. C., Álvarez, F. B., Barbeito, J. M. & Garnier, C. (1998). Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* [catálogo de exposição]. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Cuevas, J. Z. (1930). Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 96-97, 545-668 e 34-144. Acedido em outubro 28, 2017 em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/inventario-de-las-alhajas-relicarios-estatuas-pinturas-tapices-y-otros-objetos-de-valor-y-curiosidad-donados-por-el-rey-don-felipe-ii-al-monasterio-de-el-escorial-anos-de-1571-a-1598-i/>.

DGARQ /ANTT, Cabido da Sé do Funchal, *Confraria do Bom Jesus*: 1683-1754, Lº. 21, fl. 31.

DGARQ/ ANTT, *Provedoria e Junta Real da Fazenda do Funchal*, Lº. 968, 1694-1700, fl. 245; Lº. 969, p.145 vº e Lº. 968, fl. 245.

Estrella, J. C. C. (1930) [1552]. *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Antuérpia: Martin Nutius. Acedido em outubro 28, 2017 em <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=439026>.

Ferreira, M. J. P. (1963). *A Sé do Funchal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

Hondius, H. (1610). *Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae Inferioris effigie*. Haia. Acedido em outubro 28, 2017 em <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/#95>.

Jonckheere, K. (2013). First Painter of the Counter-Reformation. In K. Jonckheere (ed.). *Michiel Coxie (1499-1592) and the Giants of His Age* (pp.116-136). Turnhout: Brepols.

Martens, D. (2010). *Peinture flamande et goût ibérique aux XVe et XVIe siècles*. Bruxelles: Le livre Timperman.

Martens, D. & Santa Clara, I. (2012). Exotisme flamand mitigé à Madère: Les huit Coxie de la Cathédrale de Funchal. *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*. Mechelen: Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, nº 116, 71-113.

Noronha, H. H. (1996). *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira [1722]*. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura / Centro de Estudos de História do Atlântico.

Pereira, F. A. B. (1988). A Circuncisão. A Adoração dos Magos. In P. A. Eulate (coord.), *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Pabellón de España, EXPO de Lisboa* [Catálogo de exposição] (pp.265-271). Madrid: Sociedad Estatal Lisboa '98.

Pereira, F. A. B. (1997, janeiro 1). Importante descoberta na Sé do Funchal. Painéis do Altar do Senhor Jesus da autoria de pintor flamengo. *Jornal da Madeira*, pp.2-4.

Pereira, F. A. B. (2001). *Imagens e histórias de devoção: Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento*. Lisboa: Universidade de Lisboa.

Pereira, E. C. N. (1967-1968). *As Ilhas de Zargo*. 3.ª ed. Funchal: Câmara Municipal do Funchal, 2 vols.

Pestana, M. I. S. C. G. – ver Santa Clara, I.

Réau, L. (1999). *Iconografia del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Réau, L. (2000). *Iconografia del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Rodriguez, A. D. (2017). Más precisiones sobre algunas obras de Michael Coxie en España: La lamentación sobre lienzo de El Escorial y La Resurrección de Cristo del antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid). *Revista Librosdelacorte.es*. Madrid: Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE-UAM) / Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 4, ano 9, 122-135.

Santa Clara, I. (2004). *Das coisas visíveis às invisíveis: Contributos para o estudo da pintura maneirista na ilha da Madeira (1540-1620)*. Funchal: Universidade da Madeira, 2 vols. Tese de doutoramento, Universidade da Madeira, Funchal. Disponível em <http://digituma.uma.pt/handle/10400.13/615>.

Sigüenza, J. (2011) [1605]. *La Fundación del Monasterio de El Escorial - II - De las Partes del Edificio*. Valencia: CMC Editor.

Soriano, V. F. (2008). Michel Coxie, pintor grato a la casa de Habsburgo. *Archivo español de Arte*, 81 (322), 191-196.

Van Mander, K. (1604). *Het Schilder-boeck*. Haarlem Utrecht: Davaco Publishers. (edição fac-similada), 1969. Acedido em outubro 28, 2017 em http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/colofon.htm.

Vasari, G. (1558). *Vite de' più eccellenti pittore, scultori e architettori*. Florença: Edizione Giuntina, vol VI pp. 224, 226. Acedido em outubro 28, 2017 em http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=226.

Zagallo, M. A. C. (1943). *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira. Subsídios para o seu estudo e inventário*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.



ENTRE A CIÊNCIA E A ARTE - NOVAS PERSPETIVAS SOBRE A OBRA ATRIBUÍDA A FREI CARLOS

Sara Valadas ⁽¹⁾

svaladas@uevora.pt

José Mirão ⁽¹⁾

António Candeias ^(1,2)

(1) Laboratório Hercules, Universidade de Évora

(2) Laboratório José de Figueiredo

NOTA BIOGRÁFICA DO AUTOR PRINCIPAL

Sara Valadas, doutorada em química pela Universidade de Évora, iniciou investigações científicas na área do património com o estágio de licenciatura em química. Integrou a equipa científica do Laboratório José de Figueiredo já no período de conclusão da licenciatura, em 2007, participando em diversos projetos na área de pintura, sendo de destacar o envolvimento no estudo das pinturas da Charola do Convento de Cristo em Tomar. No início de 2010 regressou à Universidade de Évora para participar nas investigações científicas do Laboratório HERCULES, onde terá também feito o doutoramento em química, intitulado: *"Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos – Novas perspetivas"*. Durante as investigações conducentes a esta etapa da formação académica, participou também no estudo do Retábulo da Sé do Funchal e desenvolveu um projeto em colaboração com o departamento científico da National Gallery (Londres) - Projeto Mystica - mediante a plataforma de acesso europeu ARCHLAB (CHARISMA). Como resultado das várias atividades científicas desenvolvidas, terá publicado mais de duas dezenas de artigos científicos em revistas nacionais e internacionais e conta com diversas participações em congressos nacionais e internacionais.

RESUMO

Esta investigação centra-se no contributo de novas metodologias e técnicas de exame e de microanálise no estudo da obra atribuída à oficina de Frei Carlos, um dos grandes mestres luso-flamengos ativos em Portugal durante a primeira metade do século XVI.

Dispondo atualmente de diversos meios analíticos e técnicos complementares (p.e. reflectografia de infravermelhos, microscopia ótica, μ -Raman¹, μ -FTIR², SEM-EDS³, μ -XRD⁴ e técnicas cromatográficas), procura-se aprofundar os conhecimentos acerca da obra atribuída à oficina de Frei Carlos, denotando possíveis influências das práticas Flamengas e/ou possíveis adaptações ao contexto nacional aliadas à sua personalidade/percurso artístico. Neste sentido assume especial importância o conhecimento dessas práticas de pintura, visando comparações ao nível dos materiais utilizados e das técnicas de produção artística.

Tais contributos viabilizaram um estudo comparativo com a obra de um seu seguidor (nome desconhecido), evidenciando os materiais utilizados e especificidades técnicas aliadas aos processos criativos/construtivos, que permitem estabelecer os pontos de contacto e de diferenciação entre as obras de ambos.

Estas investigações multidisciplinares aliadas à arte e à ciência contribuem significativamente para o conhecimento e valorização de uma obra de arte ou de um conjunto de obras que definem a personalidade artística de um Mestre ou de uma oficina de pintura. E, no caso particular da oficina de Frei Carlos, o legado deixado pelo pincel do(s) artista(s) testemunha também uma parte da herança do património artístico português aliado a uma época em que, a par das expansões marítimas, se introduzia em Portugal, no campo das artes, o gosto por aquilo que de melhor se fazia na Europa — a pintura Flamenga.

PALAVRAS-CHAVES

Pintura Luso-Flamenga; Estudo Técnico e Material; Técnicas de Microanálise.

¹ Micro-espectroscopia Raman.

² Micro-espectroscopia de Infravermelho por transformada de Fourier.

³ Microscopia eletrónica de varrimento acoplada com espectrometria de raios X por dispersão de energias.

⁴ Micro-difração de raios X.

ABSTRACT

This investigation is focused on the contributions of surface exams and micro-analytical research in the study of the paintings attributed to Frei Carlos workshop, one of the most important Portuguese-Flemish painters active in Portugal during the first half of the sixteen Century.

With the support of several complementary analytical instrumentation (e.g. infrared reflectography, optical microscopy, μ -Raman, μ -FTIR, SEM-EDS, μ -XRD and chromatographic techniques), it is sought to deepen the knowledge about the work attributed to the workshop of Frei Carlos, denoting possible influences of the Flemish practices and/or possible adaptations to the national context allied to his artistic personality/route. Thereby, the knowledge of these painting practices is of special importance, aiming at comparing the materials used and the techniques of artistic production.

These contributions also made possible a comparative study with the work of his follower, revealing the materials used and

technical specificities allied to the creative/constructive processes that allow to establish the points of contact and differentiation between these works.

These multidisciplinary investigations allied to art and science contributes significantly to the knowledge and appreciation of a work of art or a set of works that define the artistic personality of a master or a painting workshop. And in the particular case of Frei Carlos's workshop, the legacy left by the artist's brush also shows a part of the Portuguese artistic heritage allied to a time when, along with the maritime expansions in Portugal, in the field of the arts, it was being introduced the taste for what was best done in Europe — the Flemish painting.

KEYWORDS

Portuguese-Flemish Painting; Technical and Material Study; Micro-analysis.

INTRODUÇÃO



Das escassas fontes documentais alusivas a Frei Carlos constam o documento autógrafo da Profissão de Fé no Convento do Espinheiro e breves referências a Frei Carlos, em dois manuscritos da mesma procedência e em alguns textos mais tardios, redigidos por cronistas (Pamplona, 1987). No primeiro, que assumia até há bem pouco tempo um facto biógrafo isolado⁵, constam a data de entrada de Frei Carlos para este convento Hieronimita, a 12 de Abril de 1517, a sua assinatura e, segundo Reis Santos e Alberto Seabra, a prova da sua nacionalidade Flamenga que estará bem descrita pelo próprio Frei Carlos, que diz ser “de Lisboa, framengo” (Carvalho, 2006, p.194; Couto, 1955, p.6).

Não existindo, no entanto, nenhuma referência à sua condição de artista, esta relação seria apenas divulgada por cronistas hieronimitas que através de uma nota (mas já com letra do século XVIII), numa cópia do documento quinhentista alusivo à Profissão de Fé, da mesma procedência, revelam que:

Este Religioso foi aquelle pintor famoso chamado Carlos que pintou os quadros do altar mór, altares do cruzeiro, Ressurreição e Xpo morto, e os quadros antigos do altar da Costa, parte dos quês estão agora na sancristia, os do Matto e outras muitas pinturas de laminas que há nesta casa do Espinheiro (Carvalho, 2013a, p.20; Couto, 1955, p.6; Pamplona, 1987, p.186).

Este Monge-Pintor terá produzido obras para diversos mosteiros da Ordem dos Jerónimos, no entanto, de entre as obras atribuídas a Frei Carlos, aquelas que provêm do Mosteiro de Santa Maria do Espinheiro representam a maioria da sua produção artística, constando inclusivamente os dois painéis que se encontram datados (Carvalho, 2013a). Trata-se de dois painéis de grandes dimensões, um representando *Aparição de Cristo à Virgem* (datado 1529, inv. MNAA 2pint) e o outro com data um pouco mais recuada alusivo ao tema da *Anunciação* (datado 1523, inv. MNAA 677pint).

⁵ Já em 2013, o historiador de arte José Alberto Seabra terá tido acesso a um documento alusivo ao falecimento de Frei Carlos (Carvalho 2013a), anterior àquele que se encontrava na posse do Sr. Conde, e que viria em auxílio das dúvidas de Luiz Reis Santos quanto à veracidade do manuscrito divulgado por José de Figueiredo. José Alberto Seabra divulga então que, “corria o ano de 1540 (o documento não indica mês nem dia), que relata: «Item. Acor-daram hos padres todos juntos em capitulo que ho fato todo e dinheiro que ficou de *freycalrros* e assy as partes de Antonio de frorença que ficaram de *frey afonso*- ho castellano as quais o padre *frey agostynho* sendo prior emprestou ao padre *frey Gaspar de Lisboa* todo venha pera esta casa por que tem a casa delle neçesydade». Como afirma Manuel Branco, que descobriu o documento, «não se conhecendo qualquer outro Carlos que tenha professado no Espinheiro ate estes anos e não sendo o nome nada vulgar entre nós (...) e sendo norma da Ordem que os bens que se encontravam na cela dos monges no momento da sua morte revertiam para o mosteiro que os consumia em missas por alma do falecido (sendo vendidos aos outros frades), é lícito pôr a hipótese de este ser o Frei Carlos, pintor» (Carvalho 2013a, p.24). Este autor, conclui assim que Frei Carlos deverá ter falecido no ano de 1540.

As características técnicas e estilísticas das obras que lhe estão atribuídas refletem notoriamente influências da pintura flamenga do século XV até ao 1º quartel do século XVI (sendo apontadas afinidades p.e. com as obras de Gérard David, Hans Memling e de Albert Bouts) (Caetano, 2011; Carvalho, 2013a; Couto, 1943; Figueiredo, 1924; Freire, 1922; Santos, 1940; Serrão, 1992; Smith, 1968) ao que tudo indica, atestadas pelo documento autógrafo da Profissão de Fé, onde o próprio Frei Carlos testemunha ser “de Lisboa framengo”(Couto, 1955).

A CIÊNCIA DA ARTE: METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO & TÉCNICAS DE EXAME E ANÁLISE APLICADAS AO ESTUDO DA OBRA ATRIBUÍDA A FREI CARLOS

Aliando a escassez de fontes documentais alusivas à vida e obra deste Mestre-Pintor à ausência de estudos de caracterização técnica e material realizados até então, procurou-se aprofundar os conhecimentos acerca da obra atribuída a Frei Carlos projetando a problemática existente para o campo das ciências exatas.

Neste sentido, para que tal projeção viabilize contributos significativos ao nível do estudo técnico e material da obra, é central a compreensão das questões envolventes, aliando à documentação existente os vários contributos das investigações realizadas sobre estas matérias (p.e. investigações na área da História de Arte, relatórios técnicos de conservação e restauro, documentação técnica, investigações nas áreas das ciências exatas, etc.).

Tendo em consideração os vários contributos prestados acerca da obra atribuída a Frei Carlos e à sua oficina de pintura, o estudo científico que aqui se apresenta, e que resulta da tese de doutoramento de Sara Valadas (2016), segue três vertentes em paralelo:

- Dar resposta a questões relacionadas com as **práticas de produção artística** desta oficina de pintura, sendo o ponto de partida o estudo publicado por João Couto na década de 40 intitulado *A Pintura Flamen-ga em Évora no século XVI – Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos*. Nesta intervenção pioneira, João Couto justifica as atribuições com base no confronto entre as características estilísticas das obras e a análise dos exames de área então realizados ⁶, concluindo que as diferenças técnicas e estilísticas não mostram a evolução de apenas um artista, admitindo parcerias/colaborações na oficina do Mestre Frei Carlos (Couto, 1943).

⁶ Fotografias à luz visível, rasante, ultravioleta e infra-vermelho e exames radiográficos.

- **Compreender a razão da heterogeneidade do desenho subjacente** observado anteriormente na análise da sua obra, tendo sido identificadas duas tipologias distintas: um desenho tipo I que correspondia a um desenho muito fino e de contorno e um desenho tipo II, abundante e expressivo (Caetano, 2011; Carvalho, 1988-1993). Tais características viriam assim a acrescentar uma maior complexidade na compreensão dos processos de produção artística, cujas variedades e estilos tinham sido já evidenciados por João Couto (1943).

- Contribuir para a criação de um novo paradigma no estudo de pintura em Portugal através da integração e **potencialização das ciências analíticas e das técnicas de exame e análise** na resolução destas questões.

Para tal iniciou-se a análise das pinturas através de observação direta e da realização de exames de área, nomeadamente: a fotografia à luz visível (fotografias gerais frente e verso, fotografias de pormenor e macro-fotografias com ampliações até 35X); fotografia à luz rasante, fotografia de fluorescência U.V., radiografia de raios X, reflectografia de infravermelhos (R.I.V.) e, em alguns casos em particular, a fotografia de infravermelhos (F.I.V.).

Numa das primeiras fases do estudo material recorreu-se à análise *in situ* de algumas pinturas através de espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energias (EDXRF). Posteriormente e, combinando as informações providenciadas pela análise dos exames de área e

a análise química elementar *in situ* por EDXRF, procedeu-se à recolha de micro-amstras em áreas representativas das pinturas⁷ (em zonas de lacuna/ *craquelé* profundo) e que fossem potencialmente significativas para a resolução das problemáticas existentes.

As micro-amstras foram preparadas em corte estratigráfico, as secções transversais das amostras de pintura foram observadas ao microscópio ótico (MO), tendo-se procedido ao registo do número de camadas que compõem estas secções, a cor geral de cada camada e, em particular a cor dos grãos e espessura das camadas. Este tipo de análise – análise estratigráfica – permite obter informações acerca da estrutura, características morfológicas e cor dos materiais que compõem os vários estratos de pintura, constituindo o ponto de partida para o estudo material das pinturas, o qual envolve ainda a caracterização química e morfológica desses materiais através da aplicação de técnicas complementares de microscopia e de microanálise.

O estudo dos vários estratos de pintura envolveu sobretudo a análise dos cortes estratigráficos por microscopia eletrónica de varrimento acoplada com espectrometria de raios X por dispersão de energias (SEM-EDS) que, através da aquisição das imagens dos mesmos em modo de eletrões retrodifundidos (BSE) possibilitou informações acerca da micro-morfologia destes estratos. Para a caracterização química recorreu-se essencialmente à análise química elementar pontual e de mapeamentos elementares por SEM-EDS. Como complemento à análise química elementar, os estratos individuais de pintura foram analisados através técnicas de espectroscopia, designadamente a micro-espectroscopia de Infravermelho por transformada de Fourier (μ -FTIR) e micro-espectroscopia Raman (μ -Raman). Este tipo de análise química, direcionada para a deteção de grupos funcionais, em conjugação com a análise química elementar, permitiu a identificação de pigmentos e cargas e dos aglutinantes presentes nos vários estratos de pintura. A confirmação das fases mineralógicas presentes nas misturas pictóricas foi efetuada com recurso à micro-difração de raios X (μ -XRD). Por outro lado, o complemento dos dados analíticos através de cromatografia líquida (HPLC/PDA) e gasosa (Py-GC/MS) permitiu a identificação de lacas e a discriminação e identificação dos aglutinantes utilizados nos vários estratos de pintura, respetivamente.

⁷ Obedecendo aos critérios prevalentes de conservação e salvaguarda dos bens artísticos patrimoniais, onde tem de ser avaliada a possibilidade de se efetuarem exames de carácter não-invasivo/micro-invasivo.

Estas ferramentas multi-analíticas, aliadas à análise dos exames de área e de análise *in situ*, foram aplicadas ao estudo das obras de arte ao nível dos estratos individuais de pintura, desde as preparações até à camada cromática. Foi ainda possível a análise de algumas obras através de exame dendrocronológico da madeira dos suportes, o qual forneceu informação complementar sobre a sua datação, deteção de tábuas comuns, informação complementar sobre a integridade dos painéis, etc.

Nestes processos de análise, aplicando de forma dinâmica/complementar as ferramentas de exame disponíveis e tirando partido das suas potencialidades instrumentais/analíticas, torna-se possível desenvolver metodologias que visem responder a questões fulcrais para o entendimento da obra e do artista.

No entanto, a investigação científica aplicada ao estudo de obras de arte reveste-se de uma enorme complexidade, geralmente associada à análise de um volume significativo de obras que viabilizem estudos comparativos, multiplicando-se os dados analíticos gerados na análise de micro-amostras, onde estratos individuais de pintura são caracterizados. Acrescente-se ainda a complexidade e rigor científico exigidos na interpretação dos dados gerados por diversas técnicas de exame e de microanálise, que combinados para uma vertente integradora, visam não só a caracterização dos materiais utilizados na produção artística (compreendendo toda a estrutura tipicamente lamelar da pintura, desde o suporte aos estratos de pintura), mas também, a sua relação com as práticas de pintura e com as questões associadas às obras/artista(s). Também a procura de especificidades técnicas e materiais que possam ser identificadoras de determinado pintor/oficina e/ou que denotem possíveis influências de meio(s)/percurso(s) artísticos são uma constante neste tipo de abordagem ao estudo de obras de arte. E tal só é possível abrangendo as várias vertentes associadas às diferentes etapas da criação artística, onde a articulação de conhecimentos/pesquisas de diversas áreas do conhecimento desempenham um contributo fundamental. Neste sentido, os diálogos interdisciplinares têm um papel extremamente relevante e o contributo de cada área de especialização poderá complementar informações, direcionar caminhos de investigação, indicar perguntas, levantar novas questões ou, até mesmo, fazer chegar a novas conclusões.

ESTUDO DA OBRA ATRIBUÍDA A FREI CARLOS: NOVOS CONTRIBUTOS E NOVAS QUESTÕES

Uma das problemáticas associadas a esta oficina eborense prende-se com a **heterogeneidade da obra transmitida pela análise do desenho subjacente**. Se por um lado, um desenho bastante abundante e expressivo (tipo II) (Imagem 1) parece definir a mão do Mestre-Pintor⁸, um outro tipo de desenho, fino e de contorno (tipo I) (Imagem 2), parece introduzir dissemelhanças significativas à obra atribuída a esta oficina de pintura. (Caetano, 2011; Carvalho, 1988-1993)

Confrontando a observação das obras à vista desarmada e as reflectografias de infravermelho foi possível verificar que em algumas obras⁹, nomeadamente aquelas em que o desenho surgia na Reflectografia de infravermelhos (R.I.) como sendo muito fino e de contorno, o desenho à vista desarmada era muito mais abundante do que as R.I. revelavam. Desta forma, o estudo analítico foi direccionado no sentido de se tentar perceber quais as causas da invisibilidade do desenho subjacente. (Valadas, 2016; Valadas *et al.*, 2015)

As análises químicas através de SEM-EDS e μ -Raman revelaram que nestas situações o desenho terá sido executado a tinta ferrogálica (Imagem 3) ou com uma mistura de tinta ferrogálica e carvão. Assim, as variações de resposta ao nível da R.I. deverão estar relacionadas com os materiais utilizados na execução do desenho subjacente, verificando-se que quando o desenho é executado a carvão este é bem visível na reflectografia de infravermelhos mas quando no desenho está presente a tinta ferrogálica este apresenta fraca resposta à radiação infravermelha (R.I.). (p.e. na representação da *Virgem dos Figs* e *S. Brás*). Combinando as informações obtidas através de exame reflectográfico e estudo analítico coloca-se ainda a hipótese de utilização de ambos os materiais, a tinta ferrogálica e o carvão, cuja visibilidade do desenho nestas circunstâncias deverá estar dependente da proporção de tinta ferrogálica: carvão. (Valadas *et al.*, 2015)

⁸ As características estilísticas do desenho subjacente transmitidas pela análise dos exames reflectográficos revelam uma forma de elaboração criativa que indicia também possíveis influências de um meio artístico tipicamente flamengo.

⁹ *Anunciação* (datada 1523) (MNAA 677pint), *Aparição de Cristo à Virgem* (datada 1529) (MNAA 2pint), *Ressurreição* (MNAA 73pint), *Bom Pastor* (MNAA 1pint), *Ascensão de Cristo* (MNAA 83pint), *Assunção da Virgem* (MNAA 82pint) e *Virgem dos Figs* (MNAA 1179pint).

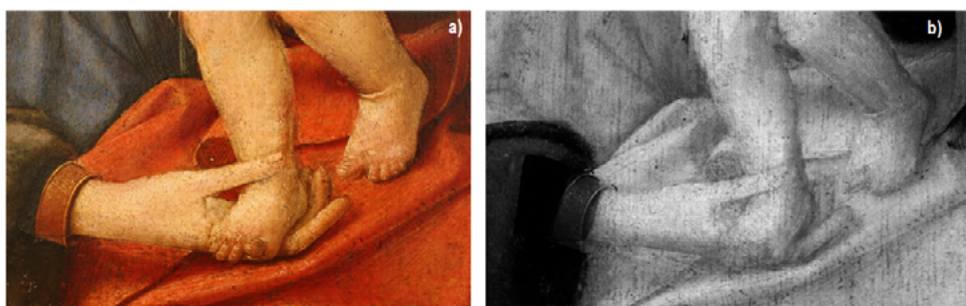


Imagem 1_Imagens de pormenor do painel *Virgem dos Figos* (MNAA 1179) em:

a) Fotografia à luz normal;
b) reflectografia de infravermelhos.

© Sara Valadas, Rita Vaz Freire e Sónia Costa | 2012

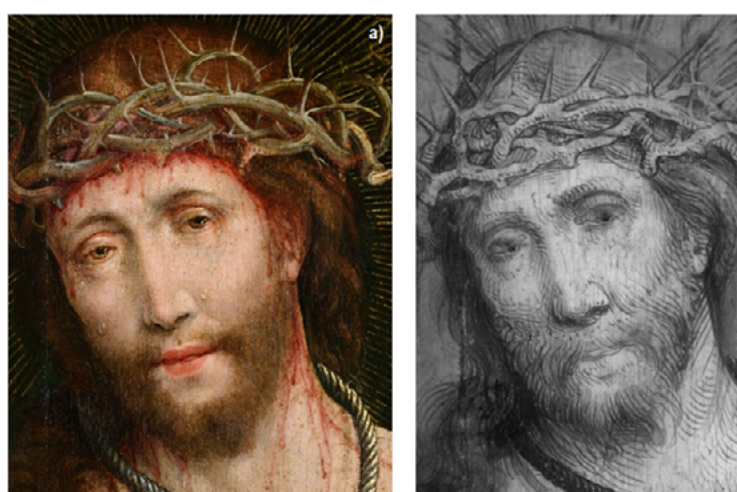


Imagem 2_Imagens de pormenor do painel *Ecce Homo* (MNAA 2184) em:

a) Fotografia à luz normal;
b) reflectografia de infravermelhos.

© Sara Valadas, Rita Vaz Freire e Luís Piorro | 2012

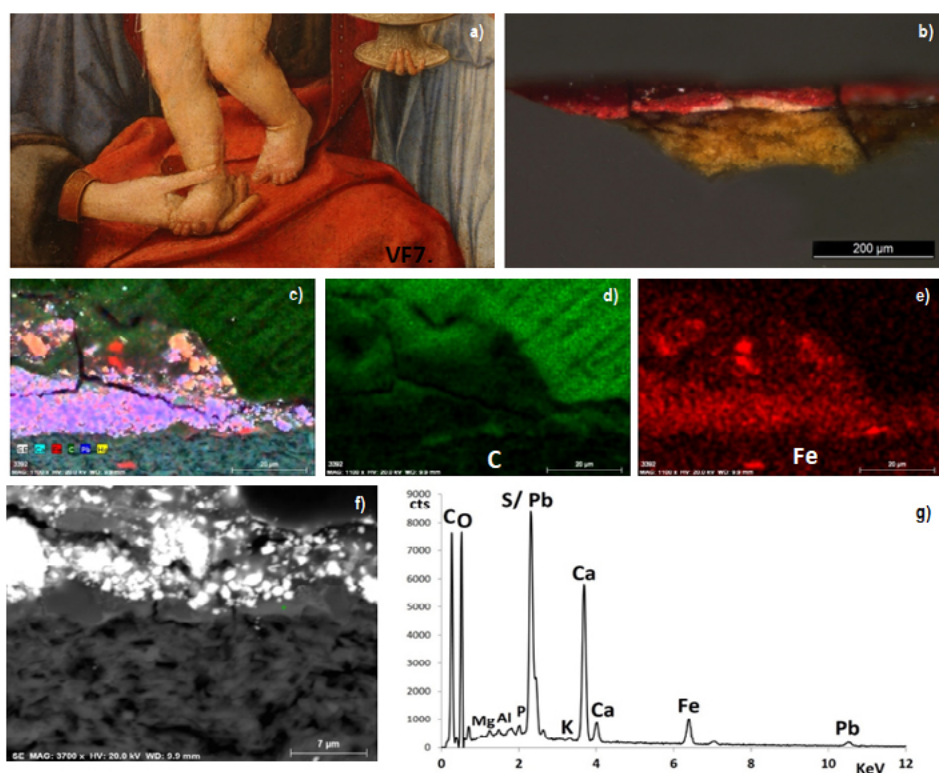


Imagem 3_Análise de uma micro-amostra contendo desenho subjacente, pertencente ao painel da *Virgem dos Figos* (#VF7): a) local de amostragem; b) corte estratigráfico, SEM-EDS; c) mapas elementares combinados; d) e e) mapas elementares composicionais; f) imagem BSE com indicação do local de análise EDS; g) análise pontual EDS efetuada na região do desenho subjacente (Valadas, 2016).

Por outro lado, foi possível estabelecer uma metodologia de análise com vista à otimização dos exames de superfície de forma a melhorar a visibilidade do desenho subjacente quando este apresenta fraca resposta através de exame reflectográfico (c.d.o. entre 900 e 1700 nm).

Assim, tendo em consideração estudos anteriores relacionados com cálculos DFT para a previsão da estrutura de coordenação 3D do complexo ferrogálico, com referências aos espectros de absorção de várias tintas ferrogálicas (e que indicam que este composto tem um espectro de absorção máxima na região do Visível – infravermelho próximo a cerca de 700 nm) (Zaccaron, Ganzerla & Bortoluzzi, 2013a, 2013b) e com a aplicação de tecnologias multiespectrais e hiperespectrais a desenhos sobre papel/cartão/pintura realizados com tinta (Baker, 1985; Fischer & Kakoulli, 2006; Kammerer, Lettner, Zolda, & Sablatnig, 2007) foi possível estabelecer uma metodologia de análise com vista à **otimização dos exames** de superfície de forma a melhorar a visibilidade do desenho subjacente quando este apresenta fraca resposta através de exame reflectográfico (c.d.o. entre 900 e 1700 nm).

A metodologia de análise baseou-se assim na captura do desenho subjacente (contendo tinta ferrogálica) através do acoplamento de duas diferentes classes de filtros de infravermelho a uma câmara modificada para fotografia de infravermelhos. Foi possível concluir que utilizando c.d.o. mais baixos se consegue uma melhor resposta ao nível do desenho subjacente executado com tinta ferrogálica, e foi por este meio possível concluir que o desenho era mais abundante e expressivo do que a R.I. revelava, similar àquele que caracteriza a mão do Mestre-Pintor (Valadas, 2016; Valadas *et al.*, 2015).

Através de R.I.V e F.I.V foi ainda possível introduzir novos dados que comprovam o percurso histórico-artístico deste Mestre-Pintor, nomeadamente pela descoberta de inscrições no painel representando *Assunção da Virgem*, os quais correspondem possivelmente a indicações de cor, o que indica tratar-se de um **trabalho de carácter oficial** (Imagem 4).

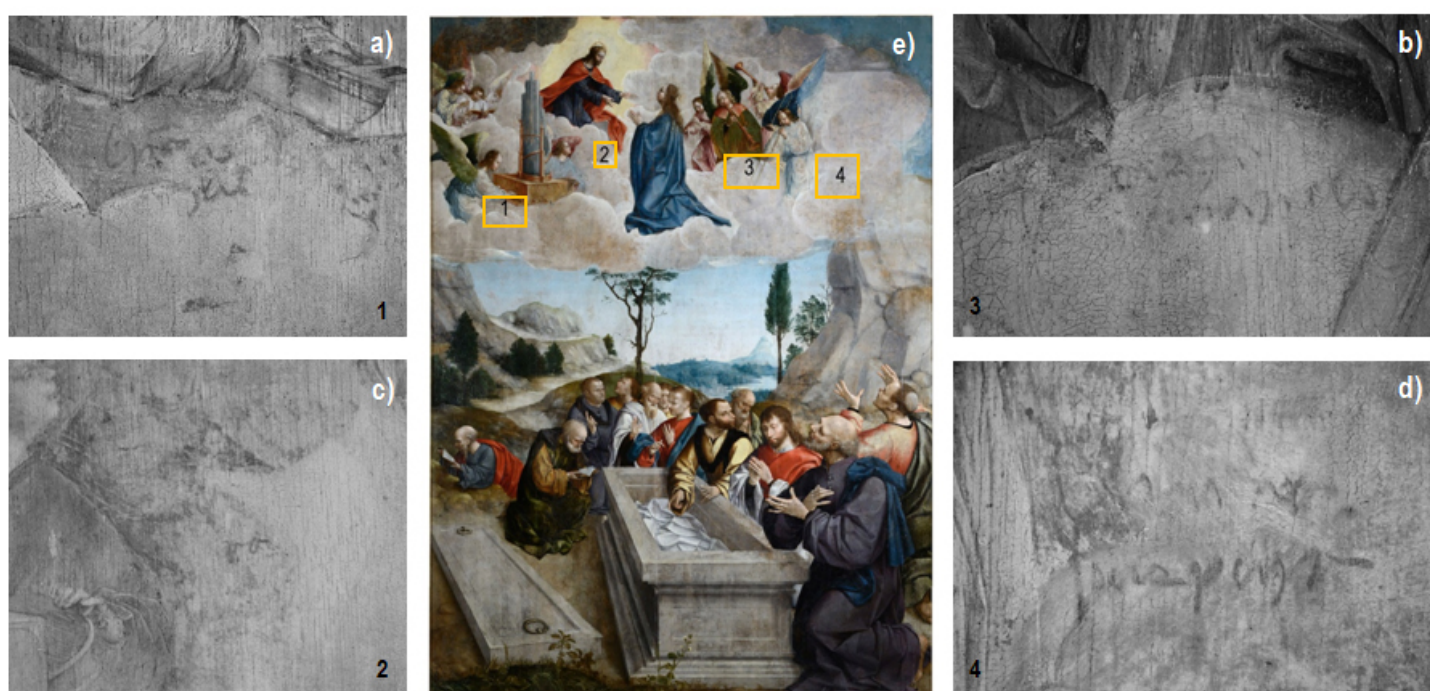


Imagem 4_Inscrições detetadas representação da *Assunção da Virgem* (MNAA 82pint): a), b), c) e d) correspondem às inscrições reveladas através de Fotografia de I.V. (c.d.o. entre 780 e 1100 nm); e) corresponde à fotografia do painel à luz visível com indicação da localização das inscrições (Valadas, 2016).

Com base na análise do desenho subjacente foi ainda possível detetar a presença de um escudo eclesiástico, executado apenas ao nível do desenho subjacente (análise combinada de R.I.V e radiografia de raios X) e cujas **insígnias** (chapéu cardinalício representado na cadeira de S. Jerónimo) **ligam este Mestre-Pintor à ordem dos Jerónimos, para a qual produziu grande parte da sua obra** (Imagem 5).

O estudo técnico e material de 21 obras atribuídas à mão de Frei Carlos e da sua oficina de pintura, através de técnicas complementares de exame e análise, viria inclusivamente a produzir novo conhecimento ao nível dos materiais que eram utilizados e a forma como estes eram aplicados na expressão artística (Valadas, 2016).

Sobre os suportes¹⁰ era aplicado um preparo à base de carbonato de cálcio (cré) ou de sulfato de cálcio, verificando-se que a cada uma das obras datadas corresponde uma tipologia diferente de estrato preparatório. O cré terá sido empregue na preparação do suporte do painel datado de 1523, referente ao tema da *Anunciação*, e o sulfato de cálcio para o painel datado de 1529, alusivo à *Aparição de Cristo à Virgem*. Atendendo ao agrupamento das obras em cada uma das tipologias mencionadas e às informações obtidas na análise dos vários componentes materiais da pintura, desde os suportes até à camada cromática, introduziram-se novas hipóteses associadas à influência do meio artístico/disponibilidade de materiais e que poderão traduzir uma possível mudança na prática de preparação dos painéis (Valadas, 2016; Valadas *et al.*, 2013).

Sobre o estrato preparatório é executado o desenho subjacente, sendo por vezes possível detetar, sobre este, a presença de um estrato pictórico muito fino e de cor clara – a imprimadura, traduzindo uma sequência tipológica: imprimadura sobre o desenho subjacente.

Também através da análise combinada por técnicas de microanálise (microscopia, análise elementar e estrutural), nomeadamente a M.O., μ -FTIR, μ -Raman, SEM-EDS, μ XRD, HPLC e Py-GC/MS, foi possível a identificação dos materiais que integram a paleta do artista, nomeadamente: branco de chumbo, amarelo de estanho e chumbo (tipo I), ocre

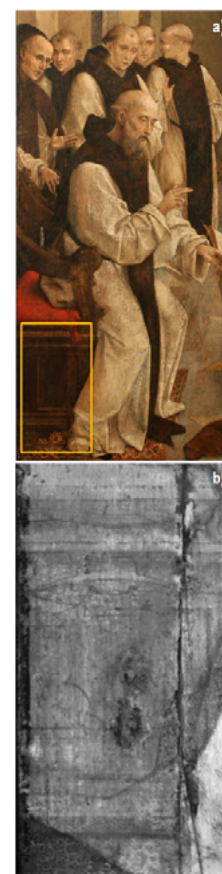


Imagem 5_Revelação de um escudo eclesiástico na Profissão de Santa Paula. Região do escudo em: a) fotografia à luz normal e b) Reflectografia de infravermelhos.
© Sara Valadas e Rita Vaz Freire | 2012

¹⁰ A maioria dos suportes em análise é de madeira de carvalho proveniente da região do Báltico, com exceção de dois painéis provenientes de S. Vicente de Fora, nomeadamente o painel representando S. Vicente e S. Sebastião (MNAA 100pint) e Virgem com o Menino e um anjo (MNAA 58pint). Por outro lado, verificou-se que alguns painéis apresentam grandes semelhanças no que diz respeito às dimensões gerais e parcelares, nos meios de união utilizados e na própria regularidade de distribuição dos elementos de ensamblagem.

(gama cromática entre os amarelos e os castanhos), vermelhão, lacas vermelhas (garança e quermes), azurite, azul ultramarino, brocantite, verdigris/resinato de cobre e carvão. Foi ainda detetada uma mistura de mínio e vermelhão nos painéis representando o *S. Brás* e o *S. Cristóvão*. De salientar a identificação de um pigmento pouco usual na pintura — a brocantite¹¹. A utilização deste pigmento foi recentemente reportada na literatura onde é revelada a sua presença em obras de alguns mestres flamengos com atividade conhecida no último quartel do século XV até à primeira metade do século XVI (Spring, 2017; Valadas *et al.*, 2014).

Integrando a análise de pigmentos, cargas, lacas, aglutinantes à análise das misturas pictóricas (e sua presença nos vários motivos da pintura) e à sequência construtiva da cor (p.e. presença de estratos de pintura com funções de modelação/pré-modelação da cor) foi possível estabelecer comparações entre as várias obras em análise e detetar situações que apontam possíveis influências das oficinas nórdicas na obra deste artista (Billinge *et al.*, 1997; Campbell, 1998; Coremans, 1954; Coremans, Gettens, & Thissen, 1952; Dietz *et al.*, 2011; Eastlake, 2001; Kockaert, 1990; Ribeiro, Esteves, Oliveira, & Frade, 2008/2009; Ridderbos, Buren, & Veen, 2004; Sonkes, 1970; Valadas, 2016; Verougstraete-Marcq, 1987; Wyld, Roy, & Smith, 1979).

Por outro lado, a individualização de um estilo e técnica caraterísticos da obra atribuída a esta oficina eborense permitiu também evidenciar situações em que tal não acontece. É o caso de uma “outra mão” detetada pelo historiador de arte Alberto Seabra em três painéis atribuídos a esta oficina de pintura, tendo como base a interpretação dos refletogramas obtidos no âmbito das investigações relacionadas com os grandes mestres luso-flamengos (Carvalho, 2013b). Trata-se dos dois painéis provenientes de S. Vicente de Fora (*S. Vicente* e *S. Sebastião*, MNAA 100pint, e *Virgem com o Menino e um anjo*, MNAA 58pint) apontados como resultado de um processo já autónomo deste **seguidor**, o qual terá colaborado na execução de cenas secundárias no *Tríptico do Calvário* (MNAA 2173pint) (Carvalho, 2013a).

No caso particular dos painéis provenientes de S. Vicente de Fora, agora atribuídos a um seu seguidor, ficaria por responder se testemunham, ao nível dos materiais e/ou das técnicas de produção artística, uma herança/influência de conhecimentos de cariz oficial.

¹¹ No âmbito do projeto MystiCa, em 2012, foi possível cruzar informações desta investigação com os estudos desenvolvidos pelo departamento científico da National Gallery de Londres. Na altura, os investigadores da National Gallery estavam a iniciar a re-análise de algumas obras de mestres flamengos ativos na 2ª metade do séc. XV até à 1ª metade do séc. XVI tendo verificado igualmente a presença de sulfatos de cobre em algumas obras, entre os quais, o mineral brocantite. Os resultados destas investigações viriam a ser publicados já em 2017, salientando a necessidade de se aprofundarem as investigações acerca da proveniência utilização dos minerais à base de sulfato de cobre. No entanto, estes resultados parecem indiciar já um historial de utilização deste mineral nas práticas de pintura flamenga. Tais revelações colocam novamente em discussão os “contornos” da ligação de Frei Carlos a centros de produção artística do norte da Europa.

As divergências estilísticas ao nível da camada cromática e do desenho subjacente nas representações de *S. Sebastião* e *S. Vicente* (Imagem 6) e da *Virgem com o Menino e um anjo* em relação à obra atribuída a Frei Carlos e à sua oficina de pintura são também acentuadas pelas características técnicas e materiais que estas obras apresentam (Valadas, 2016). Verifica-se, logo ao nível dos suportes, que estes dois painéis apresentam características materiais e estruturais muito diferentes do restante acervo dado a Frei Carlos apresentando, no entanto, características muito próximas entre si. Com efeito, foi possível concluir que em ambos os painéis foi utilizada, excecionalmente, a madeira de castanho (*Castaneasativa Mill*), enquanto que para os restantes painéis em estudo foram empregues “bordos de Flandres” (madeira de carvalho oriunda da região do Báltico, *Quercus sp.*). Acrescente-se ainda o facto destes dois painéis apresentarem dimensões gerais, parcelares (dimensões de cada tábuia) e técnica de construção muito próximas, incluindo o recurso a um sistema de ensablagem similar (taleiras com travamento e taleiras simples), o qual não parece integrar as práticas de ensablagem original detetadas no restante corpus em análise.

Também a análise dos ligantes utilizados nas representações de *S. Vicente* e *S. Sebastião* e na *Virgem com o Menino e um anjo* através de Py-GC/MS viria a acentuar o carácter de divergência destes dois painéis relativamente ao restante acervo em análise. Esta técnica cromatográfica viria assim a revelar o recurso ao óleo de linhaça, inclusivamente como aglutinante dos estratos preparatórios (à base de cré), em vez do óleo de noz ou óleo de papoila como parece ter sido prática corrente na oficina de Frei Carlos (Imagem 7).

Por outro lado, no que diz respeito à técnica de produção artística, a análise material destes dois painéis permitiu ainda verificar que, tal como detetado nas obras atribuídas à oficina de Frei Carlos, os estratos de cor são aplicados diretamente sobre a imprimadura ou sobre o desenho subjacente (numa sequência tipológica: desenho subjacente sobre a imprimadura). Também a análise química de grupos funcionais através de μ -FTIR e μ -Raman combinada com a análise elementar pontual EDS e de mapeamentos elementares combinados (SEM-EDS) viria a revelar, nos dois painéis atribuídos ao seguidor de Frei Carlos, o uso de uma paleta cromática próxima daquela utilizada pelo Mestre Pintor Frei Carlos, verificando-se inclusivamente uma aproximação ao nível das misturas



Imagem 6_Reflectogramas de pormenor evidenciando as diferenças técnicas do desenho subjacente nas representações: a) do *Ecce Homo*, obra atribuída à Mão do Mestre-Pintor Frei Carlos; b) *Virgem com o Menino e um anjo*, atribuída a um seguidor de Frei Carlos.

© Sara Valadas e Rita Vaz Freire | 2012

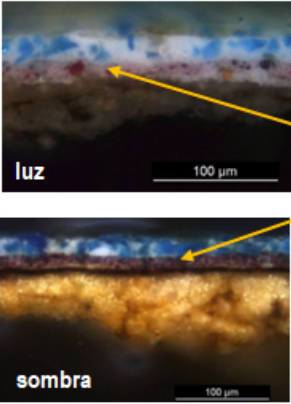
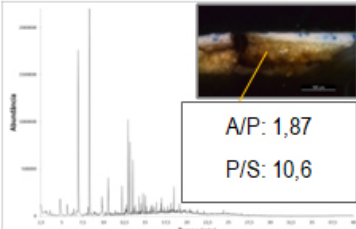
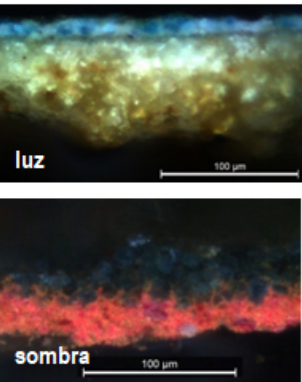
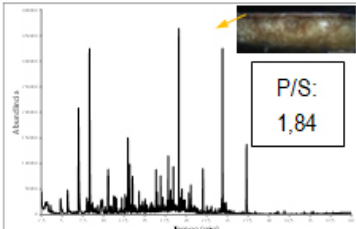
Título da obra / atribuição	Análise estratigráfica / Pigmentos + misturas + aglutinantes	
	Azul do manto da Virgem Luz vs sombra	Aglutinantes Py-GC-MS
 <i>Anunciação</i> (datada 1523) Oficina de Frei Carlos	 Estratos pictóricos intermédios de modelação da cor	 Óleo de papoila (preparações) Óleo de noz (estratos de cor azul)
 <i>Virgem com o Menino e um anjo</i> Seguidor de Frei Carlos	 Estratos pictóricos aplicados diretamente sobre a imprimadura ou sobre a preparação	 Óleo de linho

Imagem 7_Resumo de algumas características técnicas e materiais no estudo comparativo entre a obra atribuída a Frei Carlos e ao seu seguidor.
© Sara Valadas | 2016

pictóricas. De salientar a presença do mineral brocantite, o qual não só incorpora a paleta deste seguidor como também integra misturas pictóricas próximas daquelas utilizadas na oficina do Espinheiro.

Também a deteção, nestes dois painéis, de características de construção pictórica correntes na oficina de Frei Carlos, no entanto, expressas numa técnica mais direta, sem recurso a camadas intermédias de modelação ou pré-modelação da cor, parecem corroborar a “ideia” de um seguidor (Imagem 7). O exame técnico e material dos dois painéis provenientes de S. Vicente de Fora viria a reforçar o carácter de proximidade deste pintor com a obra atribuída à oficina de Frei Carlos, sendo que o contacto com a obra de produzida em âmbito oficial parece ser a justificação das afinidades técnicas e estilísticas verificadas nestes painéis, denotando uma possível herança de conhecimentos. *O Tríptico do Calvário* parece ser aqui o elemento integrador desta hipótese, constituindo testemunho da colaboração deste seguidor com o Mestre Frei Carlos. Porém, este seguidor terá produzido de forma já individualizada os dois painéis provenientes de S. Vicente de Fora, adaptando práticas de pintura e materiais resultantes de um contacto direto com a obra de Frei Carlos.

Outras obras há a assinalar, designadamente os painéis representando o *S. Cristóvão* (ME1524), o *Santo António e o Menino* (MNAA 64pint) e o *S. Francisco recebendo os Estigmas* (MNAA 276pint), cujo carácter de divergência relativamente às características técnicas e/ou materiais aliadas ao Mestre-Pintor Frei Carlos indiciam possíveis colaborações entre Frei Carlos e outros mestres luso-flamengos. Neste sentido, serão estes painéis testemunho da atividade artística de Frei Carlos em Portugal antes do seu isolamento conventual no Espinheiro? Por outro lado, ficou também por responder se o painel representando S. Vicente, que permanecia até há bem pouco tempo para lá do oceano atlântico (MET Museum, inv. 58.145.2), poderá ser o “*pendent*” do *S. Brás* (ME1523) (Carvalho, 2013b; Valadas, 2016).

Tais questões, e muitas outras relacionadas quer com a problemática existente quer com novas hipóteses levantadas no âmbito das investigações mais recentes sobre a obra de Frei Carlos e da sua oficina de pintura (Valadas, 2016) deverão assinalar novos caminhos a percorrer, onde as diversas áreas do conhecimento integradas em diálogo interdisciplinar poderão introduzir novos dados e ainda novas questões.

AGRADECIMENTOS

Os autores gostariam de expressar agradecimento ao diretor do Museu de Arte Sacra do Funchal João Henrique Silva e a todos os membros da comissão organizadora e científica pelo convite/apoio para a participação na 1ª edição das Conferências do Museu de Arte Sacra do Funchal.

Os autores prestam agradecimento: à Fundação para a Ciência e Tecnologia pela bolsa de doutoramento (SFRH/BD/66068/2009) e pelo Projeto ONFINARTS - PTDC/EAT-HAT/115692/2009) através do programa QREN-POPH tipologia 4.1., coparticipado pelo fundo social europeu (FSE) e o fundo nacional MCTES; e ao projeto de Infraestruturas de Investigação ERIHS.PT, refª 22115, inserido no Roteiro Nacional de Infraestruturas de Investigação.

Os autores agradecem ao Museu de Évora e ao Museu Nacional de Arte Antiga e, em particular, aos historiadores de arte Joaquim Caetano e José Alberto Seabra pelo acesso e apoio no estudo das obras de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baker, C. A. (1985). *A comparison of drawing inks using ultraviolet and infrared light examination techniques*. Comunicação apresentada em Application of science in examination of works of art: Proceedings of the seminar, September 7-9, 1983, Museum of Fine Arts.
- Billinge, R., Campbell, L., Dunkerton, J., Foister, S., Kirby, J., Pilc, J., *et al.* (1997). Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400–1550. *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 6-55.
- Caetano, J. O. (2011). Mestres luso-flamengos em Évora – A pintura e o desenho. In MNAA & IMC (Eds.), *Primitivos Portugueses 1450-1550 – O Século de Nuno Gonçalves* (pp.276-293). Lisboa: Athena.
- Campbell, L. (1998). The fifteenth century Netherlandish paintings. In N. Gallery (Ed.), *National Gallery Catalogues* (Marie Leahy Diana Davis ed., pp.30). London: National Gallery company.
- Carvalho, J. A. S. (1988-1993). Pintura luso-flamenga em Évora no início do século XVI. O Mestre da Lamentação da Oficina do Espinheiro. *A Cidade de Évora*, 75-104.
- Carvalho, J. A. S. (2006). Frei Carlos pintor no Convento. In SPPTH (Ed.), *Convento do Espinheiro, Memória e Património* (pp.190-231). Évora: SPPTH.
- Carvalho, J. A. S. (2013a). Frei Carlos. Traços de biografia e um catálogo sumário. In MNAA (Ed.), *Frei Carlos da América - Investigação e Crítica* (pp.17-25). Lisboa: DGPC.
- Carvalho, J. A. S. (2013b). O S. Vicente de Frei Carlos - Estudo comparativo. In MNAA (Ed.), *Frei Carlos da América - Investigação e Crítica* (pp.40-55). Lisboa: DGPC.
- Coremans, P. (1954). La technique des «Primitifs flamands» Etude scientifique des matériaux, de la structure et de la technique picturale [I]. *Studies in Conservation*, 1(4), 145-161.
- Coremans, P., Gettens, R., & Thissen, J. (1952). La technique des «Primitifs flamands». *Studies in conservation*, 1(1), 1-29.
- Couto, J. (1943). A pintura flamenga em Évora no século XVI. Variedade e estilos na obra atribuída a Frei Carlos. *Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- Couto, J. (1955). A oficina de Frei Carlos. *Nova Coleção de Arte Portuguesa* (Vol. IV). Lisboa: Artis.
- Dietz, S., Autzen, H., Baumer, U., Dietemann, P., Fiedler, I., Krekel, C., *et al.* (2011). Studying the Graue Passion of Hans Holbein the Elder. In M. Spring, H. Howard, C. Christensen, S. Q. Lomax, M. Palmer & S. Wilcox (Eds.), *Studying old master paintings: Technology and practice - the National Gallery Technical Bulletin 30th anniversary conference postprints* (pp. 89-94). Londres: London Archetype Publications, National Gallery.
- Eastlake, C. L. (2001). *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* (Vol. two volumes bound as one). Mineola, Nova Iorque: Dover Publications.
- Figueiredo, J. d. (1924). Pintura Primitiva Portuguesa - Frey Carlos. *Lusitania* 1, 39-43.
- Fischer, C., & Kakoulli, I. (2006). Multispectral and hyperspectral imaging technologies in conservation: Current research and potential applications. *Studies in Conservation*, 51 (Supplement-2), 3-16.
- Freire, L. (1922). Frey Carlos. *Terra Portuguesa, Revista Ilustrada de arqueologia artística e etnografia*, (161-165), Lisboa: D. Sebastião Pessanha.
- Kammerer, P., Lettner, M., Zolda, E., & Sablatnig, R. (2007). Identification of drawing tools by classification of textural and boundary features of strokes. *Pattern Recognition Letters*, 28(6), 710-718.

Kockaert, L. (1990). The Altarpiece of the Holy Sacrament by Dieric Bouts in Louvain: A re-examination of the paint samples. *Bulletin (Institut Royal du Patrimoine Artistique)*= *Bulletin (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium)*, 23, 201-209.

Pamplona, F. d. (Ed.) (1987). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal* (Vols. I). Lisboa, Barcelos: Livraria Civilizações.

Ribeiro, I., Esteves, L., Oliveira, M. J., & Frade, J. C. (2008/2009). Estudo material do Retábulo de Évora. *Cadernos de Conservação e Restauro*, 85-98.

Ridderbos, B., Buren, A. v., & Veen, H. v. (2004). *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Amsterdão: Amsterdam University Press.

Santos, L. R. (1940). Frei Carlos. In Editorial Enciclopédia (Ed.), *Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Vol. separata do volume V, pp.6-15). Lisboa: Bertrand.

Serrão, V. (1992). Frei Carlos. In MNAA (Ed.), *No tempo das feitorias. A arte portuguesa na época dos Descobrimentos* [Catálogo de exposição] (Vol. II, pp.92-98). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus.

Smith, R. C. (1968). *The art of Portugal 1500-1800*. Nova Iorque: Meredith Press.

Sonkes, M. (1970). Le dessin sous-jacent chez les primitifs Flamands. *Bulletin de l'institut royal du patrimoine artistique*, 12, 195-225.

Spring, M. (2017). New insights into the materials of fifteenth-and sixteenth-century Netherlandish paintings in the National Gallery, London. *Heritage Science*, 5(1), 40.

Valadas, S. (2016). *Variedades e estilos na obra atribuída a Frei Carlos - Novas Perspetivas* (Tese de Doutoramento). Universidade de Évora, Évora.

Valadas, S., Cardoso, A., Mirão, J., Dias, C., Freire, R.,

& Candeias, A. (2013). *A Pintura Flamenga em Évora no século XVI – Novas perspectivas sobre a obra atribuída a Frei Carlos*. Comunicação apresentada em As preparações na Pintura Portuguesa Séculos XV e XVI, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Valadas, S., Freire, R., Cardoso, A., Mirão, J., Dias, C. B., Vandenabeele, P., et al. (2014). On the use of the unusual green pigment Brochantite ($\text{Cu}_4(\text{SO}_4)(\text{OH})_6$) in the 16th Century Portuguese-Flemish paintings attributed to the Master Frei Carlos workshop. *Microscopy and microanalysis*, 21(2), 518-525.

Valadas, S., Freire, R., Cardoso, A., Mirão, J., Vandenabeele, P., Caetano, J. O., et al. (2015). New insight on the underdrawing of 16th Flemish-Portuguese easel paintings by combined surface analysis and microanalytical techniques. *Submitted to Micron*.

Verougstraete-Marcq, H. (1987). *L'imprimitura et la maniere strice: Quelques exemples dans la peinture flamande du 15e au 17e siecle*. Comunicação apresentada em Le dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque VI, 12-14 septembre 1985: Infrarouge et autres techniques d'examen, Collège Erasme.

Wyld, M., Roy, A., & Smith, A. (1979). Gerard David's 'The Virgin and Child with Saints and a Donor'. *National Gallery Technical Bulletin* 3, 51-65.

Zaccaron, S., Ganzerla, R., & Bortoluzzi, M. (2013a). DFT calculations using periodic boundary conditions on an iron gall 3D coordination polymer of interest for cultural heritage conservation. *Sciences at Ca'Foscari*(1|2013).

Zaccaron, S., Ganzerla, R., & Bortoluzzi, M. (2013b). Iron complexes with gallic acid: A computational study on coordination compounds of interest for the preservation of cultural heritage. *Journal of Coordination Chemistry*, 66(10), 1709-1719

EM TORNO DA “ECONOMIA DO CÉU”. RETRIBUIÇÃO, DÁDIVA E DOM NA ROTA DO OURO BRANCO

/

Alberto Vieira

milsumav@gmail.com

Centro de Estudo de História do Atlântico, Direção Regional da Cultura,
Secretaria Regional do Turismo e Cultura

NOTA BIOGRÁFICA

Nascido em 1956, em S. Vicente, Madeira. Títulos académicos e situação profissional: 2016, coordenador do CEHA e de projetos de investigação. ACTIVIDADE CIENTÍFICA. Pertence a várias academias da especialidade e intervém com consultor científico em publicações periódicas especializadas. É Investigador-convidado do CLEPUL-Lisboa. Membro da Cátedra Infante Dom Henrique/Universidade Aberta. Atualmente desenvolveu estudos e coordena projetos sobre *Historia Oral /Autobiográfica, com os projetos: MEMORIAS das Gentes que fazem a História; NONA ILHA- as Mobilidades Madeirenses*. PUBLICAÇÕES. Tem publicado diversos estudos, em livros e artigos de revistas e atas de colóquios, sobre a História da Madeira, dos espaços insulares atlânticos, da Nissologia/Nesologia e sobre os temas de investigação referidos acima.

Informação curricular desenvolvida em:

https://1drv.ms/b/s!AgtfNEGjPfjMkjnlLnF4_x0eoCMQ

RESUMO

Há uma intencionalidade subjacente às dádivas relacionadas com os ganhos resultantes da economia açucareira e uma economia familiar que gere o excedente da riqueza dos principais proprietários de canaviais, que designamos de “economia do Céu”. É em torno disso que podemos assentar uma das razões que levaram muitos madeirenses a fazer doações de obras de arte em pintura e ourivesaria às igrejas.

O nosso ensaio pretende abrir o debate do tema, em termos antropológicos e históricos, no quadro da economia açucareira madeirense.

PALAVRAS-CHAVE

Economia do Céu; Açúcar; Pintura Flamenga; Comércio.

ABSTRACT

Sugar is an undeniable force in Madeira Archipelago's economy. Many wealthy families used money from sugar trade to buy indulgences to themselves and to their relatives. The intentions behind the varied jewellery and art pieces offered to chapels and churches around the Island is very clear. They did not mind spending a significant part of their income in “the sanctification of God” provided it granted access to Heaven.

With this paper we wish to open an anthropological and historical discussion concerning sugar trade endeavours in Madeira Island.

KEYWORDS

Heaven's Economy; Sugar; Flemish Painting; Trade.

A economia tradicional assenta nas trocas que se operam no mercado, baseadas no valor dos bens e serviços, enquanto a economia da oferta, da dádiva, do dom, da doação, assenta no valor de uso de objetos e ações.

Queremos introduzir um outro conceito de economia, que designamos do Céu, em que a aplicação assente em valores definidos pela religiosidade e espiritualidade. Aqui, a troca, embora aconteça no espaço de interação humana, tem subjacente esta realidade e tem em conta finalidades distintas que comandam a partilha, a doação e que se prendem com a religiosidade e espiritualidade. Daí que entendamos o consumo de excedentes e da riqueza da economia açucareira madeirense nos séculos XV a XVII, materializada em dádivas de pintura, escultura, construção de templos religiosos, dentro deste contexto¹.

Há uma intencionalidade social, que se confunde com a gestão da economia do sagrado e que pretendemos valorizar nesta breve abordagem, na medida em que se trata da realidade económica que está subjacente à riqueza gerada pela produção açucareira da ilha da Madeira, nos séculos XV a XVII. É, pois, no âmbito da “economia do Céu” ou do sagrado que nos propomos analisar a importância que assume, na História da Madeira dos séculos XV a XVII, a presença e impacto da pintura, escultura, nomeadamente de origem flamenga. A dádiva e o consumo dos excedentes parte da riqueza acumulada, para atuar como forma de expiação, no plano religioso e espiritual.

A ideia de ouro branco atribuída tradicionalmente ao açúcar na Madeira releva esta ideia de riqueza inusitada com que a cultura prendeu os madeirenses. Sabemos que o ouro branco é uma liga composta por ouro e outros metais, nomeadamente a prata, paládio, ródio ou níquel. O ouro é sinónimo de riqueza e entesouramento, pelo que alguns produtos tiveram na História essa dimensão, tendo merecido o epíteto de ouro. “Ouro branco” define, então, a raridade e riqueza gerada por alguns produtos na História da Humanidade. Sucedeu assim com o sal², o açúcar e o algodão, por força da mesma cor que ostentam após a conclusão do processo de laboração para o mercado.

¹ Fora desta realidade ficarão as ordens régias de D. Manuel I para o pagamento de diversas despesas em termos arquitetónicos e de recheio de pintura, ourivesaria e escultura para os templos religiosos. O direito a isso o obrigava, em prover os templos das alfaías religiosas. Saliente-se que a entrega do prometido para a Sé do Funchal, aconteceu em 1527, sendo as 20 peças entregues pelo Tesoureiro da Casa da Índia ao cônego Álvaro Lopes da Sé do Funchal. Da lista retributiva da coroa, e não do rei, temos; para a igreja de Machico a escultura da Virgem e o Menino; para a Sé do Funchal, púlpito, o porta paz, a cruz processional de prata dourada e outras alfaías religiosas; para a Ribeira Brava a pia batismal e o púlpito; para Calheta sacrário de ébano e prata, pia batismal e cruz processional.

² Segundo Mallach (2011) “Os registos do uso do sal remontam a 5 mil anos. Escasso e precioso, o sal era vendido na antiguidade a peso de ouro. Cristalino e sem aroma, ele já foi chamado de ouro branco. Em diversas ocasiões, foi usado como dinheiro. Por ser tão valioso, o sal foi alvo de muitas disputas.” “Sobre a ideia de sal, como ouro branco” cf. (Araya, 2006; Kurlansky, 2011; Mesquita, 2006; Neto, 2010; Sousa, 2012).

Para a Madeira, foi o açúcar que deu origem a esta designação, daí a inclusão da Madeira na rota de ouro branco. Esta ideia simboliza a riqueza do açúcar na Madeira nos séculos XV e XVI, que não se pode confundir com outro ouro branco, o algodão, que ganha importância de algumas regiões, também açucareiras, como foi o caso do Brasil³. Atente-se a que esta ideia está também plasmada no discurso histórico a representar e documentar a importância de outros produtos do quotidiano que se evidenciam pela cor branca, como o sal (Araya, 2006; Kurlansky, 2002; Mallach, 2011; Mesquita, 2006, pp. 4-5, Neto, 2010; Sousa, 2012), algodão (Brottem, 2005; Foley, 1998; Gentry, 1992: 229-240; Spoor, 1993:142-158; Sweat, 1994; Tefft, 2010; Van Atta, 2009, pp. 17-35; Weber, 1994; Whigham, 1999, pp. 311-32) e milho (Deleón, 2009, pp. 409-418; Deleón, 2002).

A referência a ouro branco remete-nos, então, para a riqueza gerada pelo açúcar. Usamos esta expressão por diversas vezes, desde 1993 (Vieira, 1993, pp. 29-74) e, em 2012 (Vieira, 2004, pp. 214), sintetizamos esta ideia, afirmando que:

A cana-de-açúcar, pelo alto valor económico no mercado europeu e mediterrânico, foi um dos primeiros e principais produtos que a Europa legou e definiu para as novas áreas de ocupação no Atlântico e o que rendeu maior riqueza, sendo conhecido, por isso, como o ouro branco. A cana sacarina, usufruindo do apoio do Senhor e da Coroa, conquistou o espaço arroteado das searas e expandiu-se a todo o solo arável da vertente meridional. A capitania do Funchal, ocupando a quase totalidade da área, agregava por isso mesmo, no seu perímetro, as melhores terras para a cultura do açúcar.

Hoje, a diferenciação dos modelos e áreas de trabalho das diversas ciências, deixaram de ser estanques; invadimos, constantemente, o campo de outras disciplinas, assumindo esta intromissão como uma forma de avançarmos para além das fronteiras e estabelecermos diversas vias que desembocam sempre numa contribuição diferenciada e inaudita, que contribui para uma maior compreensão das realidades que nos são vizinhas dos domínios de estudo e trabalho. Daí que, de forma provocatória e numa intenção de mudança de modelos de análise e conceitos,

³ Sobre o açúcar, refere Alçada (1995, p. 13) sobre o Brasil que “O açúcar no Brasil excedeu todas as expectativas! Enriqueciam os donos da terra, enriqueciam os comerciantes, enriquecia o país. As canas cresciam belas e fortes, os engenhos não tinham sossego e a Europa não parava de reclamar «Mais açúcar! Mais açúcar!». Não admira, pois, que lhe chamassem «ouro branco».” Para o algodão cf. (Guedes, 2006; Mckillop, 2002).

propomos esta incursão na economia do Céu, fazendo apelo a conceitos e realidades da Sociologia e Antropologia, para encontrarmos, no âmbito da Economia e da Religião, um novo conceito que possa clarificar uma realidade comum da nossa cultura ocidental.

A economia do Céu ou da salvação, em nosso entender, é o sistema de troca que se estabelece em torno do processo de salvação da Alma, através da utilização de bens materiais, através de missas, ofertas e legados perpétuos. Esta realidade é definida muitas vezes como de economia de Salvação (Raimundo, 2007, Ferraz, 2014) ou de assistência à Alma (Pereira, 2005; Carvalho, 2001-2002). Todavia, esta forma de troca não é medida por igual valor monetário intrínseco à transação, o que nos leva a aproximar nesta reflexão à questão da dádiva e do dom, tão realçados por Emile Durkheim (1858-1917), Marcel Mauss (1872-1950), Branislaw Kasper Malinowski (1884-1942), Fanz Uri Boas (1858-1942), Karl Polanyi (1886-1964), Maurice Godelier (n. 1934), J. T. Godbout (n. 1933), Robert Kurz (1943-2012), Claude Levi-Strauss (1908-2009), Pierre Bourdieu (1930-2002), Alain Caillé (n.1944), Marshall David Sahlins (n.1930), Camile Tarot (n. 1943).

A primeira metade do século XX foi o momento de afirmação e valorização de uma forma de troca pré-capitalista, que dominava os sistemas de algumas sociedades em África e no Pacífico. As trocas que aí se estabelecem não se regem pelo valor atribuído àquele elemento, mas resultam de situações não lineares à dinâmica capitalista⁴. Daí as expressões Kula ou Potlach a definirem como uma diferente dimensão das trocas, que acabam na definição de uma economia do dom ou da dádiva. Esta forma de troca alheia à dinâmica capitalista procura na sociedade atual diversas formas de expressão, sendo apresentada, muitas vezes, como economia social, ou “economia solidária”⁵.

DA RETRIBUIÇÃO, DA DÁDIVA E DO DOM

O que eles (as pessoas morais presentes ao contrato) trocam não são exclusivamente bens e riquezas, móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não

⁴ “A dádiva seria uma experiência em que a distância entre fins e meios é abolida, em que não há mais fins e meios, mas um ato que preenche o espaço de significação do sujeito e faz com que sejamos ultrapassados pelo que passa por nós. Uma experiência em que a sociedade é vivida como comunidade” (Godbout, 1998, p.49).

⁵ A expressão “economia solidária”, hoje muito em voga, pretende uma autogestão para os diversos sectores das atividades económicas: produção, distribuição, consumo, poupança e crédito. cf. (Cattani, 2003; Laville, 2009, pp.162-168; Singer, 2002; França Filho, 2004; Arroyo, 2015).

é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e permanente (Mauss, 2003, pp. 191-192).

Vivemos numa sociedade capitalista onde dominam, em tudo, as leis do mercado, pelo que se torna difícil entender uma sociedade sem o dinheiro como medida de valor. Todavia, outras sociedades houve em que o dinheiro não existia e o sistema de trocas não obedecia a uma medida de valor regulada. Os estudos de alguns antropólogos e sociólogos, relativamente a finais do século IX e o primeiro quartel da centúria seguinte, trouxeram ao nosso conhecimento algumas sociedades ditas primitivas, em que o sistema das trocas comunitárias não se subordinava a uma lógica do valor atribuído pelo mercado capitalista, determinado pela moeda. Era uma realidade distinta que desvelou grande entusiasmo de alguns estudiosos e funcionou, muitas vezes, como via de oposição ao capitalismo moderno.

São, principalmente, os estudos de Marcel Mauss (1872-1950), Branslaw Kasper Malinowski (1884-1942), Fanz Uri Boas (1858-1942), Karl Polanyi (1886-1964) e Maurice Godelier (1934) que confirmam este conhecimento. A partir daqui define-se uma dinâmica de mercado, que se alheia do valor atribuído pelo capital aos produtos envolvidos e que valoriza a importância pessoal ou grupal que assume. As trocas que são estabelecidas, assim como os mesmos produtos, que atuam no sistema monetarizado, perdem esse valor e ganham outro, de carácter subjetivo, que não pode ser quantificado, mostrando-nos uma realidade fora da racionalidade económica (Peirano, 2003, p.12). A moeda não existe, nem é substituída por outra forma de atribuição do valor, pois as trocas baseiam-se em rituais e mecanismos que podem assumir um carácter espiritual. A dádiva e o dom são, assim, os atos que determinam esta mobilidade dos produtos e estabelecem a harmonia espiritual como o convívio social.

Se transpusermos isto para o sistema de aplicação dos excedentes da economia açucareira madeirenses nos séculos XV e XVI, é isso que vamos encontrar, noutra dimensão, na sua aplicação em dádivas religiosas e nos investimentos em prol da chamada economia do Céu, com a construção de capelas, de túmulos, de encomendas de placas tumulares, na definição de testamentos e legados de poios. É a economia a funcionar, na preparação e consolidação do caminho do Céu.

Aqui caminhamos entre a retribuição, a dádiva⁶ e o dom (cf. Collier,

⁶ A dádiva assume uma situação particular pois “As relações de dádiva, em face da obrigação de retribuir, que se torna ao mesmo tempo a coisa a ser explicada e a essência de toda relação de dádiva, sua verdadeira natureza, aquela que se esconde por traz das afirmações de gratuidade dos atores. Donde se conclui que a essência da dádiva não é ser uma dádiva. É o que expressa a ideia de reciprocidade como fundamento da dádiva” (Caillé, 1998, p.113). Ainda “a dádiva seria uma experiência em que a distância entre fins e meios é abolida, em que não há mais fins e meios, mas um ato que preenche o espaço de significação do sujeito e faz com que sejamos ultrapassados pelo que passa por nós. Uma experiência em que a sociedade é vivida como comunidade (Godbout, 1998, p.49). E, “a verdadeira dádiva é um gesto socialmente espontâneo, um movimento impossível de captar uma obrigação que o doador dá a si mesmo, mas uma obrigação interna, imanente” (Godbout, 1998, p. 47). Segundo Mauss: “(...) direitos e deveres, que se mostram simétricos dão vazão à circulação de dádivas entre os diversos grupos. Tudo circula, as dádivas circulam, mas na realidade, o que está em jogo são as alianças espirituais. Trocam-se matérias espirituais por meio das dádivas. Os homens estão ligados espiritualmente a seus bens que, quando passados a outrem, estabelecem ligação espiritual com o doador. E, neste sentido, misturam-se doadores e beneficiários, homens, coisas e matéria espiritual” (Mauss, 1974, p.53).

1981, pp.275-329; Graeber, 2005, pp. 501-23; Gregory, 1982; Hugh-Jones, 2000, pp. 173-94; Viveiros de Castro, 2002; Viveiros de Castro, 2009; Lanna, 2012, pp. 10-20)⁷. Estamos perante uma realidade alheia à dinâmica do sistema tradicional de trocas capitalista. A dádiva é um gesto ritual, religioso⁸ e acontece em todos os tempos⁹, assumindo, nas religiões, um papel fundamental (Bourdieu, 1997; Caillé, 1998; Caillé, 2002; Delumeau, 2000; Gaarder, 2001; Godbout, 1998; Godelier, 2001; Lévi-Strauss, 1976; Mauss, 1974; Pinheiro, 2004, pp. 46-75).

De acordo Paulo Henrique Martins (2005, p. 46) “Para Mauss tudo é relevante no surgimento de uma obrigação moral coletiva envolvendo o conjunto de membros da sociedade, obrigação que pressupõe aspetos tão diversos como a troca de mercadorias, de um lado, ou um mero sorriso, de outro”. Ao ressaltar a complexidade das motivações e modalidades de interações que envolvem – por diversos caminhos – os indivíduos e os grupos, Mauss teria rompido com a postura defensiva e ambígua que vive tradicionalmente a sociologia com relação à ideia do *homo economicus*. Ou seja, ao elaborar os traços gerais da teoria da dádiva (a tríplice obrigação do dar, receber e retribuir), que é o ponto central de sua contribuição teórica, Mauss avançou, lembra Caillé, as bases de um pensamento sociológico que deixa de se constituir numa crítica antiutilitarista difusa e defensiva, presente em autores como Weber, Durkheim e Parsons (Caillé, 2002), para aparecer como uma crítica ativa e orientada para revelar a complexidade dos sistemas de troca e de constituição de alianças.

Mais adiante afirma que “Ao definir a dádiva a partir da universalidade de uma tripla obrigação de dar, receber e retribuir, que seria anterior aos interesses contratuais e às obrigações legais, ele afirma uma hipótese muito ambiciosa, que permite colocar sob novas perspectivas o debate teórico moderno e as implicações disciplinares em torno do social.” Semelhante hipótese é coerente com o próprio programa da escola sociológica francesa”, sublinha Caillé (1998, p.13), pois “trata-se de nada menos do que pôr termo à hegemonia do economicismo sobre nossos espíritos e retraduzir muitas das questões oriundas da tradição filosófica num questionamento passível de um esclarecimento empírico pertinente” (Martins, 2005, p.49).

⁷ Cf. “Sacrificar é oferecer destruindo o que se oferece e, é nisso que o sacrifício é uma espécie de potlatch e que os dons aos deuses, aos espíritos da natureza não apenas pertencem ao “mesmo complexo, mas, elevam ao grau supremo a economia e o espírito do dom” (Godelier, 2001, p.50).

⁸ Pois, (...) direitos e deveres, que se mostram simétricos dão vazão à circulação de dádivas entre os diversos grupos. Tudo circula, as dádivas circulam, mas na realidade, o que está em jogo são as alianças espirituais. Trocam-se matérias espirituais por meio das dádivas. Os homens estão ligados espiritualmente a seus bens que, quando passados a outrem, estabelecem ligação espiritual com o doador. E, neste sentido, misturam-se doadores e beneficiários, homens, coisas e matéria espiritual” (Mauss, Marcel, 1974, p.53). Mais, “Na economia da oferenda, a troca se transfigura em oblação de si a uma espécie de entidade transcendente. Na maior parte das sociedades, não se oferecem materiais brutos à divindade, como ouro, por exemplo, e sim trabalhado. O esforço de transformar a coisa bruta em objeto belo, em estátua, faz parte do trabalho de eufemização da relação econômica” (Bourdieu, 1997, pp.158-185). É a consumação de um sacrifício, pois “sacrificar é oferecer destruindo o que se oferece e, é nisso que o sacrifício é uma espécie de potlatch e que os dons aos deuses, aos espíritos da natureza não apenas pertencem ao “mesmo complexo”, mas, “elevam ao grau supremo” a economia e o espírito do dom” (Godelier, 2001, p.50).

⁹ Assim temos que “A troca de presentes de Natal”, o jogo, o “dar uma recepção”, o ritual da refeição nos restaurantes baratos no sul da França são alguns dos exemplos que evidenciam a sobrevivência dos dons recíprocos nas nossas sociedades. Um momento em que “os bens não são somente comodidades econômicas, mas veículos e instrumentos de realidades de outra ordem, potência, poder, simpatia, posição, emoção. O jogo sábio das trocas (onde frequentemente não há transferência real, assim como os jogadores de xadrez não dão um ao outro as peças que avançam alternativamente no tabuleiro, mas procuram somente provocar uma resposta) consiste em um conjunto complexo de manobras, conscientes ou inconscientes, para adquirir garantias e prevenir-se contra riscos no duplo terreno das alianças e das rivalidades” (Lévi-Strauss, 1976, p.94).

Para os cristãos, a caridade assume uma dimensão fundamental da prática religiosa e está também presente nesta gestão da economia do Céu, uma vez que os cristãos são chamados, por força da doutrina, a praticar a caridade que passa pela ajuda ao próximo na pobreza e doença¹⁰. Com a caridade, partilha, dádiva e dom, o praticante ganha o Reino dos Céus. O mesmo sucede com o Budismo Mahayana, em que um dos ensinamentos para o caminho da perfeição¹¹, passa obrigatoriamente pela “Dana paramita”, que é o mesmo que doação, generosidade, oferta. É simbolizada pela tigela de recolher oferendas (*patta/patra*) que a imagem do Buda apresenta na mão direita.

Há, porém, um outro aspeto que nos cumpre, aqui, acrescentar. É que a dádiva pode ter um cariz social, de afirmação e prestígio de quem dá, de perpetuação do seu nome e da publicidade da dádiva. A construção de uma capela, de uma placa tumular, a encomenda de uma pintura ou escultura, publicitam e afirmam socialmente o nome do seu doador.

Mais do que isso, estabelecem um compromisso com os familiares e vivos de tributo para a Eternidade. Quer o nome, quer o gesto do doador perpetuam-se e serão sempre lembrados. É assim que se estabelecem compromissos perpétuos, que comprometem a presente e a futura geração, estabelecendo uma cadeia geracional de compromissos entre ascendentes e descendentes. Esta cadeia geracional parece não ser tão valorizada no Ocidente como no Oriente. É no Budismo, Taoísmo e Hinduísmo que temos a maior afirmação e as evidências da eternidade desta cadeia geracional (Cf. Bowker, 1997; Kung, 2004; Pieris, 2008; Usarski, 2009). Esta tripla dimensão da espiritualidade congrega-se, ainda, por força de uma dimensão afirmada de que o processo evolutivo da espiritualidade acontece, por interinfluência mútua, nas linhas ascendente e descendente. Desta forma, o espírito é herdeiro, beneficiário, usufrutuário da herança cármica e dármica¹², atuando de forma dinâmica, em sentido inverso, pela sua ação no presente em favor ou desfavor dos antepassados. Daí o respeito geracional que a cultura e tradição infundem de forma ritualística e religiosa. É neste contexto que devemos enquadrar a *samsara* (Andrade, 2010, pp.63-78; Samten, 2010), a roda da vida que determina o seu permanente fluir e que só para com a “moksha”.

A retribuição, a dádiva e o dom fazem parte, de forma evidente das regras que emanam da doutrina das principais religiões e geram outra

¹⁰ “Então o Rei dirá aos que estiverem à sua direita: ‘Venham, benditos de meu Pai! Recebam como herança o Reino que foi preparado para vocês desde a criação do mundo. Pois eu tive fome, e deram-me de comer; tive sede, e vocês deram-me de beber; fui estrangeiro, e acolheram-me; estava nu, e vestiram-me; estive enfermo, e cuidaram de mim; estive preso, e visitaram-me (Mateus 25:34-36).”

¹¹ São seis: *Dana paramita* - Doação, generosidade, oferta; *Shila paramita* - Os preceitos ou treinamentos da atenção plena; *Kshanti paramita* - Tolerância, a capacidade de acolher, suportar e transformar a dor infligida a você por seus inimigos e também pelas pessoas que o amam; *Virya paramita* - O esforço, energia, perseverança; *Dhyana paramita* - A meditação; *Prajna paramita* - A sabedoria, compreensão, insight.

¹² De acordo com a *samsara* a vida terrena é cíclica, de forma que todos morremos e renascemos. O nível de evolução de cada reencarnação resulta do *karma*, isto é, as com dutas e ações de vidas passadas, que se alcança através de *dharma*s, ou seja, os comportamentos de cada estágio da vida. O ciclo de reencarnação só termina com a *moksha*, a liberação das amarras terrenas. Para Radhakrishnan “simboliza todos aqueles ideais e objetivos, influências e instituições que dão forma ao caráter do ser humano, tanto como um indivíduo quanto enquanto um membro da sociedade; é a lei do viver corretamente, o ritual que assegura o objetivo duplo de felicidade na terra e salvação, já que ele é ética e religião combinados. Esse autor ainda explica que a vida de um hindu é regulada, em um nível muito detalhado, pelas leis do *dharma*: seus jejuns e festas, seus laços sociais e familiares, seus hábitos e gostos pessoais são, todos, vistos através dele (Garcia, 2014, pp.52-75).”

Saliente-se que o *karma*, “originalmente significava sacrifício; depois, passou a qualificar o comportamento humano na medida em que é ou não a ordem justa das coisas ou *dharma*” (Delumeau, 2000, p.308), (cf. Radhakrishnan, 1922, pp.1-22; Dumont, 1985; Dumont, 1992; Weber, 1958; Werner, 1994; Zimmer, 1979).

forma de interação social, mesmo na esfera económica que se alheia da dinâmica capitalista. Daí a ideia da economia solidária (cf. Lima, 2014, pp.139-168; Cattani, 2009; Gorz, 2005; Laville, 1994; Leite, 2009, pp.31-51; Lima, 2014; Paugam, 2011; Pelletier, 1996; Santos, 2002; Singer, 2002; Souza, 2013) e que levou o papa Francisco a acusar, na exortação apostólica *Evangelii Gaudium* (2013), e na encíclica *Laudato Sí* (2015) (Cf. Reis, 2015, p.37; Alves, 2015, p.1315; Maçaneiro, 2016; Ferraro, (2016) pp.65-72; Maçaneiro, 2016, pp.230-283), a “economia de exclusão” do mundo atual, assente na “nova idolatria do dinheiro”. Desta forma “os poderes económicos continuam a justificar o sistema mundial atual, onde predomina uma especulação e uma busca de receitas financeiras que tendem a ignorar todo o contexto e os efeitos sobre a dignidade humana e sobre o meio ambiente. Assim se manifesta como estão intimamente ligadas a degradação ambiental e a degradação humana e ética” (Francisco, 2015, p.56.), porque o ser humano é um “bem de consumo”.

À PROCURA DA DÁDIVA E DO DOM NA HISTÓRIA DA MADEIRA



Partimos da origem da riqueza gerada na Ilha nos séculos XV e XVI para podermos chegar à noção de riqueza e de dádiva e buscar o impacto das palavras bíblicas que apontam para a sua negação, como meio para a salvação da alma e a busca intencional, pelo madeirense, de uma gestão harmoniosa desta situação através da chamada economia do Céu.

Os canaviais e o açúcar são uma dominante da História da Madeira e do Atlântico. Foram eles os mobilizadores de destacadas rotas oceânicas, como de migrações de população livre e escrava. Ao produto junta-se quase sempre este misto de riqueza e pobreza, alegria e opressão ou escravidão. Na verdade, a cana-de-açúcar é, de entre todas as plantas domesticadas pelo Homem, a que teve mais implicações na História do Ocidente. O seu percurso multissecular, desde a sua descoberta remota na Papua (Nova Guiné) há 12 000 anos, evidencia esta realidade.

A sua chegada ao Atlântico, no século XV, provocou o maior fenómeno migratório que foi a escravatura de milhões de africanos e teve repercussões evidentes na cultura literária, musical e lúdica. Foi também no Atlântico que a cultura atingiu a sua plena afirmação económica, assumindo uma posição dominante no sistema de trocas.

A Madeira manteve uma posição relevante, por ter sido a primeira área do espaço Atlântico a receber a nova cultura. Foi aqui que se definiram os primeiros contornos desta realidade, que veio a ter plena afirmação nas Antilhas e Brasil. Foi na Madeira que a cana-de-açúcar iniciou a diáspora atlântica. Aqui surgiram os primeiros esboços sociais (a escravatura), técnicos (engenho de água) e político-económicos (trilogia rural) que materializaram a civilização do açúcar. Por tudo isto torna-se imprescindível a análise da situação madeirense, caso estejamos interessados em definir, exaustivamente, a civilização do açúcar no mundo atlântico.

O açúcar e o vinho surgem, na Madeira, como produtos catalisadores da atividade socioeconómica madeirense e não como princípios geradores das cidades ou do espaço urbanizado. Foram apenas os suportes financeiros necessários ao desenvolvimento e embelezamento do espaço urbano. Os mestres que orientaram a construção do espaço urbanizado foram recrutados no Reino e enquadraram-se nos padrões peninsulares de humanização do espaço. Os monarcas intervêm, frequentemente, na política arquitetónica, enviando regimentos e planos sobre o modo como se deverá proceder à construção. Tenha-se em atenção as recomendações dadas por D. Manuel I para a construção da cerca e muros, conforme o sistema delineado em Setúbal. Por outro lado, ao ordenar, em 1485, a construção dos paços do concelho, da igreja, alfândega e praça, o mesmo monarca pretendia dar ao Funchal uma dimensão peninsular. Terá sido o espaço urbanizado à custa dos proventos do açúcar que conduziu à errada formulação dos princípios geradores do urbanismo funchalense.

Quando das relações comerciais entre a Madeira e a região da Flandres, país com relações familiares e políticas com Portugal, o açúcar

da Madeira chegava a Bruges e a Antuérpia, levado por mercadores nacionais e estrangeiros. Parece ter sido importante para este comércio o papel desempenhado pelos feitores portugueses, que se transformaram, provavelmente, intermediários da compra de obras flamengas para a Ilha. O mesmo já vinha acontecendo em Portugal Continental com pinturas, esculturas e artigos de luxo, a pedido do monarca, da corte, do clero e de particulares. Com o comércio do açúcar, entrou, na Madeira, a escola flamenga de pintura, escultura e ourivesaria, sendo de destacar a pintura com seus notáveis painéis, muitos deles ainda hoje conservados no Museu de Arte Sacra.

Não existe documentação que possa provar a quem foram feitas as encomendas. Por comparação de obras e escolas, se atribui alguns painéis do Museu de Arte Sacra a Bouts, Gérard David, Van Cleve, Provoost, Pieter Coecke Van Aelst, Jan Gossart de Mabuse, Marinus, Van Reymerswaele ou aos Mestres anónimos do Santo Sangue, *Tríptico de Morrison* e Adoração de Machico.

Presume-se que deve ter havido grande quantidade de ourivesaria da Flandres, na Madeira, dos finais do século XV e de todo o século XVI. Contudo, hoje existem duas obras em prata dourada no Museu de Arte Sacra, nomeadamente um cálice proveniente da igreja de Machico e um lavabo ou salva pertencente ao tesouro da Sé. Ambas as peças têm punção de Antuérpia.

Consta que as lápides tumulares com lâminas de bronze foram também importadas da Flandres na mesma época. Algumas delas encontram-se na Sé do Funchal, cinco das quais com incisões e uma, em Santa Cruz, com as armas da família e legenda.

O princípio fundamental que regeu o movimento de circulação do açúcar foi a necessidade de suprir as carências dos mercados europeus, em substituição do oriental, cada vez mais de difícil acesso. Foi a conjuntura que impôs a cultura no novo espaço atlântico e ditou as regras. A premência do consumo interno de açúcar é uma exigência tardia, gerada por novos hábitos alimentares ou pelas contingências do mercado do produto. No último caso, assume importância o dispêndio de açúcar na

indústria de conservas e casca como resultado da solicitação dos veleiros que demandavam o Funchal. Acresce ainda que a vulgarização do açúcar no quotidiano madeirense derivou da conjuntura do mercado do açúcar, em finais do século XV. O aparecimento de novos mercados produtores, como a Madeira, fez baixar o preço, provocando a generalização do seu consumo. A importância do açúcar na economia madeirense mede-se pelo facto de ter assumido a função de medida e moeda de troca e pagamento dos mais diversos serviços. Para isso contribuiu, não só a sua afirmação no quotidiano, mas também a falta crónica de moeda na Ilha (Vieira, 1987, pp.54-59).

Do açúcar laborado há que distinguir aquele que pertence aos proprietários de canaviais e engenho e o que é da coroa, por arrecadação do almoxarifado dos quartos ou da Alfândega, resultante dos direitos que oneravam a produção (quarto/quinto/oitavo) e saída na Alfândega (dízima). Enquanto a cobrança era feita diretamente nas alfândegas do Funchal e Santa Cruz, o primeiro poderia ser recolhido pela estrutura institucional criada para o efeito - o almoxarifado dos quartos (1485-1522) - ou o cargo da anterior. Ainda poderia suceder a arrecadação por contratadores, maioritariamente estrangeiros, que oscilavam entre as 18.507 e 31.876 arrobas, entre 1497 e 1506 (cf. Pereira, 1969, pp.55-69).

De todos os produtos que acompanharam a diáspora europeia, o açúcar é aquele que moldou, com maior relevo, a mundividência quotidiana das novas sociedades e economias que, em muitos casos, se afirmaram como resultado dele. A cana sacarina, pelas especificidades do cultivo, especialização e morosidade do processo de transformação em açúcar, implicou uma vivência particular, assente num específico complexo sociocultural da vida e convivência humana. Gilberto Freyre foi o primeiro a chamar a atenção dos estudiosos para esta realidade, quando definiu as bases daquilo que a que designou de *Sociologia do Açúcar Freyre*, 1971; Cf. *Cascudo*, 1971): A publicação, em 1933, de “*Casa-Grande & Senzala*” foi o prelúdio de nova preocupação e domínio temático para a Sociologia e a História.

A imagem que Gaspar Frutuoso (1979, pp.328, 333) nos transmite do Funchal no século XVI é de uma cidade mergulhada no luxo e opulência. Foi isso que encontraram os corsários franceses, em 1566.

Estando a cidade do Funchal no mais alto e próspero estado que podia ser, mui rica de muitos açúcares e vinhos, e os moradores prósperos, com muitas alfaias e ricos enxovais, (...) a mais e melhor riqueza daquela terra eram jóias e ricas peças de móveis ricos, que mandavam trazer de flandres e outras partes pelos contratantes e forasteiros, a troco de mercadoria da terra e de suas novidades, sem estimarem, nem sentirem a compra e custo de semelhantes coisas, ainda que custosas; porque casa houve de que levaram alcatifa que custou e valia oitenta mil reis.

Pergunta-se:

Terão, algum dia, os madeirenses proprietários de canaviais e fruidores da riqueza que os mesmos propiciaram, entendido, de forma clara, estas palavras bíblicas, tantas vezes repetidas nos atos litúrgicos que acolhiam nas suas capelas privadas, ou em espaços reservados nos templos públicos?

“Vende tudo o que tens, dá-o aos pobres e terás um tesouro no Céu” (Marcos, 10, 17-31). *“É mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no Reino dos Céus”* (Mateus, 19-21). *“Então Jesus, olhando em redor, disse aos seus discípulos: Quão dificilmente entrarão no reino de Deus os que têm riquezas!”* (Marcos, 10, 17-23). É por esta via, então, que vamos ao encontro da noção de caridade e de dádiva dos madeirenses nos séculos XV e XVI, procurando sondar os mistérios das suas atitudes em vida, perante a morte. Os muitos testamentos que consultamos anunciam um temor sempre presente de a alma se perder, após a saída do corpo, daí a necessidade de preparar o caminho, de assegurar o destino ambicionado, através daquilo que designamos a “economia do Céu”. Roga-se a intercessão dos santos¹³.

Determinam-se oferendas rituais para os momentos do funeral e dos atos litúrgicos. Tudo acontece com pompa e circunstância, a condizer com a dimensão dos canaviais e a riqueza acumulada.

Esta partida da alma, porém, não os desvincula da terra, pelo que se criam mecanismos da sua perpetuação material terrena através da construção de capelas, da doação de alfaias religiosas, de

¹³ Em 1493 Maria Betencourt “...sendo enferma de enfermidade que o Senhor Deus me deu, com todo o meu sizo e entendimento, temendo o dia e hora de meu finamento que não sei quando será e o estreito dia do Juizo do meu Senhor Deus a que todos somos oubrigados e por descarrego de minha comsciencia e ordernar bem minha alma mandei fazer esta cedula de testamento por esta guiza que se ve diante segue: Primeiramente emcomendo a minha alma a Deus meu Senhor que a criou, que della se queira amerciar e hisso a Senhora Virgem Santa Maria com todolos Santos e Santas da corte dos seus que per mim queirão rogar e minhas culpas e pecados me queirão perdoar” (Nascimento, 1933; p.56). Já em 1499 no testamento de João Gonçalves da Câmara determina-se que “Em nome da santa emdivida trindade de padre filho espirito santo tres pesoas e hum soo deos criador e sr. de todas as couzas como asi seja quall a gerall esperiencia comformadas per mujtas autoridades dos santos doutores nos emsina que todo fiell cristão cada hum dia deve temer o dia de sua morte per ha quall deve em limpeza de sua conciença despoerse cordenar aquellas couzas que sentir lhe sserem neserias pera sallvaçam de sua allma e portanto eu João gonsallves de camara do conselho dellRey capitão e guovernador da justiça por elle em esta sua ilha da madejra na parte do funchall snor da deserta consideramdo como a morte he cousa certa e gerall a todos posto que o dia e ora seião jmsertos estando ssaim e contodo o sizo e entendimento que meu soor deos deu por saude de minha allma e descarguo de minha conciença ffsao e ordeno o meu testamento e deradejra vontade(...) Item primeiramente encomendo a minha allma a meo snr. Deos que a criou e pesso à gloriosa virgem marja, sua madre avogada dos pecadores que ella com todos os santos e santas da corte sellestiall Rogem ao snr deos por mim em tall maneja que quando esta minha allma pecador deste corpo partir seia dina e mercedor ser colocada em sua santa gloria.” (Nascimento, 1934: 17-18). Em 1533 João Esmeraldo diz que “Item prymeiramente em comendo minha allma ao senhor deus que a criou e peço a virgem nosa Senhora sua madre que quejra ser rogadora ao seu bento filho que quejra de minha allma ... quando deste corpo... areceba ante sua ... pellos mercimentos de sua paixam” (Nascimento, 1934, p. 35). E, na mesma data noutro testamento de João Rodrigues de Freitas da Madalena: “Em nome de Deus Amen. Digo eu ... que andando Eu por meu pé estando em todo meu perfeito juízo e entendimento, e temendo o dia e ora de minha morte não sabendo o dia nem ora q o Nosso Senhor Deus aprover de me levar para si, ordenei a fazer esta cedula de meu testamento em esta maneira seguinte: Digo que quando aprouver a ‘Nosso Senhor de me levar para si que peço e rogo a nosa Snr. Virgem Maria que ela por sua piedade queira ser rogadora com todos os Santos do paraíso queira rogar por mim a seu Benito F. o que a minha alma seja coroada e levada a seu Santo Reino” (Nascimento, 1933, p.83).

pinturas e, por fim de legados pios, que vinculam os descendentes a uma intervenção perpétua¹⁴, que acaba por se perder na linha do tempo. Mas acontece que nada é eterno, e acaba por se perder no lapso de uma vida.

Por detrás de tudo isto, está a ostentação e a afirmação social dos doadores. A igreja e o seu adro eram não só o palco do sagrado, mas de toda vida e atividade social, que ganhava um desusado protagonismo nos momentos dos atos litúrgicos. Diz-nos Gouveia (1991, pp.15-16, 21) que “a igreja e o adro eram o tablado, sala de estar, de visitas, dos paroquianos”. E, acrescenta “uma dádiva à igreja ou capela, era um bom negócio, simultaneamente eram tidos e havidos como fiéis colaboradores dos templos pelos coevos, lembrados e estudados pelos vindouros e quem sabe comprariam um lugar, no Céu. Diante desses donativos, sobretudo quadros, milhares de seres manifestariam, de joelhos, a sua fé e mesmo analfabetos leriam suas mensagens”. E, conclui: “Os excedentes acumulados, no ciclo do açúcar (1420-1550) foram despendidos sobretudo com: despesas religiosas e de reinvestimento na agricultura e manufatura açucareira”. Todos se juntavam nesse espaço em múltiplos momentos e os olhares estavam bem presentes à espera de aprovação social. Nos séculos XVI e XVII, esta forma de sociabilidade, muito centrada em determinados espaços, determinava as atitudes e comportamentos, que estão para além do nosso alcance, em pleno século XXI, em que os palcos da vida, da sociabilidade e da fama são distintos.

Para aqueles que, nos primeiros séculos de ocupação do arquipélago, puderam usufruir de uma desusada riqueza, as preocupações com a salvação da alma e da perpetuação da imagem e do nome são uma evidência que entendemos como um processo distinto da lógica da economia de mercado, o que nos levou a procurar o entendimento, nos caminhos da Sociologia e da Antropologia.

A dádiva e o dom, a que nos queremos referir, acontecem por uma circunstância especial, com a riqueza gerada pela cana-de-açúcar. A raridade do produto no mercado europeu e o sucesso da mesma cultura, na Madeira, ditaram a riqueza. Desta forma, em meados do século XV,¹⁵ já se exalta esta riqueza e, em 1497, o próprio rei D. Manuel afirma que “*he huma das principaes e proveitozas couzas que noz, real coroa de nosso reynos temos para ajudar, e soportamento de estado real, e encargos de nossos reynos*” (Melo, 1972-1974, p. 363).

¹⁴ Em 1496, Tristão das Damas, no seu testamento “*manda que lhe digam enquanto o mundo for mundo, na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Vila de Machico em a capela que ele mandou fazer na dita igreja uma missa cantada em honra e louvor de S. João Baptista pelo seu dia, com seu responso e alertada, como seu testamenteiro quiser. Manda mais que cada dia lhe digam uma missa rezada por sua alma, em a dita capela*” (Ferreira, 1959, p.170).

¹⁵ Diz Cadamosto que “há nela muitos homens ricos, para a região; porque toda ela é um jardim, e tudo o que colhem na dita Ilha é ouro.” 1450 (?), Cadamosto (c.1432/1488) (citado por Aragão, 1982, p.37).

O progresso era imparável, de modo que, em 1508, o Funchal assume a categoria de cidade, justificando o monarca esta situação pelo facto de ter:

Crescido em muito grande povoação e como vivem nela muitos fidalgos, cavaleiros e pessoas honradas e de grandes fazendas pelas quais e pelo grande trato da dita ilha esperamos com ajuda de Nosso Senhor que a dita vila muito mais se enobreça acrecente e esperamos ao diante receber (Melo, 1972-1974, p.5139).

E não será de pasmar o remate final de Gaspar Frutuoso, em 1590:

A ilha da Madeira, (...) tão afamada e guerreira com seus ilustres e cavaleiros, os capitães, e tão magnânimos, e com generosos e grandiosos moradores; rica com seus frutos; celebrada com seu comércio, que Deus pôs no mar oceano ocidental para escala, refúgio, colheita e remédio dos navegantes, que de Portugal e de outros reinos vão, e de outros portos e navegações vêm para diversas partes, além dos que para ela somente navegam, levando-lhe mercadorias estrangeiras e muito dinheiro para se aproveitar do retorno que dela levam para suas terras (...) por ser tal e parecer nele um único horto terreal tão deleitoso, em tão bom clima situada ou criada, disse um estrangeiro que parecia que, quando Deus descera do Céu, a primeira terra em que pusera seus santos pés fora ela 1590 (?), (Frutuoso, 1979, pp.99-100).

Segundo este autor, terá sido a cana-de-açúcar a chave do sucesso: “*esta planta multiplicou de maneira na terra, que é o açúcar dela o melhor que agora se sabe no mundo, o qual com benefício que se lhe faz tem enriquecido muitos mercadores forasteiros e boa parte dos moradores da terra*” (Frutuoso, 1979, p.113).

Assim, a imagem que retemos da Madeira nos séculos XV e XVI é de plena afirmação da riqueza por força da importância assumida pela cultura da cana-de-açúcar, e pelo alto valor deste produto no mercado europeu. Essa situação pode, em certa medida, ser comprovada pela descrição que Gaspar Frutuoso faz do Funchal e do quotidiano de algumas famílias madeirenses. Assim, o Funchal que, em 1566, é apanhado pelo assalto dos corsários franceses é uma urbe onde a riqueza e o luxo estão presentes. Assim, diz-nos:

Estando a cidade do Funchal no mais alto e próspero estado que podia ser, mui rica de muitos açúcares e vinhos, e os moradores prósperos, com muitas alfaias e ricos enxovais, (...) a mais e melhor riqueza daquela terra eram joias e ricas peças de móveis ricos, que mandavam trazer de Flandres e outras partes pelos contratantes e forasteiros, a troco de mercadoria da terra e de suas novidades, sem estimarem, nem sentirem a compra e custo de semelhantes coisas, ainda que custosas; porque casa houve de que levaram alcatifa que custou e valia oitenta mil reis (Frutuoso, 1979, pp.387-388).

Esta situação serviu para o Padre micaelense ditar uma recomendação moralista aos madeirenses, aventando este assalto dos corsários franceses como um castigo divino.

Vedes aqui estes ricos e quietos cidadãos, estando tão fora de temer o mal que lhe veio, nem arreçar de perder quanto possuíam, quase em um momento foi sua cidade entregue a estranhos, seus templos profanados, suas casas roubadas, suas fazendas esbulhadas, e em pouco espaço perderam tudo quanto por longos tempos ajuntaram, não lhe ficando mais certos haveres que um sonho do que foi, as tristes lembranças dos bens passados, as grandes mágoas do que perderam tão presto e umas crescidas saudades do que já em algum tempo tiveram.

Ajunta o homem sem acabar, nem deixar de ajuntar, e não sabe para quem; adquire o avaro para desperdiçar o pródigo; ganha o fiel para roubar e desbaratar o ladrão; edifica o benfeitor para derribar o preguiçoso; pranta o curioso para dissipar e cortar o desfadado e desasado; inventa o ardiloso para contraminar o tredo; ajunta o ganhado para espalhar e deitar a perder o perdido. Espelho é não obscuro, exemplo é este mui claro, para que, vendo-se nele, só procurem os homens ajuntar boas obras e virtudes, que não se perdem, e entesourar somente no Céu seu tesouro, onde a ferrugem o não gasta, a traça o não fome, e o ladrão o não furta, e todo descanso e bem-aventurança se possui, sem nenhum sobressalto de a perder jamais em algum tempo, nem momento. Mas como nosso bom e piedoso Deus, ainda que alguma vez permita e dê trabalhos para castigo de alguns males ou prova dos bons, sabe deles tirar descansos e, às vezes, dá por eles, como deu aí, dobrados bens, se tirou a estes nobres cidadãos a riqueza temporal e ricas joias e alfaias, acudiu logo, em lugar delas, com outras, sem comparação alguma, de inestimável preço, e, por coisas temporais, deu espirituais de muito maior valia (Frutuoso, 1979).

A Ordem de Cristo, na qualidade de senhoria da Ilha recebia um tributo de 1 500 000 reais, isto é 40,54% do total dos rendimentos da sua casa senhorial (Coelho, 1992, pp.107-108).

Esta importância das rendas é também atestada por João de Barros que refere o usufruto anual, pelo mestrado da Ordem de Cristo, de mais de sessenta mil arrobas de açúcar. Tenha-se em conta que, nesta época, as rendas da Coroa eram de 15 965 000 reais, enquanto a casa senhorial apresentava o valor de 3 700 000 reais. O Autor assinala, ainda, a riqueza das principais famílias da Ilha, tão poderosas em bens como na força das armas.

O primeiro entre todos foi João Gonçalves, filho de João Gonçalves Zarco, que à sua morte, em 26 de março de 1501, deixou *muita fazenda de móveis e de raiz*, de muito proveito para os seus descendentes, como foi o caso de Simão Gonçalves da Câmara (1460 - 1530), o terceiro capitão do Funchal, conhecido por “o Magnífico”,

Porque nunca pessoa alguma se chegou a ele pedir alguma coisa que lha negasse, por ser muito grandioso e de singular condição, sem nunca saber poupar o que tinha, despendendo tudo comumente com muita prudência em serviços de seu Deus e de seu Rei, em que foi tão solícito e diligente, que nove vezes foi a África¹⁶ com muita gente à sua custa, com socorro¹⁷. Mesmo assim, não se coibiu da situação de devedor à Fazenda Real (Pereira, 1990, I, nº 38, p.576, 8.VII.1504; n.º 368, p.117, 10.IX.1513)¹⁸.

Em princípios do século XVI, Simão Gonçalves da Câmara (1460 – 1530), terceiro capitão do Funchal e cognominado de o Magnífico, quem detinha, depois do Duque de Bragança, “a melhor renda de Portugal”. Todavia, por ser uma

Grande casa, criados muito principais e grande fausto, e primor, e uma capela de muitos cantores e capelães, que competia com a d’El-rei, e por ter acudido por nove vezes em defesa das praças africanas, sempre com muita gente e navios a todos os rebates e cercos, tudo desaparecia, havendo dívidas que passavam. Assim, refere-nos ainda Gaspar Frutuoso que despendeu de sua fazenda, segundo se achou por lembrança dos serviços que alegou, oitenta mil cruzados, dos quais quando faleceu ficou devendo cinquenta mil, de que o capitão Conde, seu neto, pagou dezano-ve mil, porque já seu pai João Gonçalves da Câmara tinha pago a demasia (Frutuoso, 1979, pp.187-191).

¹⁶ (Frutuoso, 1979, pp.269-288, 323-326, 391-407).

¹⁷ Idem, pp. 230, 231.

¹⁸ A propósito da ação de Simão Gonçalves da Câmara (1460 - 1530) e das dívidas que deixou: *Além destes socorros, que dito tenho, fez outros, Simão Gonçalves de Câmara, assim à cidade de Safim como à Azamor e Arzila, por si e por seu irmão, Manuel de Noronha, que a Capitoa despachou e mandou com setecentos homens, gente mui luzida, à sua custa, como já fica relatado. E, assim, acudiu sempre com muita gente e navios a todos os rebates e cercos, que, em seu tempo, houve nos lugares de África, que dito tenho, e no Castelo Real, e do Cabo de Guel e Aguz, Mazagão, Cepta, Tânger, Alcácer Ceguer, ele, em pessoa, ou seu filho herdeiro; ou, quando não podia ir, mandava seus parentes e amigos, no que despendeu de sua fazenda, segundo se achou, por lembrança, nos serviços que alegou, oitenta mil cruzados, dos quais, quando faleceu, ficou devendo cinquenta mil, de que o Capitão Conde, seu neto, pagou dezano-ve mil, porque já seu pai, João Gonçalves de Câmara, tinha pago a demasia* (Frutuoso, 1979, p.246).

Um seu filho, Manuel de Noronha, foi Secretário do Papa, o que o levou a enviar uma embaixada com diversos presentes de açúcar a Roma, numa manifestação de poder e importância social:

Levou mais muitos mimos e brincos da Ilha de conservas, e o sacro palácio, todo feito de açúcar, e os cardeais iam todos feitos de alfenim, dourados a partes, que lhe davam muita graça, e feitos de estatura de um homem, o que foi tudo metido em caixas embrulhados com algodão, com que foram muito seguros e sem quebrar até, dentro a Roma, coisa que, por ser a primeira desta sorte que se viu em Roma, estimou-a muito o Papa, e cada uma peça, por si, foi vista pelos cardeais e senhores de Roma, sendo presente o Papa, que louvava muito o artifício, por ser feito de açúcar, e muito mais louvava o Capitão que lhe tal mandava, largando muitas palavras perante todos em louvor deste ilustre Capitão (Frutuoso, 1979, pp.248-249).

Para além desta família, temos referências a outras que também se evidenciaram pela sua importância social e riqueza económica. É o caso de António Carvalhal, de Ponta Delgada, que o facto de ter acudido, à sua custa, em 1566, com 500 homens de guerra revela quão importante era a sua casa da chamada “Corte do Norte” (Frutuoso, 1979, p.131).

Outros mais são referidos, por força da sua atividade económica. Foi o caso de Rafael Catanho, que gastou do seu bolso 100.000 cruzados, para a construção de uma levada entre Machico e Caniçal para a rega dos seus canaviais (Frutuoso, 1979, p. 103). Em idênticas circunstâncias, surge António Correia a financiar em 20 000 cruzados a levada da Ribeira dos Socorridos (Frutuoso, 1979, pp. 120-121). Outro importante agricultor ligado à produção açucareira foi João Esmeraldo, um flamenço que, em pouco tempo, se transformou num dos principais produtores, alcançando a sua produção as 20 000 arrobas anuais (Frutuoso, 1979, p.124).

A dimensão económica ou a importância social das famílias supracitadas são devedoras da riqueza gerada na Ilha e expressam-no, desta forma, através da exibição junto do papa, de oferecimentos para serviços de defesa e proteção, de investimentos em infraestruturas tão importantes ao processo produtivo, como as levadas, por exemplo. As verbas em causa, nesta última situação, representam investimentos avultados, pois a receita da Ilha, entre 1588 e 1618, situava-se maioritariamente em metade deste valor investido por particulares em infraestruturas necessárias para gerar a riqueza que, depois, ficará à mercê da Coroa.

Os dados sobre os pagamentos feitos em açúcar, para a primeira metade do século XVI, permitem-nos afirmar que a distribuição diversificada dos lucros acumulados por proprietários de canaviais e mercadores de açúcar contribuiu para um manifesto progresso da sociedade madeirense, com evidentes reflexos no quotidiano e no panorama artístico e arquitetónico (Gouveia, 1991, pp.11-22). É neste quadro que deveremos entender o fausto de algumas casas senhoriais na Ilha, nomeadamente dos capitães do Funchal. O açúcar é a pedra de toque desta riqueza da Ilha, tanto assim que, em 1501:

Manda que lhe digam enquanto o mundo for mundo, na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Vila de Machico em a capela que ele mandou fazer na dita igreja uma missa cantada em honra e louvor de S. João Baptista pelo seu dia, com seu responso e alertada, como seu testamenteiro quiser. Manda mais que cada dia lhe digam uma missa rezada por sua alma, em a dita capela
1496 (Ferreira, 1959, p.170).

Não temos notícia de que, com açúcar, se tenha comprado pinturas em Bruges, Gant ou Antuérpia, tão pouco as oficinas estariam interessadas na mercadoria, mas sabemos que com muito do dinheiro recebido nas cidades pela venda do açúcar, se compraram pinturas para oferendas a igrejas ou capelas particulares. Muitos dos destacados proprietários de canaviais e engenhos estabeleceram legados pios e capelas nos templos - sede da freguesia ou nas capelas que anexaram à “fazenda”. Note-se que, no período de 1509 a 1534, encontramos um grupo significativo de canaviais vinculados no Funchal, Calheta, Ribeira Brava e Ponta de

Sol, que poderá ser sinónimo da existência de uma capela (Vieira, 1989, pp.539-611) em cada um.

Por outro lado, algumas informações avulsas revelam-nos a compra de obras de arte por proprietários de canaviais. Zenóbio Acioli, um dos destacados proprietários do Funchal, com engenho dentro do recinto urbano, construiu às suas custas a capela de Nossa Senhora da Piedade e o retábulo do Senhor do antigo convento de S. Francisco¹⁹. Em Santa Cruz, outro proeminente proprietário construiu o convento de Nossa Senhora da Piedade, que existiu no espaço do atual aeroporto (Guerra, 1997, pp.125-156).

¹⁹ ARM, JRC, cx.148, nº.1, 23 de Abril de 1598, testamento de Zenóbio Acioli.

Temos ainda outras notícias (Gouveia, 1991, pp.17-18):

1491 -D. Maria de Bethencourt ofereceu um retábulo à capela dos Mártires, convento de S. Francisco do Funchal;

1511 - Nuno Fernandes Cardoso deu um retábulo da invocação de N. S. da Misericórdia e S. João Baptista à igreja de S. João Latrão;

1524 - Isabel Lopes, retábulo à Igreja Madalena do Mar;

1534 - “Moças do Caniço”, retábulo da Capela da Madre de Deus.

Sobre estas e outras mais dádivas feitas por gentes, cuja riqueza necessária para tal doação sabemos estar relacionada com a cultura da cana-de-açúcar, não temos muitos elementos informativos, mas podemos afirmar que esta intenção se enquadra num movimento comum da época que se prende com a salvação da alma, por isso, o seu enquadramento adentro da economia do Céu.

AS FALSAS DÁDIVAS

No caso específico da Madeira, a riqueza gerada pelo açúcar configurou uma situação ímpar. Na verdade, o açúcar madeirense adquiriu reputação e valor no mercado europeu, gerando a riqueza de que Portugal necessitava para financiar o processo conhecido como Descobrimentos e, inclusive, para alimentar as designadas “vidas de luxo” da Coroa e da nobreza do Reino.

Quem usufruiu desta riqueza, em primeiro lugar, foi o Infante D. Henrique e a Ordem de Cristo e não os ilhéus. É certo que recebemos algumas “esmolas” como contrapartida, a exemplo das ofertas que o rei D. Manuel fez a algumas igrejas da ilha, como foi o caso da cruz processional da Sé do Funchal, lavrada em ouro. Mas, à maioria dos ilhéus nada foi concedido sendo que, do seu esforço, não resultava qualquer mudança na sua qualidade de vida. A construção de uma igreja ou de uma capela, erguidas com grande esforço e insistente reclamação junto da Ordem de Cristo e depois da Coroa, representaram alguns indícios de “retribuição”.

A dádiva acontece quando alguém dá a outrem algo que lhe pertence e não quando usa os recursos gerados por outrem para materializar uma qualquer dádiva. E aquilo que queremos definir como a ilusão da falsa dádiva ou dom. É o que acontece em algumas situações relacionadas com a História da Madeira, de novo em torno de dádivas de carácter religioso, relacionadas com a arte, ourivesaria, escultura, e pintura.

É comum vermos em todo o lado referência ao gesto magnânimo (?) do Rei D. Manuel I, que reinou entre o período áureo da economia açucareira madeirense, a doar aos templos religiosos da ilha algumas obras de arte, que hoje são emblemáticas no acervo cultural da Região. Temos inúmeros testemunhos destas situações no reinado de D. Manuel, certamente de entre todos os monarcas aquele que mais lucro obteve com a economia madeirense, mas também aquele que se mostrou mais magnânimo para com os madeirenses: a Sé do Funchal recebeu um porta-paz e uma cruz processional; a igreja matriz da Ribeira Brava, a pia batismal; a de Machico, as colunas de mármore do portal da parede lateral, a escultura da Virgem e o Menino, os pesos da Câmara; a da Calheta, o sacrário em ébano e prata. Foi, sob o seu governo, que se construíram os templos mais sumptuosos da Ilha: a Sé do Funchal e as igrejas de Machico, Santa Cruz, Ribeira Brava e Calheta. Hoje ainda persistem, na Ilha, algumas destas dádivas, que são os mais evidentes testemunhos deste período de prosperidade que a Madeira e os madeirenses usufruíram.

Terá isso acontecido da forma que conta a tradição? Atente-se que, em muitas circunstâncias, foi manifesta uma tradição não retributiva por parte da Coroa, mesmo nas suas obrigações. As grandes obras de construção da praça, paços do concelho, cadeia, igreja fazem-se, em princípio, à custa dos moradores, através de taxas, do seu trabalho braçal e de

algumas das chamadas esmolos da Coroa. Sucedeu assim com as obras do hospital da Misericórdia do Funchal, com a Sé do Funchal e com as cadeias. O mesmo se passa com as obras de fortificação, tão importantes para segurança dos moradores e para a salvaguarda da soberania e dos interesses da coroa. Até mesmo a imposição do vinho, criada em 1485 para acudir às principais despesas do Município, acabou por ser usada pela coroa com outras finalidades. Por outro lado, a Coroa faz uma gestão criteriosa das suas despesas. Primeiro, através de uma estrutura reduzida da sua administração. Depois, imputando a maioria destas aos municípios, já de si carentes de meios e que, por isso mesmo, se colocam, muitas vezes, numa situação de rotura financeira e incapazes de realizar qualquer empreendimento em favor dos munícipes.

O açúcar arrecadado pela coroa, tal como nos elucida F. J. Pereira (1969, pp.69-93), era usado para cobrir as despesas ordinárias, na carga direta e nas vendas aos mercadores e/ ou sociedades comerciais. Na primeira despesa, estavam incluídos, a redízima dos capitães, os gastos pessoais do monarca, da Casa Real, as esmolos, para além das despesas com os soldos dos funcionários, do transporte e embalagem do açúcar.

A despesa variou entre as 1070 e 2114 arrobas, sendo a média anual, no período de 1501 a 1537, de 1622 arrobas. No caso das esmolos, é de realçar as que se faziam às Misericórdias - Funchal (1512), Ponta Delgada em S. Miguel (1515), Todos os Santos em Lisboa (1506), Conventos - Santa Maria de Guadalupe (1485), Jesus de Aveiro (1502) e Conceição de Évora. Tenha-se em conta que as esmolos em açúcar evoluíram de 70 arrobas de 1501 para as 1074 arrobas de 1534. Além disso, também se regista a utilização temporária dos lucros arrecadados pela Coroa no custeamento dos socorros às praças africanas (Vieira, 1987, p.23; Godinho, 1978, pp.29-71, 281-322) ou no provimento das armadas²⁰. Estas dádivas da coroa às instituições hospitalares e conventos mantiveram-se, mesmo nos momentos de dificuldade do século XVII.

Sabemos que a Misericórdia do Funchal recebia em 1647²¹, como esmola, 12 arrobas de açúcar, enquanto a de Santa Cruz recebeu, em 1682²², apenas 2 arrobas de açúcar. O Mosteiro de Jesus em Aveiro, que recebia 10 arrobas de açúcar por ano, reclamava, em 1648²³, pelas esmolos desde 1643. Como isso não aconteceu, nomeou, em 1652²⁴, um procurador para proceder à cobrança. Sabemos ainda que, em 1686²⁵, o Mosteiro de Belém em Castela tinha direito a 50 arrobas de açúcar de esmolos, sendo procurador o Provedor da Fazenda.

²⁰ No período que decorre de 1508 a 1514, foram gastas 1000 arrobas com as despesas de socorro a Safim (Vieira, 1987, p. 23; Godinho, 1978, pp. 29-71, 281-322).

²¹ ANTT, *PJREF*, n.º 980, fls. 136v-137vº, 13 de fevereiro de 1647; *ibidem*, n.º 965º, fls. 340-340vº, 20 de janeiro de 1662.

²² ANTT, *PJREF*, n.º 966, fls. 231-232vº, 3 de março de 1682.

²³ ANTT, *PJREF*, n.º 980, fls. 283-283vº, 1 de fevereiro de 1648.

²⁴ ANTT, *PJREF*, n.º 980, fls. 469-472, 16 de novembro de 1652.

²⁵ ANTT, *PJREF*, n.º 966, fls. 450-451vº, 7 de janeiro.

Mas ocorre perguntar se estas dádivas e esmolos ocorrem a expensas do património pessoal do monarca ou resultam apenas de uma determinação deste como monarca? É comum a confusão entre o património pessoal do monarca e o património do Reino, mas estamos perante realidades distintas e aquilo que nos parece aqui, como noutras situações, é que estamos perante uma retribuição da coroa e não do Rei²⁶.

CONCLUSÃO



Em todas as religiões, há a necessidade de assegurar um lugar no além, o Céu está sempre presente. A forma de o conseguir passa por uma gestão artificiosa que se alheia da lógica do capitalismo, embora possa ser feita com produtos e recursos que entram na dinâmica de mercado. Para entender este sistema de trocas, fizemos apelo a alguns estudos da Antropologia e Sociologia, descobrindo o dom e a dádiva. Neste discurso transdisciplinar, descobrimos novas realidades, que revelam posturas sociais e atitudes que se situam no quadro quotidiano da religiosidade da época que nos ocupou por agora. Desta forma, a gestão dos excedentes de uma elevada e inesperada riqueza gerada pelo açúcar, aqui de verdade o ouro branco, conduziu a formas diferenciadas do seu uso, de acordo com padrões fora da lógica do mercado, daí a ideia de economia do Céu.

Temos enfatizado a importância das doações de pintura e ourivesaria como um fator de prestígio social dos doadores, como forma de perpetuação geracional, com a pretensa fotografia dos doadores e familiares, mas não temos valorizado este aspeto da economia do Céu, em que a dádiva ou a construção de um templo isolado ou inserido numa igreja pretende negociar, no Céu, um lugar na lógica do terreno. Daí, que, pela forma e intenção como tudo acontece, temos de considerar esta situação como fora do sistema de trocas tradicionais e apontar numa outra direção sugerida pelos estudos antropológicos e sociológicos, quando nos apontam o dom e a dádiva. E foi isso que fizemos nesta primeira incursão sobre o tema, que não para aqui e que terá continuidade num projeto que temos em mãos sobre a “MADEIRA – ROTA DO OURO BRANCO”.

²⁶ É uma questão que implica um debate alargado, mas antes de tudo deveremos ter bem claro a figura do monarca e aquilo que ela apresenta em termos de manifestação do poder, que está para além do seu livre-arbítrio. Para isso deveremos ter em conta (Silva, 2008, pp.29-41; Godinho, 2009, pp.123-174); e o estudo global de Richard Bonney (1999). Sobre a ideia de Corte e casa da coroa veja-se (Elias, 1987; Weber, 1983, p.189).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alçada, I. & Magalhães, A. (1995). *Na Crista da Onda. Ouro Branco*, Lisboa: ARAP.
- Alves, J. (2015). A encíclica Laudato Si': Ecologia integral, gênero e ecologia profunda/The Encyclical Laudato Si': Integral ecology, gender and deep ecology. *Horizonte*, 13 (39).
- Andrade, J., & Apolloni, R. W. (2010). Dos ciclos da natureza à roda de Samsara: A geografia na raiz do budismo. *Interações*, 5 (8), 63-78.
- Aragão, A. (1982). *A Madeira vista por estrangeiros. 1450.1700*. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura.
- Araya, C. A. R. M. E. N. (2006). *Salineros de la laguna de Cahuil: Cristalizadores de oro blanco*. Tese de Doutoramento, Universidad de Chile, Santiago.
- Aristides D., Sangerman-Jarquín, J., D. M. & Sánchez, J. A. C. (2009). Aceptación de los cultivos de maíz platino, oro blanco y proteínas, de alta calidad proteínica en El Salvador, América Central. *Agricultura Técnica en México* 35, 4, 409-418.
- Arroyo, J. C. T. (2015). *Francisco Encíclica "Laudato si'" sobre o cuidado da casa comum* [LS]. São Paulo: Paulinas.
- Bonney, R. (ed.) (1999). *The rise of the fiscal state in Europe c. 1200-1815*, Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.
- Bowker, J. (1997). *Para entender as religiões: As grandes religiões mundiais explicadas por meio de uma combinação perfeita de texto e imagens*. São Paulo: Editora Ática.
- Brottem, L. (2005). The Limits of Cotton: White gold shows its dark side in Benin [em linha]. *Foreign Policy in Focus website*. Acedido em: <http://fpif.org/the-limits-of-cotton-white-gold-shows-its-dark-side-in-benin/>.
- Caillé, A. (1998). Don et symbolisme. *La Revue du MAUSS Semestrielle: Plus réel que le reel, le symbolisme*, nº 12, 13.
- Caillé, A. (1998). Nem holismo nem individualismo metodológicos – Marcel Mauss e o paradigma da dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 13. n. 38, 5-38.
- Caillé, A. (2002). Dádiva e associação. In P. H. Martins (org.), *A dádiva entre os modernos: Discussão sobre os fundamentos e as regras do social* (pp.99-136). Petrópolis: Vozes.
- Caillé, A. (2002). *Antropologia do dom: O terceiro paradigma*. Petrópolis: Vozes.
- Cascudo, L. C. (1971). *Sociologia do açúcar*. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool.
- Castro, E. V. (2009). The gift and the given: Three nano essays on kinship and magic. In S. C. Bamford & J. Leach (eds.). *Kinship and beyond: The genealogical model reconsidered* (pp.237-268). S.l.: Berghahn Books.
- Cattani, A. D.; Laville J.L; Gaiger, L. I.; Hespanha, P. (orgs.). 2009. *Dicionário internacional da outra economia*. Coimbra: Almedina.
- Cattani, A. D. (org.) (2003). *A Outra Economia*. Porto Alegre: Veraz.
- Coelho, A. B. (1992). *Clérigos, Mercadores, "Judeus" e Fidalgos. Questionar a História*, II. Lisboa: Caminho.
- Collier, J & Rosaldo, M. (1981). Politics and gender in simple societies. In, S. Ortner & H. Whitehead (eds.). *Sexual meanings: The cultural construction of gender and sexuality* (pp. 275-329). Cambridge: University Press.
- Delumeau, J. & Melchior-Bonnet, S. (2000). *De religiões e de homens*. São Paulo: Loyola.
- Dumont, L. (1985). *O individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.

Dumont, L. (1992). *Homo hierarchicus: O sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Elias, N. (1987). *A Sociedade da Corte*, Lisboa: Estampa.

Ferraro, B. (2016). Laudato si' e a opção pelos pobres. In: A. Murad & S. S. Tavares (orgs.). *Cuidar da casa comum* (pp. 65-72). São Paulo: Paulinas.

Ferreira, M. J. P. (1959). Tristão das Damas. *Arquivo Histórico da Madeira*, XI, 157-171.

Foley, N. (1998). *The white scourge: Mexicans, blacks, and poor whites in Texas cotton culture*. Vol. 2. Califórnia: University of California Press.

França filho, G. C., Laville, J. (2004). *Economia Solidária: Uma abordagem internacional*. Porto Alegre: UFRGS.

Francisco (2013). *Evangelii Gaudium: Exortação apostólica sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual* [em linha]. A Santa Sé. Acedido em dezembro, 2018 em: https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco-esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html.

Frutuoso, G. (1979). *Livro Segundo das saudades da terra*. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada.

Fryere, G. (1971). *Sociologia do açúcar: Curso sobre sociologia do açúcar promovido pelo Museu do Açúcar nos meses de outubro e novembro de 1970*. Recife: Museu do Açúcar.

Gaarder, J. et al. (2001). *O Livro das religiões*. Trad. Isa M. Lando. São Paulo: Cia das Letras.

Garcia, R. R. (2014). Ensaio para uma fenomenologia do pensamento védico. *Revista de Estudos da Religião* (REVER), 14 (1), 52-75.

Gentry, J. F. (1992). White Gold: The Confederate Government and cotton in Louisiana. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 33.3, 229-240.

Godbout, J. T. (1998). Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 13. n. 38, 39-52.

Godelier, M. (2001). *O enigma do dom*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Godinho, V. M. (2009). A formação do Estado e as finanças públicas. In V. M. Godinho. *Ensaio e Estudos. Uma maneira de pensar*. Lisboa: Sá da Costa, vol. 1, 123-174.

Godinho, V. M. (1978). *Ensaio*, vol. II, Lisboa: Sá da Costa.

Gorz, A. (2005). *O imaterial. Conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume

Gouveia, D. F. (1991). O açúcar e a economia madeirense (1420-1550). *Consumo de excedentes. Ilzenha*, nº 8, 11-29.

Graeber, D. & Lanna, M. (2005). Comunismo ou comunalismo: A política e o ensaio sobre o dom. *Revista de Antropologia*, vol.48 (2), 501-23.

Grechuski, I. P., Motta, M. E. V., Camargo, M. E., Bertola, F. L., Pacheco, M. T. M. &

Menegotto, M. L. A. (2011). *Implantação de um sistema de custo eficaz: O caso do sal temperado*. PUB-VET, 5, Art-1218.

Gregory, C. (1982). *Gifts and commodities*. Londres: Academic Press;

Guedes, A. (2006) *O ouro branco abre caminho: O algodão e a modernização do espaço urbano da cidade da Parahyba (1850-1924)*. 2006. 165 f. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/12428>.

Guerra, J. V. (1997). O Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz. Subsídios para a sua História, *Ilzenha*, 20, 125-156.

Hugh-Jones, S. (2000). Nota sobre Marcel Mause o Ensaio sobre a dádiva. *Revista de Sociologia e Política*, 14,173-94.

Kung, H. (2004). *Religiões do mundo: em busca dos pontos comuns*. Campinas: Verus Editora.

Kurlansky, M. S. (2002). *A world History*. Nova Iorque: Walker and Company.

- Laville, J. L. (org.) (1994). *L'économie solidaire: Une perspective internationale*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Laville, J. L. & Gaiger, L. I. (2009). *Economia Solidária*. In: A. D. Cattani, et al. (coord.) *Dicionário Internacional da Outra Economia* (pp. 162-168). Coimbra: Almedina.
- Leite, M. P. (2009). A economia solidária e o trabalho associativo: Teorias e realidades. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 69, pp. 31-51;
- Lévi-Strauss, C. (1976). *As estruturas elementares do parentesco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lima, J. C. & Souza, A. R. (2014). Trabalho, solidariedade social e economia solidária. *Lua Nova*, São Paulo, 93, 139-168.
- Maçaneiro, M. (2016). Vozes do sul na encíclica *Laudato si'*: Fontes e temas. *Revista Pistis Praxis*, 8 (3), 715-760.
- Mallach, C.S.P. et al. (2011). Implantação de um sistema de custo eficaz: O caso do sal temperado. *PUB-VET*, Londrina, V. 5, N. 34, Ed. 181.
- Manzini, R. (org.) (2016). *Magistério e doutrina social da Igreja*. São Paulo: Paulinas.
- Marcos, L. (2012). O dom e a teoria ameríndia. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFS-Car*, v.4, n.1, jan.-jun., 10-20.
- Martins, P. H. (2005). A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 73, acedido em março, 13, 2017 em <http://rccs.revues.org/954>; DOI: 10.4000/rccs.954.
- Mauss, M. (1974). O ensaio sobre a dádiva. *Sociologia e Antropologia*. v.2. Nº14, 173-194
- Mckillop, H. I. (2002). *Salt: White gold of the ancient Maya*. Florida: University Press of Florida.
- Melo, Luis Francisco Cardoso de (1972-1974), Tombo Iº do Registo Geral da Câmara Municipal do Funchal. 1ª Parte, *Arquivo Histórico da Madeira*, vols. XV- XVII.
- Mesquita, J. C. V. (2006). Ascensão e decadência de Tavira no antigo regime. *Tavira*, 18, 4-5.
- Nascimento, J. C. (dir.) (1935). Testamentos. João Rodrigues de Freitas, da Madalena. 1520. In *Arquivo Histórico da Madeira: Boletim do Arquivo Distrital do Funchal*, IV, (pp.83-86). Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- Nascimento, J. C. (dir.) (1935). Testamentos. João Esmeraldo o velho (1533). In *Arquivo Histórico da Madeira: Boletim do Arquivo Distrital do Funchal*, IV (1934-35) (pp.159-162). Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- Nascimento, J. C. (dir.) (1935). Testamentos. João Gonçalves da Câmara, segundo Donatário do Funchal (1499). In *Arquivo Histórico da Madeira*, IV (1934), (pp.55-62). Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal
- Neto, J. L. P. S. G. (2010). *A idade do ouro branco - O contributo da arqueologia pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa*. Tese de doutoramento, Universidad de Salamanca, Espanha.
- Paugam, S. (2011). Introduction: Les fondements de la solidarité. In: S. Paugam (org.). *Repenser la solidarité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Peirano, M. (2003). *Rituais. Ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Pelletier, D. (1996). Économie et humanisme: *De l'utopie communautaire au combat pour le tiers-monde (1941-1966)*. Paris: Cerf.
- Pereira, F. J. (1969). *O açúcar madeirense, de 1500 a 1537. Produção e Preços*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina.
- Pereira, F. J. (1990), *Documentos sobre a Madeira no século XVI existentes no Corpo Cronológico: análise documental*. Lisboa: Arquivo nacional da Torre do Tombo.
- Pieris, A. (2008). *Viver e arriscar: Estudos interreligiosos comparativos a partir de uma perspectiva asiática*. São Paulo: Nhanduti Editora.

Pinheiro, A. (2004). *A dádiva no ritual da Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

Radhakrishnan, S. (1922). The Hindu Dharma. *International journal of ethics*, v. 33, nº.1, 1-22, 1922. Acedido fevereiro, 6, 2017, em: <http://www.jstor.org/stable/2377174>.

Reis, É. V. B. & Bizawu, K. (2015). A encíclica “*Laudato Si*” à luz do Direito Internacional do Meio Ambiente. *Veredas do Direito: Direito Ambiental e Desenvolvimento Sustentável*, 12 (23).

Samten, P. (2010). *A Roda da vida: Como caminho para a lucidez*. São Paulo: Editora Peirópolis.

Santos, B. S. (org.). 2002. *Produzir para viver: Os caminhos da produção não capitalista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Schuch, F. C. (2006). *Economia popular e solidária. Economia Solidária* vol, I. São Paulo: Perseu Abramo. Acedido em março, 9, 2017 em: <http://www.uff.br/in-cubadoraecosol/docs/ecosolv1.pdf>.

Silva, M. S. (2008). Os primórdios das casas das rainhas de Portugal. In J. M. Santos & M. Mendonça (eds.). *Raízes medievais do Brasil moderno – Actas* (pp. 29-41). Lisboa: Academia Portuguesa de História.

Singer, P. (2002). *Introdução à economia solidária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Sousa, D. D. S., Musse, N. S., & Chaves de Araújo, N. G. (2012). Sal marinho: O ouro branco do Rio Grande do Norte. In *Anais do VII CONNEPI-Congresso Norte Nordeste de Pesquisa*, 8 Palmas: Ifto, 2012 (1-5).

Souza, A. R. (2013). *Os laços entre Igreja, Governo e economia solidária*. São Carlos: EdUFSCar/Fapesp.

Spoor, M. (1993). Transition to market economies in former Soviet Central Asia: Dependency, cotton and water. *The European Journal of Development Research*, 5(2), 142-158.

Webber, D. (1994). *Dark sweat, white gold: California farmworkers, cotton, and the New Deal*. Berkeley : University of California Press.

Usarski, F. (2009). *Budismo e as outras: Encontros e desencontros entre as grandes religiões mundiais*. Aparecida, SP: Ideias & Letras.

Van Atta, D. (2009). “White Gold” or Fool’s Gold?. The Political Economy of Cotton in Tajikistan. *Problems of post-communism*, 56(2), 17-35.

Vieira, A. (1987). *O Comércio Inter-Insular nos séculos XV e XVI*, Funchal: CEHA.

Vieira, A. (1989). O Regime de Propriedade na Madeira. O Caso do Açúcar (1500-1537). In *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira 1986*, Funchal: DRAC (539-611).

Vieira, A. (1993). O Açúcar na Madeira: produção e comércio nos séculos XV e XVI. In *II Seminário Internacional. Produccion y comercio del azucar de caña en epoca preindustrial*, Motril, setembro de 1991 (29-74).

Viveiros C. E. (2002). O conceito de sociedade em antropologia. In E. V. Castro. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (pp. 295-316). São Paulo: Cosac e Naify.

Weber, D. (1994). *Dark sweat, white gold: California farm workers, cotton, and the New Deal*. Califórnia: Univ of California Press.

Weber, M. (1983). *Economia e Sociedade*. S. Paulo: Pioneira.

Weber, M. (1958). *The religion of India*. The sociology of Hinduism and Buddhism. Glencoe, Illinois: Free Press.

Werner, K. (1994). *A popular dictionary of Hinduism translation*. Richmond, Surrey: Curzon Press.

Whigham, T. (1999). El oro blanco del Paraguay: Un episodio de la historia del algodón, 1860-1870. *Historia Paraguaya* 39: 311-32.

Zacharias, R. & Manzini, R. (orgs.) (2016). *Magistério e doutrina social da Igreja*. São Paulo: Paulinas.

Zimmer, H. (1979). *Filosofías de la India*. Buenos Aires: EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires).

ARTIGOS

CONVITE À PARTICIPAÇÃO

(CALL FOR PAPERS)



Dimov, Alexandre

*O Retábulo Antuerpense da Igreja de Santa Maria Madalena da Madalena no Mar
e a Representação da Peregrinação da Sainte-Baume no Círculo do Mestre de 1518*

Esteves, Lília M. A. Alfarra

A Vertente Biológica no Retábulo Flamengo do Altar-Mor da Sé de Évora

Lambeau, Sara

Algumas Considerações Sobre uma Salva Conservada no Museu de Arte Sacra do Funchal



O RETÁBULO ANTUERPENSE DA IGREJA DE SANTA MARIA MADALENA DA MADALENA DO MAR E A REPRESENTAÇÃO DA PEREGRINAÇÃO DA *SAINTE-BAUME* NO CÍRCULO DO MESTRE DE 1518

LE RETABLE ANVERSOIS DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE-MADELEINE DE MADALENA DO MAR ET LA REPRÉSENTATION DU PÈLERINAGE DE LA SAINTE-BAUME DANS L'ENTOURAGE DU MAÎTRE DE 1518

Alexandre Dimov ⁽¹⁾

Alexandre.Dimov@ulb.ac.be

Didier Martens ⁽²⁾

(1) Université libre de Bruxelles (ULB)

Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA-KIK)

(2) Université libre de Bruxelles (ULB)

NOTE BIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR PRINCIPAL

Alexandre Dimov est assistant-doctorant à l'Université libre de Bruxelles (Faculté de Philosophie et Sciences sociales. Département d'Histoire, Arts et Archéologie) auprès du Professeur Dr. Didier Martens depuis 2016. Ses domaines de recherche couvrent la peinture des Anciens Pays-Bas des XVe, XVIe et XVIIe siècles et la peinture italienne du XVIe siècle ainsi que les relations entre celles-ci. Il prépare actuellement une thèse de doctorat portant sur le peintre brugeois Ambrosius Benson et ses relations avec la peinture lombarde. Depuis 2017, il est également membre du Comité de production de la revue en ligne Koregos et travaille à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA-KIK) dans le cadre du projet d'inventaire des Saisies révolutionnaires françaises en Belgique, projet commissionné par l'État fédéral belge.

RESUMO

O retábulo que antigamente adornava o altar-mor da igreja de Santa Maria Madalena da Madalena do Mar, na ilha da Madeira, hoje conservado no Museu de Arte Sacra do Funchal, chamou a nossa atenção devido às semelhanças notáveis que apresenta com um painel de tríptico conservado em Bruxelas. O estudo dessas duas imagens revela que a paisagem visível em cada uma delas, que constitui uma representação clara do local da Sainte-Baume (Var), é provavelmente oriunda da mesma fonte. Isso permite relacionar a pintura do Funchal com a obra de um artista de Antuérpia, o Mestre de 1518. Encomenda póstuma de uma Madeirense, o painel, que contém possivelmente o *retrato implícito* da sua patrocinadora, esclarece-nos quanto aos pedidos específicos que podiam ser apresentados a um atelier antuérpense por clientes ricos e às vezes geograficamente afastados durante a primeira metade do século XVI.

PALAVRAS-CHAVES

Pintura flamenga; Madeira; Madalena; Sainte-Baume; Mestre de 1518; Retrato implícito.

RÉSUMÉ

Le retable qui ornait jadis le maître-autel de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Madalena do Mar, sur l'île de Madère, aujourd'hui conservé au Museu de Arte Sacra do Funchal, a attiré notre attention en raison des similitudes frappantes qu'il présente avec un volet de triptyque conservé à Bruxelles. L'étude de ces deux images révèle que le paysage visible dans chacune d'elles, qui constitue une représentation précise du site de la Sainte-Baume (Var), procède, vraisemblablement, de la même source. Ce fait permet de rapprocher le tableau de Funchal de l'œuvre d'un artiste anversois, le Maître de 1518. Commande posthume d'une Madérienne, le panneau, qui contient probablement le portrait implicite de sa commanditaire, nous éclaire, en outre, sur les demandes précises qui pouvaient être adressées à un atelier anversois par une clientèle fortunée et parfois géographiquement éloignée dans la première moitié du XVI^e siècle.

MOTS-CLÉS

Peinture flamande; Madère; Madeleine; Sainte-Baume; Maître de 1518; Portrait implicite.

ABSTRACT

The retable that once adorned the high altar of the St. Mary Magdalen's church in Madalena do Mar on the island of Madeira, now at the Museu de Arte Sacra do Funchal, has drawn our attention because of its similarities with a triptych's shutter preserved in Brussels. The study of these two pictures reveals that the landscape in both paintings, showing a precise view of the Sainte-Baume's site (Var), is inspired by the same source. This fact brings the Funchal's painting closer to the work of an Antwerp artist, the Master of 1518. Posthumous order of a Madeiran lady, the panel that probably contains an *implicit portrait* of its commissioner also informs us about the specific requests that could be addressed to an Antwerp workshop by a wealthy and sometimes geographically distant clientele in the first half of the sixteenth century.

KEYWORDS

Flemish painting; Madeira; Magdalen; Sainte-Baume; Master of 1518; Implicit portrait.

O Museu de Arte Sacra do Funchal, na ilha da Madeira, conserva um intrigante painel flamengo de grandes dimensões, datado do séc. XVI, cujo motivo é uma Santa Maria Madalena numa paisagem (MASF29) (Imagem 1). Oriundo da igreja de *Santa Maria Madalena*, em Madalena do Mar (freguesia do litoral madeirense, a uns trinta quilómetros do Funchal), a obra atesta o esplendor artístico das feitorias portuguesas, que apesar do afastamento geográfico tinham acesso à arte flamenga durante a primeira metade do séc. XVI.

Segundo os documentos, o painel terá sido encomendado por volta de 1524 para adornar o altar-mor da igreja. Esta informação é-nos comunicada pelo testamento de Isabel Lopes, oriunda de Guimarães: Isabel era a aia de Maria de Noronha, esposa de João Gonçalves da Câmara, segundo capitão-donatário do Funchal, de quem teve um filho ilegítimo, Garcia da Câmara. Em seguida, tornou-se a segunda mulher de João Rodrigues de Freitas, um navegador nativo de Lagos, no Algarve. Este, que residia na Madalena do Mar, era viúvo de uma Senhorinha Annes, que por sua vez era viúva de Henrique Alemão, o homem que fundou, no final do séc. XV, a igreja de *Santa Maria Madalena* em Madalena do Mar. O testamento de Isabel Lopes, com data de 1524, indica que no caso de ela falecer antes de mandar colocar no altar-mor um retábulo dedicado à Santa padroeira da igreja, o administrador da freguesia, no prazo de dois anos após o falecimento da testamentária, teria de mandar executar e colocar o tal retábulo no altar-mor, deduzindo para isso o montante necessário dos bens legados. Assim, o painel

Le Museu de Arte Sacra do Funchal, sur l'île de Madère, conserve un intrigant panneau flamand de grandes dimensions, remontant au XVI^e siècle, et donnant à voir une sainte Madeleine dans un paysage (MASF29) (fig. 1). Provenant de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Madalena do Mar, une petite freguesia portugaise à une trentaine de kilomètres au nord-ouest de Funchal, sur la côte madérienne, l'œuvre témoigne du faste artistique des factorias portugaises qui, en dépit de l'éloignement géographique avaient accès à l'art flamand dans la première moitié du XVI^e siècle.

D'après les documents, il apparaît que le panneau a dû être commandé vers 1524 afin d'orner le maître-autel de l'église. Cette information nous est livrée par le testament d'une certaine Isabel Lopes, originaire de Guimarães au Portugal. Isabel fut une aia, sorte de dame de compagnie, de Maria de Noronha, épouse de João Gonçalves da Câmara, second capitão-donatário do Funchal duquel cette Isabel eut un fils illégitime, Garcia da Câmara. Elle devint ensuite la seconde épouse de João Rodrigues de Freitas, un navigateur originaire de Lagos, en Algarve. Ce dernier, qui résidait à Madalena do Mar, était le veuf d'une certaine Senhorinha Annes, elle-même veuve de Henriques Alemão, l'homme qui avait fondé, à la fin du XV^e siècle, l'église Sainte-Marie-Madeleine de Madalena do Mar. Le testament d'Isabel Lopes, daté de 1524, spécifie que si celle-ci décède avant d'avoir fait placer sur le maître-autel un retable dédié à la sainte patronne de l'église, l'administrateur de la paroisse devra, endéans les deux années suivant le décès de la testamentaire, faire exécuter et placer ledit retable en retranchant, pour ce faire, le montant nécessaire des biens légués. Ainsi, le panneau aura-t-



Imagem 1_Mestre de 1518 (oficina de (?), *Santa Maria Madalena*. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 1_Maître de 1518 (atelier de (?), *Sainte Madeleine*. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF

terá provavelmente adornado o altar-mor da igreja desde 1526 (Campbell, 2014, p.560; Baptista Pereira, & Clode, 1997, p.84; Noronha, 1722, p.295; Pereira, 1957, p.1293; Zagallo, 1943, p.62). Além disso, como o veremos mais adiante, as características estilísticas do MASF 29 bem como alguns elementos da sua composição, parecem confirmar tal datação. Pode-se então pensar, com razoável certeza, que estamos perante o retábulo em questão no documento. Recentemente, em 2017-2018, o painel foi novamente apresentado em Lisboa na exposição *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira: Séculos XV-XVI*. No catálogo publicado nesta ocasião, Fernando António Baptista Pereira menciona uma publicação ainda no prelo na qual será apresentado o resultado de um exame dendrocronológico com um *terminus post quem* de 1525 para a execução do painel (Baptista Pereira & Clode de Sousa, 2017, p. 256).

Antigamente, o painel foi considerado como sendo uma obra de Henri Bles (ca. 1500-ca. 1555), por causa da presença da representação de uma corujinha (Couto, 1955, p.25). Contudo, hoje é o nome de Jan Provoost (ca. 1465-1529) que está associado a esta obra, como atesta, nomeadamente, a entrada no catálogo do Museu do Funchal de 1997 (Baptista Pereira, & Clode, 1997, p.84-87). A pintura foi apresentada, com outras obras provenientes da Madeira, no Museu Real de Belas Artes de Antuérpia em 1991, na exposição intitulada *Feitorias. A Arte em Portugal no tempo dos Grandes Descobrimientos*, que teve lugar no contexto do festival *Europalia Portugal*. A exposição foi repetida no

-il, très vraisemblablement, orné le maître-autel de l'église dès 1526 (Campbell, 2014, p.560; Baptista Pereira, & Clode, 1997, p.84; Henriques de Noronha, 1722, p.295; Nunes Pereira, 1957, p.1293; Cayola Zagallo, 1943, p.62). En outre, comme on le verra plus loin, les caractéristiques stylistiques du MASF29 ainsi que certains éléments de sa composition semblent corroborer une telle datation. L'on peut donc penser, avec une certitude raisonnable, que l'on se trouve bien en présence du retable dont il est question dans le document. Récemment, en 2017-2018, l'œuvre fut à nouveau présentée à Lisbonne à l'exposition *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira : Séculos XV-XVI*. Dans le catalogue publié à cette occasion, Fernando António Baptista Pereira mentionne une publication encore sous presse dans lequel figurerait le résultat d'un examen dendrochronologique livrant un *terminus post quem* en 1525 pour l'exécution du panneau (Baptista Pereira & Clode de Sousa, 2017, p. 256).

Ce panneau fut jadis considéré comme une œuvre d'Henri Bles (ca. 1500-ca. 1555), en raison de la présence du motif d'une petite chouette (Couto, 1955, p.25). C'est plutôt le nom de Jan Provoost (ca. 1465-1529) que l'on retrouve aujourd'hui associé à cette œuvre, comme en atteste, notamment, la notice dans le catalogue du musée de Funchal de 1997 (Baptista Pereira, & Clode, 1997, pp.84-87). Le tableau fut présenté, en compagnie d'autres œuvres provenant de Madère, au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en 1991, lors d'une exposition intitulée *Feitorias*. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes, présentée dans le cadre du festival *Europalia Portugal*. L'exposition fut répétée l'année suivante à

ano seguinte em Lisboa. A atribuição da obra não parecia recolher a unanimidade no seio da equipa que editou o catálogo. De facto, Rui Carita indica que «a única obra que possa sem dúvida ser atribuída com uma quase certeza é a *Santa Maria Madalena* dada ao pintor paisagista antuerpense, Henri met de Bless, que costumava assinar as suas obras com o símbolo da coruja» (Amaral *et al.*, 1991, p.110). Numa entrada assinada exclusivamente na versão neerlandesa do catálogo, Anabela Bento apresenta a pintura, por sua vez, como «atribuída a Jan Provoost» e menciona que «esta obra liga-se, pelo seu estilo, à obra de Jan Provoost» (Amaral *et al.*, 1991, nº 36). No catálogo 2017-2018, o painel ainda é atribuído ao Provoost (Baptista Pereira & Clode de Sousa, 2017, p. 256).

Na realidade, a pintura apresenta certos elementos cuja identificação revela um programa iconográfico complexo e pouco frequente na pintura flamenga do séc. XVI, realçando os laços estreitos com a produção doutro pintor antuerpense contemporâneo, o Mestre de 1518.

A metade esquerda da paisagem atrás da Santa Madalena pode, de facto, lembrar uma paisagem visível no volante direito do *Tríptico de Maria Madalena* da abadia de Dieleghem, hoje conservado nos Museus reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas) (Imagem 2), geralmente aceite como sendo uma obra autógrafa do Mestre de 1518. A comparação das duas paisagens (Imagens 3a e b) suscita duas hipóteses. Por um lado, consideramos que uma das obras foi inspirada pela outra. Max Friedländer situa o tríptico de Dieleghem um pouco antes de

Lisbonne. L'attribution de l'œuvre ne semblait pas faire l'unanimité au sein même de l'équipe qui a édité le catalogue. En effet, Rui Carita y indique que « la seule œuvre qui puisse sans doute être attribuée avec une quasi certitude est la sainte Marie Madeleine donnée au peintre-paysagiste anversois, Henri met de Bless, qui avait pour habitude de signer ses œuvres avec le symbole de la chouette » (R. Carita, *In* : Feitorias, 1991, p.110). Dans une notice signée exclusivement dans la version néerlandaise du catalogue, Anabela Bento présente le tableau, quant à elle, comme « attribué à Jan Provoost » et mentionne que « cette œuvre a été rapprochée, par son style, de l'œuvre de Jan Provoost » (A. Bento, *In* : Feitorias, 1991, nº 36). Dans le catalogue de 2017-2018, le panneau est encore attribué à Provoost (Baptista Pereira & Clode de Sousa, 2017, p. 256).

En réalité, l'image comporte certains éléments dont l'identification révèle un programme iconographique complexe et peu courant dans la peinture flamande du XVI^e siècle, mettant en évidence les liens étroits avec la production d'un autre peintre anversois contemporain, le Maître de 1518.

La moitié gauche du paysage derrière sainte Madeleine peut, en effet, être rapprochée du paysage visible dans le volet droit du triptyque de Marie-Madeleine de l'abbaye de Dieleghem, aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles) (fig. 2), communément admis comme une œuvre autographe du Maître de 1518. En comparant les deux paysages (figs. 3a & b), deux hypothèses semblent s'imposer. Soit l'on considère que l'une des œuvres a été inspirée par l'autre. Max Friedländer situant le triptyque de Dieleghem



Imagem 2_Mestre de 1518, *Tríptico da abadia de Dieleghem* (volante direito). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.

Fig. 2_Maître de 1518, *Triptyque de l'abbaye de Dieleghem* (volet droit). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm.

© MRBAB



Imagem 3a_Mestre de 1518, (oficina de) (?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 3a_Maître de 1518, atelier de (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF



Imagem 3b_Mestre de 1518, *Tríptico da abadia de Dieleghem* (volante direito, detalhe). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.

Fig. 3b_Maître de 1518, *Triptyque de l'abbaye de Dieleghem* (volet droit, détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm.

© IRPA-KIK

1518 (Friedländer, 1974, p.30) e Annick Born por volta da mesma data (1995, p.122), e neste caso seria a pintura do Funchal, que podemos situar, como vimos, por volta de 1524-1526, que derivaria do volante direito do tríptico de Bruxelas. Por outro lado, mais provavelmente, as duas têm a mesma origem. Nos dois casos, as semelhanças são tais nesta parte das duas obras que temos que reconhecer uma mesma origem.

Pode observar-se nesta paisagem uma evocação muito precisa da topografia do santuário de Sainte-Baume (Var) onde se encontra a gruta onde, segundo a tradição, também descrita na Legenda Áurea de Tiago de Voragine (XCV), Maria Madalena se teria recolhido depois da sua pregação em Marselha e em Aix. Os lugares tinham já sido reconhecidos muito justamente por Marguerite Roques em 1963 no volante direito do tríptico de Bruxelas (Roques, 1963, pp.249-251) e, mais recentemente, por Lorne Campbell no painel do Funchal (Campbell, 2014, p.560). A relação entre as duas imagens não tinha sido revelada até hoje.

Um caminho formando um Z invertido permite atingir uma estranha construção quadrangular com um teto inclinado. Esta construção é rigorosamente idêntica nas duas imagens. O caminho em questão é ladeado por quatro pequenas capelas maciças designadas por “oratoires” (oratórios) na Provença. Estão dispostas de maneira semelhante nas duas imagens (Imagens 4ª e b). A primeira das capelas, em grande parte escondida por uma árvore, é pouco visível. No entanto, o grupo esculpido que abriga é perfeitamente reconhecível. Vale a pena assinalar que ainda hoje capelas semelhantes ladeiam o caminho que conduz a Sainte-Baume (Imagem 5).

un peu avant 1518 (Friedländer, 1974, p.30) et Annick Born aux alentours de la même date (Born, 1995, p.122), ce serait, dans ce cas, le tableau de Funchal, que l’on peut situer, comme vu précédemment, vers 1524-1526, qui dériverait du volet de Bruxelles. Soit, plus vraisemblablement, les deux procèdent de la même source. Dans les deux cas, les ressemblances sont telles dans cette partie des deux œuvres qu’il faut y reconnaître une même source.

On aperçoit, en effet, dans ce paysage, une évocation très précise de la topographie du sanctuaire de la Sainte-Baume (Var), où se trouve la grotte dans laquelle, selon la tradition, consignée notamment dans la Legenda Aurea de Jacques de Voragine (XCV), Marie-Madeleine se serait retirée après avoir prêché à Marseille et Aix. Les lieux avaient déjà été très justement reconnus par Marguerite Roques dès 1963 sur le volet de Bruxelles (Roques, 1963, pp.249-251) et par Lorne Campbell, plus récemment, sur le panneau de Funchal (Campbell, 2014, p.560). Le lien entre les deux images n’avait toutefois pas été relevé jusqu’ici.

Un chemin dessinant dans l’image un Z inversé permet d’atteindre un curieux bâtiment quadrangulaire surmonté d’une toiture en pupitre. Ce bâtiment est rigoureusement identique dans les deux images. Le chemin en question est flanqué par quatre petites chapelles massives dénommées en Provence « oratoires ». Elles sont disposées de façon similaire dans les deux images (figs. 4a & b). La première des chapelles est peu visible sur le panneau de Funchal car en grande partie cachée par un arbre. Néanmoins, le groupe sculpté qu’elle abrite est parfaitement reconnaissable. Il faut signaler que des chapelles similaires flanquent aujourd’hui encore le chemin conduisant à la Sainte-Baume (fig. 5).



Imagem 4a_Mestre de 1518 (oficina de
(?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Fun-
chal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv.
MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.
Fig. 4a_Maitre de 1518 (atelier de) (?), *Sainte
Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte
Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur
panneau; 216 x 120 cm.
© Arquivo MASF



Imagem 4b_Mestre de 1518, *Tríptico da abadia
de Dieleghem* (volante direito, detalhe). Bruxe-
las, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv.
329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.
Fig. 4b_Maitre de 1518, *Triptyque de l'abbaye
de Dieleghem* (volet droit, détail). Bruxelles,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm.
© IRPA-KIK



Imagem 5_Oratório no *Chemin des Roys* (Ca-
minho dos Reis), Maciço da Sainte-Baume,
Departamento do Var.
Fig. 5_Oratoire sur le *Chemin des Roys*, Massif
de la Sainte-Baume, Département du Var.
© Office de Tourisme La Provence Verte.

Nas duas imagens, o caminho separa-se uma primeira vez ao nível do quarto oratório e do edifício quadrangular. Vê-se uma bifurcação à direita que talvez conduza à *Hôtellerie* (Hotelaria) e outra que permite continuar a ascensão para a esquerda e descreve uma curva suplementar antes da chegada a outro oratório (Imagens 6a e 6b). Este foi construído no lugar dum novo cruzamento. Nota-se na extrema-esquerda das duas imagens, ao longo deste mesmo troço, a presença duma bacia retangular, provavelmente a *Source de Nans* (Fonte de Nans) no *Chemin des Roys* (Caminho dos Reis) (Imagem 7).

Neste cruzamento, prosseguindo o caminho para a esquerda, a ascensão do maciço de Sainte-Baume continua em direcção ao desfiladeiro e à capela de Saint-Pilon, edifício reconstruído no princípio do séc. XVI por Erardo de la Marck, príncipe-bispo de Lieja (Roques, 1963, p.250). A construção domina inteiramente o vale da Huveaune. A capela de Saint-Pilon é representada por um edifício semelhante nas duas obras, apesar de a orientação ser diferente. É interessante mencionar que o edifício representado nas duas imagens é muito mais importante do que alguma vez o foi a pequena capela (Imagem 8). No volante direito do tríptico de Bruxelas, pode notar-se a presença de um último oratório bem como de uma cruz monumental, no lugar onde se perde de vista o caminho que bifurca para a direita, do lado oposto da montanha, para levar finalmente à capela de Saint-Pilon (Imagem 9). Este último oratório está ausente no painel do Funchal. Percebe-se nesse lugar uma simples mancha esbranquiçada, quase sem rachas, o que sugere uma lacuna coberta por um restaurador (Imagem 10).

Dans les deux images, le chemin se sépare une première fois au niveau du quatrième oratoire et du bâtiment quadrangulaire. Il y a une bifurcation à droite qui conduit peut-être vers l'Hôtellerie et une autre qui permet de poursuivre l'ascension vers la gauche et décrit un lacet supplémentaire avant de mener à un autre oratoire (figs. 6a & b). Celui-ci a été placé à un nouvel embranchement. On notera, sur l'extrême gauche des deux images, le long de ce même tronçon, la présence d'un bassin rectangulaire, sans doute la Source de Nans sur le Chemin des Roys (fig. 7).

À ce carrefour, si l'on suit le chemin vers la gauche, se poursuit l'ascension du massif de la Sainte-Baume en direction du col et de la chapelle du Saint-Pilon, édifice reconstruit au début du XVI^e siècle par Érard de la Marck, prince-évêque de Liège (Roques, 1963, p.250). La construction domine toute la vallée de l'Huveaune. La chapelle du Saint-Pilon est figurée par un bâtiment similaire dans les deux œuvres, quoique l'orientation en soit différente. Il est intéressant de mentionner que l'édifice représenté dans les deux images est substantiellement plus imposant que ne le fut jamais la petite chapelle (fig. 8). On remarquera, dans le volet de Bruxelles, la présence d'un dernier oratoire ainsi que d'une croix monumentale, à l'endroit où l'on perd de vue le chemin qui bifurque à droite, sur le flanc opposé de la montagne, pour mener finalement à la chapelle du Saint-Pilon (fig. 9). Cet ultime oratoire est absent du panneau de Funchal. L'on aperçoit à cet endroit une simple tache blanchâtre, quasiment dépourvue de craquelures, ce qui suggère une lacune comblée par un restaurateur (fig. 10).



Imagem 6a_Mestre de 1518 (oficina de) (?), *Santa Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 6a_Maitre de 1518 (atelier de) (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF

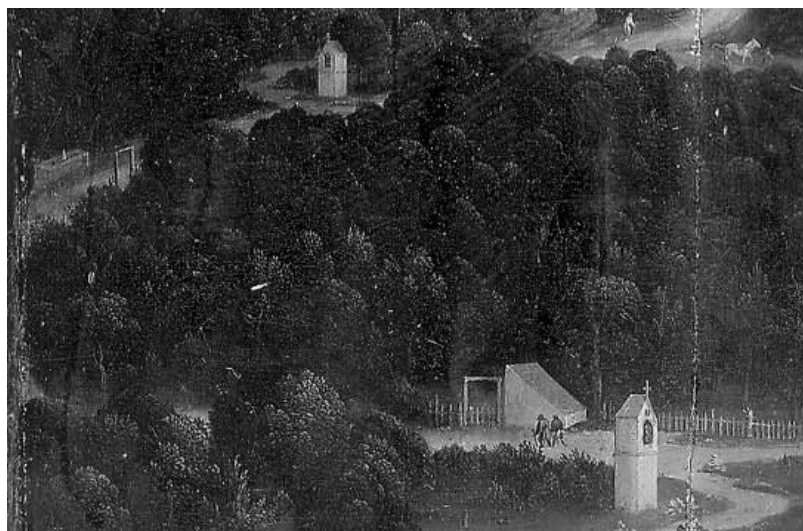


Imagem 6b_Mestre de 1518, *Triptico da abadía de Dieleghem* (volante direito, detalhe). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.

Fig. 6b_Maitre de 1518, *Triptyque de l'abbaye de Dieleghem* (volet droit, détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm.

© IRPA-KIK



Imagem 7_*Source de Nans* (Fonte de Nans) no *Chemin des Roys* (Caminho dos Reis), Maciço da Sainte-Baume, Departamento do Var.

Fig. 7_*Source de Nans* sur le *Chemin des Roys*, Massif de la Sainte-Baume, Département du Var.

© Alexandre Dimov



Imagem 8_Capela do Saint-Pilon, Maciço da Sainte-Baume, Departamento do Var.

Fig. 8_Chapelle du Saint-Pilon, Massif de la Sainte-Baume, Département du Var.

© Alexandre Dimov

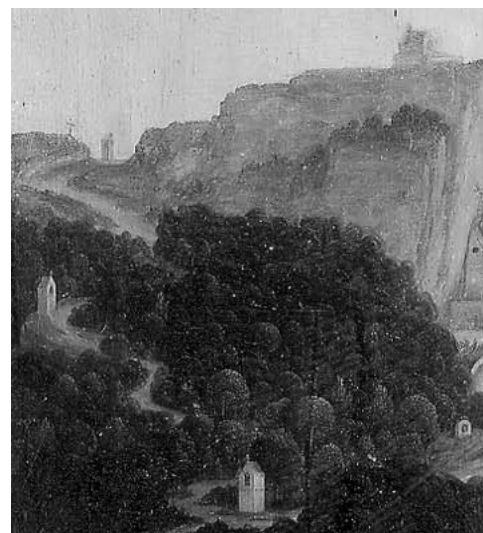


Imagem 9_Mestre de 1518, *Tríptico da abadia de Dieleghem* (volante direito, detalhe). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.

Fig. 9_Maitre de 1518, *Triptyque de l'abbaye de Dieleghem* (volet droit, détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm.

© IRPA-KIK



Imagem 10_Mestre de 1518 (oficina de) (?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 10_Maitre de 1518 (atelier de) (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF

Os documentos deixaram rastros de restaurações, em 1762 (Pereira, 1957, p.1293) e nos anos 1940-1955 (Baptista Pereira, & Clode, 1997, p.84; Pereira, 1957, p.1293). É provável que o restaurador não tivesse conhecimento da topografia da Sainte-Baume. Contando com o último oratório representado no volante direito do tríptico de Bruxelas, o número destes chega a sete, confirmando assim a precisão da representação. De facto, em 1516 o Bispo de Arles, Jean Ferrier, mandou construir, no lugar, sete oratórios de tipo provençal, entre os quais seis ainda hoje são visíveis (Roques, 1963, p.250). Portanto, não podemos imaginar que o autor do painel do Funchal tenha omitido o último oratório. Acima da capela do Saint-Pilon, vemos anjos erguendo Santa Madalena no ar onde, todos os dias, ela escutava a música deles, como conta Jacques de Voragine. Embora a representação seja de menor tamanho, encontramos aqui o programa iconográfico do painel de Bruxelas.

Retomando o caminho no segundo ramal mas virando, desta vez, para a direita, passamos, nas duas imagens, ao longo de uma pequena capela associada a uma rocha. No painel do Funchal, parece tratar-se dum nicho cavado na rocha enquanto no volante direito do tríptico de Bruxelas estamos perante uma construção colocada em cima da mesma rocha. Voltando a descer pelo ramal da direita, chega-se rapidamente à construção retangular representando a *Hôtellerie* (Hotelaria) (Roques, 1963, p.250) (Imagens 11a e b), que se situa, na realidade, mais baixo no vale (Imagem 12). Seguindo o caminho de esquerda, sobe-se em direcção ao santuário onde se encontra um mosteiro erguido à volta da gruta onde Madalena teria feito penitência durante trinta anos (Imagens 13a e b).

Les documents nous ont laissé la trace de restaurations, en 1762 (Nunes Pereira, 1957, p.1293) et dans les années 1940-1955 (Baptista Pereira, & Clode, 1997, p.84; Nunes Pereira, 1957, p.1293). Il est vraisemblable que le restaurateur n'ait eu connaissance de la topographie de la Sainte-Baume. Le dernier oratoire représenté dans le volet de Bruxelles porte, en tous les cas, le nombre de ceux-ci à sept, confirmant ainsi la précision de la représentation. En effet, l'archevêque d'Arles Jean Ferrier fit élever, sur le site, en 1516, sept oratoires de type provençal, dont six sont encore visible de nos jours (Roques, 1963, p.250). On imagine donc mal que l'auteur du panneau de Funchal ait pu omettre le dernier oratoire. Au-dessus de la chapelle du Saint-Pilon, on aperçoit des anges élevant sainte Madeleine dans les airs où, chaque jour, elle écoutait leur musique, comme le raconte Jacques de Voragine. Bien que la représentation soit plus modeste, on retrouve ici le programme iconographique du panneau de Bruxelles.

En reprenant le chemin au second embranchement mais en bifurquant, cette fois, vers la droite, on longe, dans les deux images, une petite chapelle associée à un rocher. Dans le panneau de Funchal, on a l'impression d'une niche excavée dans le rocher, dans le volet de Bruxelles, nous serions plutôt en présence d'une construction posée sur ce même rocher. En redescendant par l'embranchement de droite, on arrive rapidement au bâtiment rectangulaire représentant l'*Hôtellerie* (Roques, 1963, p.250) (figs. 11a & b), qui se situe, en réalité, plus bas dans la vallée (fig. 12). En suivant le chemin de gauche, on remonte vers le sanctuaire accueillant un monastère érigé autour de la grotte dans laquelle la Madeleine aurait fait pénitence pendant trente années (fig. 13a & b).



Imagem 11a_Mestre de 1518 (oficina de (?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 11a_Maitre de 1518 (atelier de (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm. © Arquivo MASF



Imagem 11b_Mestre de 1518, *Tríptico da abadia de Dieleghem* (volante direito, detalhe). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 329; óleo sobre madeira; 185 x 71 cm.

Fig. 11b_Maitre de 1518, *Triptyque de l'abbaye de Dieleghem* (volet droit, détail). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 329; huile sur panneau; 185 x 71 cm. ©IRPA-KIK



Imagem 12_Cartão postal antigo, A *Hôtellerie* (Hotelaria), Plan-d'Aups-Sainte-Baume, Departamento do Var.

Fig. 12_Carte postale ancienne, L'Hôtellerie, Plan-d'Aups-Sainte-Baume, Département du Var. © Alexandre Dimov



Imagem 13a_Santuário da Sainte-Baume com os edifícios do mosteiro construídos a volta à gruta da Maria Madalena, Maciço da Sainte-Baume, Departamento do Var.

Fig. 13a_Sanctuaire de la Sainte-Baume avec les bâtiments du monastère construits autour de la grotte de la Madeleine, Massif de la Sainte-Baume, Département du Var.

© Alexandre Dimov



Imagem 13b_Panorama do Maciço da Sainte-Baume com a Capela do Saint-Pilon sobranceira ao santuário, Maciço da Sainte-Baume, Departamento do Var.

Fig. 13b_Vue générale du Massif de la Sainte-Baume avec la Chapelle du Saint-Pilon surplombant le sanctuaire, Massif de la Sainte-Baume, Département du Var.

© Alexandre Dimov

Os edifícios que compõem o pequeno mosteiro parecem mais numerosos e mais importantes nas duas pinturas do que na realidade (Imagens 11a e b).

Convém mencionar que, se outras imagens flamengas do séc. XVI põem em evidência o lugar da Sainte-Baume, na representação do próprio sitio provençal, nenhuma, além dos dois painéis aqui tratados, o mostra com tal precisão.

O resto da composição do painel do Funchal não apresenta nenhum elemento comum com a vertente do tríptico da abadia de Dieleghem. Na sua parte superior, o volante direito do tríptico inspira-se largamente numa gravura de Dürer (Schoch, Mende, & Scherbaum (eds.), 2002, nº 139). Pelo contrário, no painel do Funchal, percebe-se uma cidade portuária de inspiração flamenga atravessada por um curso de água. Podemos ver nessa cidade a evocação de Jerusalém e o imponente edifício circular de estilo antigo situado no centro da cidade pode ser associado ao Templo de Salomão ou ao Santo Sepulcro (Imagem 14).

Na parte direita da imagem, no plano médio, aparece uma pequena coruja que levou alguns a atribuir a obra a Henri Bles e, mais abaixo, uma evocação da Maria Madalena penitente, na sua gruta, rezando nua, em frente a um livro aberto (Imagem 15). O estilo relativamente inábil da figura e a estranheza da coloração das carnes sugerem o acréscimo apressado duma figura que não tinha sido prevista inicialmente. Parece, todavia, evidente que este acréscimo foi feito pelo próprio pintor, provavelmente a pedido do patrocinador.

Les bâtiments qui composent le petit monastère semblent plus nombreux et imposants dans les deux tableaux que dans la réalité (figs. 11a & b).

Il convient de mentionner que si d'autres images flamandes du XVI^e siècle donnent bien à voir le site de la Sainte-Baume, aucune, hormis les deux panneaux ici traités, ne l'évoque avec une telle précision dans la représentation du site provençal lui-même.

Le reste de la composition du panneau de Funchal ne présente aucun élément commun avec le volet droit du triptyque de l'abbaye de Dieleghem. Dans la partie supérieure, ce volet s'inspire largement d'une gravure de Dürer (B. Mayer, *In* : Schoch, Mende, & Scherbaum (éds.), 2002, nº 139). En revanche, dans le panneau de Funchal, on aperçoit une cité portuaire d'inspiration flamande traversée par un cours d'eau. On peut voir, dans cette ville, l'évocation de Jérusalem, l'imposant bâtiment circulaire antiquisant situé au centre de l'espace urbain pouvant être associé au Temple de Salomon ou au Saint-Sépulcre (fig. 14).

Sur la droite de l'image, au plan médian, on aperçoit la petite chouette qui avait poussé certains à attribuer l'œuvre à Henri Bles et, en contrebas, une évocation de Marie-Madeleine pénitente, dans sa grotte, priant, nue, devant un livre ouvert (fig. 15). Le style relativement maladroit de la figure et l'étrangeté de la coloration des chairs suggèrent l'ajout hâtif d'une figure qui n'avait pas été initialement prévue. Il semble toutefois évident que cet ajout a été opéré par le peintre lui-même, sans doute à la demande du commanditaire.



Imagem 14_Mestre de 1518 (oficina de (?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 14_Maître de 1518 (atelier de (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF



Imagem 15_Mestre de 1518 (oficina de (?), *Santa Maria Madalena* (detalhe). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 15_Maître de 1518 (atelier de (?), *Sainte Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur panneau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF

A Madalena tem um manto azul e um vestido de brocado a ouro sobre fundo encarnado. Em baixo, destaca-se, em vários lugares, nomeadamente ao nível dos cotovelos e da garganta, uma fina camisa branca. Esse vestuário parece ter beneficiado duma atenção especial da parte do pintor, acostumado ao exercício da representação dos brocados, como prova a aparência de suavidade do tecido. Nota-se esta mesma minúcia no aspeto das texturas das obras de melhor qualidade atribuídas ao Mestre de 1518 (Born, 1995, p.122). O vestido é decorado, em baixo, com uma fímbria constituída por uma alternância de motivos bordados a ouro, pérolas e pedrinhas pretas, separados por linhas de sete pérolas brancas. Os cabelos da Maria Madalena estão cobertos em grande parte por uma coifa de rede, também decorada com bordados a ouro e pérolas. Ela segura um pote de unguento com a tampa aberta, ricamente adornado, principal atributo da Santa, ao qual se refere o motivo do colar redondo à volta do pescoço. Um cinto atado parece perder-se debaixo do manto, do lado direito. Seria conveniente que esta parte da pintura, de leitura difícil, fosse objecto duma radiografia e de fotografias em infravermelho.

Os traços do rosto da Santa Madalena não são os duma figura do repertório, como é o caso no volante direito do tríptico bruxelense. Pelo contrário, a fisionomia bastante desgraciosa sugere claramente um indivíduo. Como já mencionado por Lorne Campbell, parece provável que estejamos a ver os traços do rosto de Isabel Lopes, patrocিনadora testamentária do retábulo, que, por outro lado, tendo tido um filho ilegítimo, tinha boas razões de querer

La Madeleine porte un manteau bleu et une robe à brocarts d'or sur fond rouge. Au-dessous, on distingue, en plusieurs endroits, notamment au niveau des coudes et de la gorge, la saillie d'une fine chemise blanche. Le vêtement semble avoir bénéficié d'une attention toute particulière de la part d'un peintre rompu à l'exercice de la représentation des brocarts, en atteste la virtuosité avec laquelle est rendue la souplesse du tissu. On remarque cette même minutie dans le rendu des textures des œuvres de meilleure qualité attribuées au Maître de 1518 (Born, 1995, p.122). La robe est garnie, dans le bas, d'une bordure constituée d'une alternance de motifs en broderies d'or, de perles et de pierres noires, séparés par des rangées de sept perles blanches. Les cheveux de Marie-Madeleine sont recueillis, en grande partie, dans une coiffe en filet comportant elle aussi des broderies d'or et des perles. Elle tient, couvercle ouvert, un pot d'onguent richement ornementé, principal attribut de la sainte, auquel répond le motif du collier circulaire qu'elle porte autour du cou. Une ceinture nouée semble se perdre sous le manteau, du côté droit. Il serait souhaitable que cette zone du tableau, de lecture difficile, fasse l'objet d'une radiographie et de photographies dans l'infrarouge.

Les traits du visage de la sainte Madeleine ne sont pas ceux d'une figure de répertoire, comme c'est le cas dans le volet bruxellois. Au contraire, la physionomie plutôt disgracieuse suggère clairement un individu. Comme l'a déjà indiqué Lorne Campbell, il paraît vraisemblable de penser que l'on contemple les traits d'Isabel Lopes, commanditaire testamentaire du retable, qui, par ailleurs, ayant eu un fils

identificar-se com Madalena e o seu passado de pecadora (Campbell, 2014, p.560). Pode então considerar-se que a pintura contém um chamado *retrato implícito* póstumo de Isabel (Martens, 1998, pp.13-15). O artista antuerpense terá com certeza recebido um retrato desenhado sobre o qual se baseou para realizar a figura, bem como instruções relativamente precisas para o resto da composição.

Por cima da Santa encontra-se um baldaquim encarnado com berloques, decorado com bordados pretos e dourados (Imagem 16). O nome de “MARIA MADALENA” também está escrito em letras douradas. Convém mencionar que, segundo as nossas observações, é em português que esta grafia particular está atestada com mais frequência. Poder-se-ia então concluir que esta inscrição em língua vernacular teria feito parte duma lista bastante específica de indicações, uma espécie de caderno de encargos, transmitida ao pintor pelo patrocinador com vista à execução do retábulo?

A utilização de tal tipo de baldaquim colocado por cima da figura duma santa representada de pé no primeiro plano parece, pelo menos curiosa. Trata-se talvez de mais um elemento exigido na encomenda da pintura. De facto, nos retábulos de tipo ibérico, a norma era que as representações pintadas fossem cobertas por um baldaquim de madeira esculpida, geralmente solidário da moldura (Imagem 17). O artista encarregado da encomenda, não tendo nenhum conhecimento deste tipo de retábulo, referiu-se ao próprio repertório para dar forma

illégitime, avait de bonnes raisons de vouloir s'identifier à la Madeleine et à son passé de pécheresse (Campbell, 2014, p.560). On peut, dès lors, considérer que le tableau contient ce qu'il convient d'appeler un portrait implicite posthume d'Isabel (Martens, 1998, pp.13-15). L'artiste anversois aura certainement reçu un portrait dessiné sur lequel il a pu se baser pour réaliser la figure, en même temps que des instructions relativement précises pour le reste de la composition.

La sainte est surmontée d'un baldaquin rouge aux riches pendeloques décoré de broderies noir et or (fig. 16). Le nom MARIA MADELENA est également inscrit en lettres d'or. Il convient de mentionner que, d'après nos observations, c'est en langue portugaise que cette graphie particulière est le plus couramment attestée. Faut-il en conclure que cette inscription en langue vernaculaire aurait fait partie d'une liste relativement précise de consignes, sorte de cahier des charges, transmis au peintre par le commanditaire en vue de l'exécution du retable ?

L'utilisation d'un tel type de baldaquin placé au-dessus de la figure d'une sainte représentée en pied au premier plan paraît, pour le moins, curieuse. Peut-être s'agit-il encore d'un élément requis lors de la commande du tableau. En effet, dans les retables de type ibérique, la norme était que les représentations peintes soient surmontées d'un baldaquin en bois sculpté, généralement solidaire de l'encadrement (fig. 17). Sans doute l'artiste en charge de la commande, n'ayant aucune connaissance de ce type de



Imagem 16_Mestre de 1518 (oficina de) (?),
Santa Maria Madalena (detalhe). Funchal,
Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF29;
óleo sobre madeira; 216 x 120 cm.

Fig. 16_Maitre de 1518 (atelier de) (?), *Sainte
Madeleine* (détail). Funchal, Museu de Arte
Sacra do Funchal, inv. MASF29; huile sur pan-
neau; 216 x 120 cm.

© Arquivo MASF



Imagem 17_Jorge Inglés, *Retable de saint Jérôme*.
Valladolid, Museo Nacional de Ecsultura,
inv. CE0009; óleo sobre madeira; 330 x 220 cm.

Fig. 17_Jorge Inglés, *Retable de saint Jérôme*.
Valladolid, Museo Nacional de Ecsultura, inv.
CE0009; huile sur panneaux; 330 x 220 cm.

© Museo Nacional de Escultura

ao «baldaquim» pedido. Sobre este assunto, podemos assinalar que o baldaquim com berloques representado no painel madeirense está frequentemente presente na obra geralmente atribuída ao Mestre de 1518. Menciona-se, entre outros, o volante direito do *Tríptico da Adoração dos Magos* do Museu Mayer van den Bergh em Antuérpia, no qual aparece um objecto semelhante, mas com uma decoração diferente (Imagem 18a). Também podemos mencionar o volante direito dum tríptico conservado nos Museus reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas). Como no painel do Funchal, encontra-se um baldaquim com uma tira circular dourada na parte superior (Imagem 18b).

Os elementos evidenciados, a sua qualidade e o seu número permitem aproximar a *Santa Maria Madalena* da Madalena do Mar ao próprio Mestre de 1518 e ao seu atelier. A fisionomia da Santa não se parece com nenhum rosto característico do anónimo antuêrpense mas a hipótese dum *retrato implícito* permite justificar esta anomalia.

É um dever agradável agradecer todas as pessoas que ajudaram na preparação deste estudo: Véronique Bücken, Bart Fransen, Sara Lambeau e Louise Longneaux.

retable, aura-t-il fait appel à son propre répertoire afin de donner forme au « baldaquin » qui lui était demandé. À ce sujet, on peut signaler que le baldaquin à pendeloques représenté dans le panneau madérien est fréquemment attesté dans l'œuvre généralement attribué au Maître de 1518. On citera, notamment, le volet droit du triptyque de l'Adoration des Mages du musée Mayer van den Bergh d'Anvers, dans lequel on peut voir un objet de forme similaire mais de décor différent (fig. 18a). On mentionnera également le volet droit d'un triptyque conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles). Comme sur le panneau de Funchal, on retrouve un baldaquin comportant une bande circulaire dorée dans la partie supérieure (fig. 18b).

Les éléments mis en évidence, leur qualité et leur nombre permettent de rapprocher la sainte Madeleine de Madalena do Mar du Maître de 1518 lui-même et de son atelier. La physionomie de la sainte ne ressemble certes à aucun visage caractéristique de l'anonyme anversois mais l'hypothèse d'un portrait implicite permettrait de rendre compte de cette anomalie.

C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui ont bien voulu nous aider dans la préparation de cette étude : Véronique Bücken, Bart Fransen, Sara Lambeau et Louise Longneaux.



Imagem 18a_Mestre de 1518 (oficina de), *Triptico da Adoração dos Magos* (volante direito). Antuérpia, Museu Mayer van den Bergh, inv. 211; óleo sobre madeira; 106,6 x 29,5 cm.

Fig. 18a_Maître de 1518 (atelier de), *Triptyque de l'Adoration des Mages* (volet droit). Anvers, Museum Mayer van den Bergh, inv. 211; huile sur panneau; 106,6 x 29,5 cm.

© IRPA-KIK



Imagem 18b_Mestre de 1518 (atribuído a), *Triptico da Adoração dos Magos* (volante direito). Bruxelas, Museus reais de Belas Artes da Bélgica, inv. 2599; óleo sobre madeira; 108 x 32 cm.

Fig. 18b_Maître de 1518 (attribué à), *Triptyque de l'Adoration des Mages* (volet droit). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2599; huile sur panneau; 108 x 32 cm.

© IRPA-KIK

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | BIBLIOGRAPHIE

Amaral, M. C. et al. (1991). *Feitorias. Kunst in Portugal ten tijde van de Grote Ontdekkingen* [catálogo de exposição]. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Amaral, M. C. et al. (1991). *Feitorias. L'art au Portugal au temps des Grandes Découvertes* [catálogo de exposição]. Antuérpia: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Dias, P. et al. (1992). *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos* [catálogo de exposição]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Born, A. (1995). Le style et le rôle du dessin sous-jacent dans la genèse du *Triptyque de Marie-Madeleine* attribué au Maître de 1518. In H. Verougstraete, R. Van Schoute (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque X. 5-7 septembre 1993. Dessin sous-jacent dans le processus de création*. Louvain-la-Neuve.

Campbell, L. (2014). *National Gallery catalogues. The sixteenth century Netherlandish paintings with French paintings before 1600*. Londres: National Gallery London.

Couto, J. (1955). *Os painéis flamengos da Ilha da Madeira*. Funchal: Junta Autónoma do Distrito do Funchal.

Friedländer, M. J. (1974). *Early Netherlandish painting. Volume XI. The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant*. Leida – Bruxelas: Sijthoff – La Connaissance.

Martens, D. (1998). Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: L'exemple du Maître de la Légende de Sainte Catherine (alias Piérot de la Pasture ?). *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998, 9-67.

Noronha, H. H. (1722). *Memórias seculares e ecclesiasticas para a composição da história da diocese do Funchal na ilha da Madeira*. Funchal. Acedido em outubro 15, 2017, em URI: <http://fr.calameo.com/read/000010492eb2217f6b22e>.

Baptista Pereira, F. A., & Clode, L. (1997). *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte.

Baptista Pereira, F. A. & Clode de Sousa, F. (2017). *As Ilhas do Ouro Branco. A Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV e XVI*, Lisboa: MNAA/DGPC.

Pereira, E. C. N. (1957). *Ilhas de Zargo, II*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.

Roques, M. (1963). *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France* (Tese de Doutoramento), Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris. Bordéus: Union française d'impression.

Schoch, R., Mende, M., Scherbaum, A., Doosry, Y. et al. (2002). *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Prestel.

Zagallo, M. C. A. C. (1943). *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira. Subsídios para o seu estudo e inventário*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.



A VERTENTE BIOLÓGICA NO RETÁBULO FLAMENGO DO ALTAR-MOR DA SÉ DE ÉVORA

Lília M. A. Alfarra Esteves

lesteves@dgpc.pt

Laboratório de José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural

NOTA BIOGRÁFICA

Licenciada em biologia, pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Trabalha desde 1979 no Laboratório José de Figueiredo, Direção Geral do Património Cultural, onde identifica materiais de origem biológica que servem de suporte a bens patrimoniais, organismos que os deterioram e plantas e animais representados nesses bens. Faz o estudo dendrocronológico de pinturas sobre carvalho e conservação preventiva, a nível de tratamento de pragas e desinfestação por anóxia. Ações de formação/docência, participação em congressos e publicações nesta área. Especialização em dendrocronologia aplicada às obras de arte pela Universidade de Hamburgo, 1995 e em anóxia no Museu de Grenoble, 2001.

RESUMO

Neste artigo pretende-se mostrar o estudo biológico que se efetuou no Retábulo Flamengo de Évora. O total do retábulo é constituído por dezanove pinturas sobre madeira que foram tratadas por anóxia, identificadas as madeiras, datadas por dendrocronologia, observado o seu estado de biodeterioração e identificadas as plantas representadas.

PALAVRAS-CHAVE

Anóxia; Carvalho; Dendrocronologia; Biodeterioração; Flora representada.

ABSTRACT

With this article we intend to show the biological study done in the Flemish Altar Piece from Évora. This Altar Piece is composed by nineteen paintings on wooden supports that were treated by anoxia. The wooden supports were identified and dated by dendrochronology, their state of biodeterioration was examined and the represented flora was identified.

KEYWORDS

Anoxia; Oak; Dendrochronology; Biodeterioration; Represented Flora.

INTRODUÇÃO

Quando o retábulo flamengo de Évora entrou no Instituto Português de Conservação e Restauro, devido à importância e beleza da obra, decidiu-se fazer o seu estudo pormenorizado, criando uma equipa de técnicos para uma abordagem científica e histórica. Grande parte deste estudo foi publicada nos Cadernos de Conservação e Restauro de 2008/2009. No entanto, do estudo biológico que se efetuou, apenas os resultados dendrocronológicos foram publicados, os outros estudos apenas foram apresentados em comunicação. Por esse motivo agradecemos o interesse do Museu de Arte Sacra do Funchal em publicar este artigo.

O Retábulo era constituído por dezanove pinturas. A Série da Vida da Virgem, constituída por treze pinturas: *Virgem da Glória*, de grandes dimensões, *Encontro de Santa Ana e São Joaquim*, *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem no Templo*, *Casamento da Virgem*, *Anunciação*, *Natividade*, *Adoração dos Reis Magos*, *Circuncisão*, *Apresentação do Menino no Templo*, *Fuga para o Egito*, *Menino entre os Doutores*, *Morte da Virgem* e a Série da Paixão de Cristo, constituída por seis pinturas: *Última Ceia*, *Prisão de Cristo*, *Cristo e Pilatos*, *Descida da Cruz*, *Ressurreição de Cristo* e *Ascensão de Cristo*.

ANÓXIA

As primeiras treze pinturas, por segurança, foram submetidas a um tratamento de desinfestação por anóxia, com atmosfera saturada de azoto, sendo feitas cinco câmaras para estas pinturas (Imagem 1). O azoto foi obtido a partir de um gerador Micro 40, Nitrex A, B-32042. O valor do oxigénio no interior de cada câmara, foi controlado por um medidor de oxigénio (oxímetro) com leitura digital TYoxiRae, B-32041. O controlo de humidade e temperatura foi feito com um termohigrómetro digital com sonda HI 8564.



Imagem 1_Aspeto da câmara de anóxia nº 3.

© L. Esteves | 2004

1ª Câmara - *Virgem em Glória*. Devido às grandes dimensões, ficou apenas esta pintura nesta câmara. O² a 0.0 no dia 20/04/2004.

2ª Câmara - *Casamento da Virgem e Anunciação*. O² a 0.0 no dia 21/04/2004.

3ª Câmara - *Menino entre os Doutores, Apresentação no Templo e Natividade*. O² a 0.0 no dia 23/04/2004. (Imagem 1)

4ª Câmara - *Nascimento da Virgem, Circuncisão, Encontro de Sta. Ana e São Joaquim e Fuga para o Egito*. O² a 0.0 no dia 27/04/2004.

5ª Câmara - *Apresentação da Virgem no Templo, Morte da Virgem e Adoração dos Magos*. O² a 0.0 no dia 29/04/2004.

Embora a anóxia necessite de cerca de um mês, neste caso as câmaras só foram abertas entre 6 e 12 de Julho por motivos de ordem técnica e segurança.

IDENTIFICAÇÃO DA MADEIRA

A identificação da madeira permite: saber quais são as madeiras mais usadas em cada região, quais as locais, quais as importadas e fazer o seu estudo dendrocronológico.

Concluiu-se que, no nosso caso, as madeiras dos suportes eram de carvalho.

Existem várias espécies de carvalho (*Quercus spp.*), mas a sua identificação pela madeira é muito difícil, pois muitas espécies são classificadas pelas folhas e frutos (Imagem 2).

Espécies de Carvalho

Carrasco - *Quercus coccifera* L.

Carvalho-cerquinho - *Quercus faginea* Lam.

Carvalho-negral - *Quercus pyrenaica* Willd.

Roble-americano - *Quercus rubra* L.

Morfologia da Folha



Imagem 2_Tabela com as folhas de diferentes espécies de carvalho.
© L. Esteves | 2018

DENDROCRONOLOGIA (Klein, 1994-1995)

Para se poder fazer o estudo dendrocronológico a madeira deve ser de um género que permita este estudo e haver tabelas-padrão para comparação dos resultados. No nosso caso, as madeiras eram de carvalho, pelo que foi possível fazer o seu estudo e obter resultados positivos com as tabelas características dos carvalhos da zona do Mar Báltico (Polónia).

No Báltico encontram-se duas espécies de carvalho: *Quercus robur* L. (carvalho-alvarinho), representado pela linha contínua e *Quercus petraea* (Mattuschka) Liebl. (carvalho-séssil), representado pela linha tracejada. As duas madeiras são muito semelhantes (Imagem 3).

O processo inicia-se preparando a madeira, para melhor observação da sua estrutura, marcação para facilitar a medição da largura dos anéis de crescimento. Os valores obtidos são trabalhados informaticamente com o programa TsapX.

Como se disse, os resultados da dendrocronologia foram especificados nos *Cadernos de Conservação e Restauro de 2008/2009*, por isso aqui apenas colocamos uma tabela com os resultados de datação obtida para cada pintura. Como a cada uma temos de juntar o valor de secagem (2 anos) e o valor de borne para a região, colocamos o resultado para um valor médio de borne (15 anos). Ficamos assim com a data obtida na nossa medição (X) e a data provável de elaboração da pintura (X+2+15) (Imagem 4).

IDENTIFICAÇÃO DE INSETOS

As madeiras apresentavam galerias e orifícios de saída que, pelo seu aspeto, pensamos serem provocados por insetos da ordem dos coleópteros, família dos anóbídeos. Como não encontrámos nenhum inseto não foi possível confirmar a espécie que provocou os desgastes nalgumas pinturas. Os orifícios por vezes dificultaram a medição das pranchas no seu estudo dendrocronológico (Imagem 5).



Imagem 3_Mapa com a distribuição das duas espécies de carvalho do Báltico.
© P. Klein | 1994

Pintura	Número de Pranchas	Datas obtida e provável [(X) – (X+2+15)]
Virgem da Glória	VII	1446 » 1463
Encontro de Sta. Ana e S. Joaquim	IV	1462 » 1479
Nascimento da Virgem	IV	1465 » 1482
Apresentação da Virgem no Templo	IV	1451 » 1468
Casamento da Virgem	V	1459 » 1476
Anunciação	V	1461 » 1478
Natividade	IV	1449 » 1466
Adoração dos Reis Magos	IV	1462 » 1479
Circuncisão	IV	1447 » 1464
Fuga para o Egípto	IV	1458 » 1475
Apresentação do Menino no Templo	IV	1458 » 1475
Menino entre os Doutores	V	1467 » 1484
Morte da Virgem	IV	1441 » 1458
Última Ceia	IV	1464 » 1481
Prisão de Cristo	IV	1443 » 1460
Cristo e Pilatos	V	1449 » 1466
Descida da Cruz	V	1466 » 1483
Ressurreição	V	1469 » 1486
Ascensão	V	1456 » 1473

Imagem 4_Tabela com as datações das pinturas.
© L. Esteves | 2018



Imagem 5_Aspeto da secção transversal de uma das pinturas com orifícios de saída de inseto.
© L. Esteves | 2004

IDENTIFICAÇÃO DE PLANTAS REPRESENTADAS NAS PINTURAS (Rocha, 1996)

A identificação de fauna e flora representados em obras de arte e monumentos é uma atividade que tem vindo, ao longo dos anos, a interessar cada vez mais quem trabalha nestas áreas. A sua multidisciplinaridade permite um contacto mais profundo de zoólogos e botânicos com historiadores, conservadores e restauradores.

O biólogo vê no organismo uma espécie, que tenta identificar ao pormenor, muitas vezes elaborada numa sistemática inexistente, pois os organismos podem apenas ser fruto da imaginação de quem os representou. Mas se a sua representação for correta, poderá dar uma informação muito importante para o conhecimento da dispersão geográfica da espécie. O historiador vê no organismo o embelezamento da peça ou, geralmente, uma informação simbólica que poderá ajudar a conhecer o local ou época em que foi elaborada.

Nas duas séries de pinturas do Museu de Évora, *Vida da Virgem* e *Paixão de Cristo*, apenas se estudou a flora, pois não havia representação animal, com exceção de alguns animais domésticos. Algumas pinturas apresentavam mais espécies que outras, mas havia uma certa repetição.

Embora considerando que, por vezes, poderá ser discutível a identificação por nós efetuada, elaborámos este trabalho dando o nosso melhor e na tentativa de realizar uma abordagem que possa unir os diferentes saberes e, apesar de opiniões nem sempre convergentes, avançar o nosso conhecimento futuro nesta área.

Todas as nossas identificações possuem um *provavelmente* e nalguns casos, propomos mais de uma hipótese.

SÉRIE DA VIDA DA VIRGEM

Foram identificadas plantas nas seguintes pinturas: *Virgem da Glória*; *Encontro de Sta. Ana e S. Joaquim*; *Apresentação da Virgem no Templo*; *Anunciação*; *Natividade*; *Adoração dos Reis Magos*; *Fuga para o Egito*; *Morte da Virgem*.



Virgem da Glória

1 - *Lilium candidum* L. - Açucena



Encontro de Sta. Ana e S. Joaquim



1 - Faia - *Fagus sylvatica* L., Castanheiro - *Castanea sativa* Miller ou Carpa-europeia - *Carpinus betulus* L.

2 - Árvore de folha caduca. Provavelmente uma espécie de carvalho - *Quercus* spp.

3 - Carrasco - *Quercus coccifera* L.

4 - Arbusto, provavelmente piracanta - *Pyracantha coccinea* M. Roem

5 - Avelã - *Corylus avellana* L. ou pilriteiro - *Crataegus monogyna* Jacq.

Imagem 7_Encontro de Santa Ana e de São Joaquim.
© J. Oliveira | 2008

Imagem 8_Ampliação da imagem 7.



Apresentação da Virgem no Templo

1 - Faia - *Fagus sylvatica* L., castanheiro - *Castanea sativa* Miller ou carpa-europeia - *Carpinus betulus* L.

Imagem 9_Apresentação da
Virgem no Templo.
© J. Oliveira | 2008



Anunciação

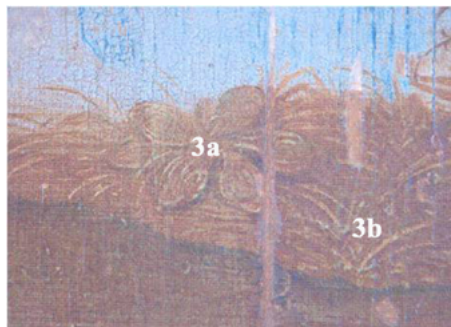


Imagem 10_Anunciação.
© J. Oliveira | 2008

Imagem 11_Ampliação da
figura 10, para se observar as
plantas 3a e 3b.

1 - Choupo, provavelmente choupo-tremedor - *Populus tremula* L.

2 - *Lilium candidum* L. - Açucena

3^a - Planta de folhas largas - alface-dos-rios - *Samolus valerandi* L.

3^b - Planta de folhas estreitas - *Chlorophytum* spp.

4 - Faia - *Fagus sylvatica* L., castanheiro - *Castanea sativa* Miller ou carpa-europeia - *Carpinus betulus* L.



Natividade

- 1 - Choupo - *Populus* spp. Eventualmente lodão-bastardo - *Celtis australis* L. ou amieiro - *Alnus glutinosa* (L.) Gaertner
- 2 - Provavelmente castanheiros - *Castanea sativa* Miller
- 3 - Tronco de choupo com nós
- 4 - As palhinhas devem ser de trigo - *Triticum* spp., pelo aspeto das espigas

Imagem 12_Natividade.
© J. Oliveira | 2008



Adoração dos Magos

- 1 - Árvore de folha caduca, provavelmente uma espécie de carvalho - *Quercus* spp.
- 2 - Choupo - *Populus* spp.
- 3 - Provavelmente castanheiros - *Castanea sativa* Miller.

Imagem 13_Adoração dos Magos.
© J. Oliveira | 2008

Fuga para o Egito



1 - Choupos - *Populus* spp.

2 - Planta de folhas estreitas - *Chlorophytum* spp.

3 - Faia - *Fagus sylvatica* L. ou castanheiros - *Castanea sativa* Miller

4 - *Chlorophytum* spp.

5 - Alface-dos-rios - *Samolus valerandi* L.

6 - Amoras das silvas - *Rubus fruticosus* L. - 6a- frutos e 6b- flores

7 - Câmpanula - *Campanula* spp.

8 - Violeta - *Viola* spp.

9 - Rinchão - *Sisymbrium officinale* (L.) Scop.

10 - Dente-de-leão - *Taraxacum* spp. ou tasneirinha - *Senecio* spp.

11 - Urze - *Calluna vulgaris* (L.) Hull ou orquídeas do género *Orchis* spp.

Imagem 14_Fuga para o Egito.
© J. Oliveira | 2008

Imagem 15_Amplificação da figura 14, para observar as plantas 2 a 11.



Morte da Virgem

- 1 - Faias - *Fagus sylvatica* L. ou castanheiros
- *Castanea sativa* Miller
- 2 - Choupos - *Populus* spp.
- 3 - Sebes. Plantas provavelmente da ordem
Papaverales. Não se consegue identificar o
género
- 4 - Carrasco - *Quercus coccifera* L.

Imagem 16_Morte da Virgem.
© J. Oliveira | 2008

SÉRIE DA PAIXÃO DE CRISTO

Foram identificadas plantas nas seguintes pinturas: *Prisão de Cristo*; *Descida da Cruz*; *Ressurreição*; *Ascensão*.



Prisão de Cristo



1 - Rinchão - *Sisymbrium officinale* (L.) Scop. ou
quelidónia - *Chelidonium* sp.

2 - Carrasco - *Quercus coccifera* L.

Imagem 17_*Prisão de Cristo*.
© J. Oliveira | 2008

Imagem 18_Ampliação da figura
17, para observar as plantas 1 e 2.



Descida da Cruz

1 - Choupos - *Populus* sp.

2 - Faias - *Fagus sylvatica* L. ou
castanheiros - *Castanea sativa*
Miller

Imagem 19_*Descida da Cruz*.
© J. Oliveira | 2008



Ressurreição

1 - Faias - *Fagus sylvatica* L. ou
castanheiros - *Castanea sativa*
Miller

Imagem 20_Ressurreição de Cristo.
© J. Oliveira | 2008



Ascensão

1 - Faias - *Fagus sylvatica* L. ou
castanheiros - *Castanea sativa*
Miller

2 - Choupos - *Populus* sp.

3 - Carrasco - *Quercus coccifera* L.

Imagem 21_Ascensão de Cristo.
© J. Oliveira | 2008

CONCLUSÃO



Série da Vida da Virgem

Nesta série, é a pintura *Fuga para o Egito* a que apresenta maior variedade de plantas.

Nas representações dos espaços exteriores, de um modo geral, as árvores que apresentam folhas **são faias** (*Fagus sylvatica* L.), carpa-europeia (*Carpinus betulus* L.) ou castanheiros (*Castanea sativa* Miller), choupos (*Populus* sp.). Num caso parece-nos também aparecer aveleira (*Corylus avellana* L.) ou pilriteiro (*Crataegus monogyna* Jacq.). Quando não apresentam folhas poderão ser, eventualmente, lodão-bastardo (*Celtis australis* L.) ou amieiro [*Alnus glutinosa* (L.) Gaertner] ou uma espécie de carvalho de folha caduca (*Quercus* sp.) [talvez *Quercus frainetto* Ten. ou *Quercus petraea* (Mattuschka) Liebl.].

Como arbusto surge-nos o carrasco (*Quercus coccifera* L.) mas, num dos casos, poderá tratar-se de piracanta (*Pyracantha coccinea* M. Roem.). Nalgumas pinturas apenas podemos considerar que se tratam, de plantas, da ordem *Papaverales*.

Como plantas rasteiras encontramos a alface-dos-rios (*Samolus valerandi* L.), caracterizada pelas folhas arredondadas, a espécie *Chlorophytum* sp., de folhas estreitas e o rinchão - *Sisymbrium officinale* (L.) Scop.

Como flores encontramos o dente-de-leão (*Taraxacum* spp.) ou a tasneirinha (*Senecio* spp.), a amora das silvas (*Rubus fruticosus* L. frutos e flores), a campânula (*Campanula* spp.), a violeta (*Viola* spp.) e a urze - *Calluna vulgaris* (L.) Hull ou orquídeas do género *Orchis* spp.

Nas representações dos espaços interiores aparecem a açucena (*Lilium candidum* L.), as palhinhas e espigas de trigo (*Triticum* sp.)

Série da Paixão de Cristo

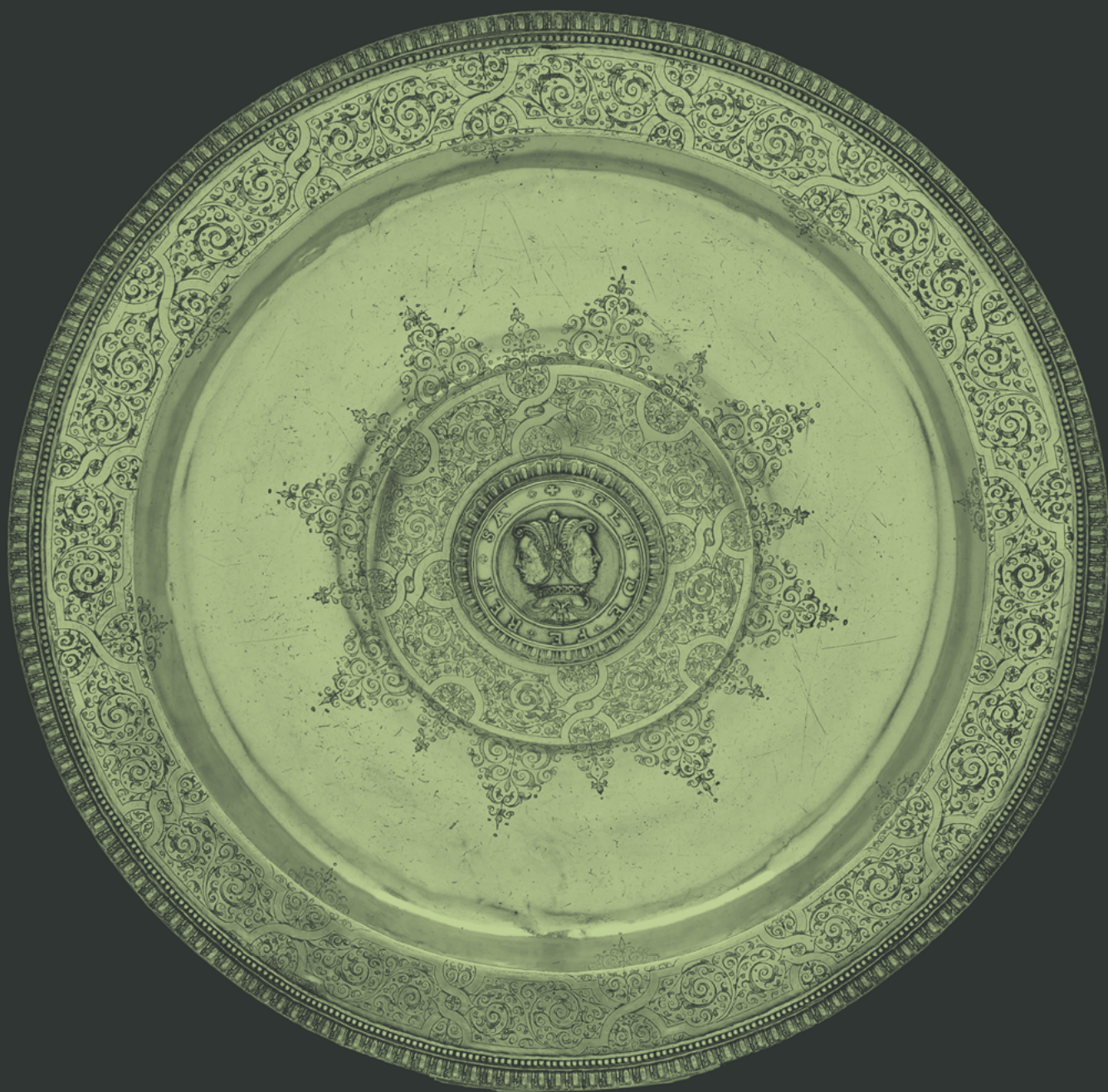
Todas as pinturas desta série representam espaços exteriores. Encontramos o mesmo tipo de árvores, da série anterior, com e sem folhas. Os arbustos também são os mesmos. Apenas uma planta rasteira que se vê na pintura *Prisão de Cristo* nos parece diferente, talvez seja rinchão [(*Sisymbrium officinale* (L.) Scop.] ou quelidónia (*Chelidonium* sp.).

AGRADECIMENTOS

É impossível fazer qualquer estudo sem a ajuda de alguém. Assim tenho de agradecer a todos aqueles que de algum modo contribuíram para este trabalho: emprestando bibliografia, ajudando nas identificações, fazendo ou cedendo fotos, etc. Aos colegas do Laboratório José de Figueiredo, José Carlos Frade, Ana Machado, Dulce Delgado, Mercês Lorena e Jorge Oliveira, e ainda colegas ou amigos de outras instituições Emília Fernandes, Alcino Alves, Teresa Quilhó, Luís Mendes, Natércia Rodeia e especialmente à Alexandra Escudeiro (Jardim Botânico da Universidade de Lisboa), colega e amiga de longa data que muito me ajudava e falecida precocemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Klein, P. (1994-1995). L'Examen dendrochronologique des panneaux peints. In C. Perier-D'Ieteren und A. Godfrind-Born., *Conservation - Restauration - Technologie* (pp.43-56). Bruxelas: Université Libre de Bruxelles.
- Rocha, F. (1996). *Nomes vulgares de plantas existentes em Portugal*. Lisboa: Direção Geral de Proteção das Culturas.



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA SALVA CONSERVADA NO MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL

Sara Lambeau

LambeauSara@gmail.com

Museu de Arte Sacra do Funchal (de julho de 2017 a janeiro de 2018)

NOTA BIOGRÁFICA

Sara Lambeau nasceu na Bélgica. Possui mestrado em Arqueologia, e mestrado em História da Arte, com especialização em conservação e restauro do património material, pela Universidade Livre de Bruxelas. Realizou estágios no Palazzo Pitti, em Florença, e na Academia Bélgica em Roma.

RESUMO

A salva realizada por um desconhecido mestre ourives de Antuérpia e conservada no Museu de Arte Sacra do Funchal chamou a nossa atenção porque, embora seja de rara qualidade, tem sido objeto apenas de alguns estudos repetitivos, centrados nos aspetos formais e temáticos. Além disso, as poucas informações seguras sobre esta peça, como as punções que representam marcas fixas com um significado homologado, nunca foram estudadas.

O caso da salva de Antuérpia irá contribuir para aprofundar o conhecimento das obras conservadas no Museu de Arte Sacra.

PALAVRAS - CHAVE

Arte flamenga; Madeira; Salva; Ourivesaria; Século XVI.

ABSTRACT

The *Salva*, made by an unknown goldsmith Master from Antwerp and preserved at the Sacred Art Museum of Funchal, caught our attention because, although of rare quality, it has been the subject of only few repetitive studies, centered on the formal and thematic aspects. Furthermore, the limited undoubted information about it, such as, hallmarks which are homologated marks, have never been presented.

The case of the Antwerp *Salva* will contribute to deepen the knowledge of the artworks conserved in the Sacred Art Museum of Funchal.

KEYWORDS

Flemish art; Madeira; Salva; Goldsmithing; XVI century.

INTRODUÇÃO

Este artigo não tem outra ambição que não a de lançar as bases de uma reavaliação do património artístico – pictórico, escultórico e de ourivesaria – que preserve o Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF), muitas vezes negligenciado pelos investigadores europeus, e isso provavelmente porque se encontra numa zona ultraperiférica.

De facto, o Museu de Arte Sacra do Funchal situa-se na ilha da Madeira, no Oceano Atlântico, a cerca de 1000 km da costa portuguesa e a uns 3000 km da Bélgica. O Museu abriga muitas obras flamengas que datam do final do século XV e início do século XVI. Estas obras estavam presentes nas igrejas e capelas espalhadas pelo território madeirense antes que Manuel Cayola Zagallo se encarregasse de inventariá-las e de propor, depois disso, a abertura de um museu dedicado a esta arte, o que finalmente se concretizou em 1955. Esta herança, testemunho de uma centena de anos prósperos da ilha da Madeira e da influência da arte flamenga, merece ser estudada de forma mais completa.

Na coleção do Museu de Arte Sacra do Funchal, permanecem dois objetos de ourivesaria que constituem testemunhos interessantes acerca das encomendas madeirenses feitas na época. Trata-se de um cálice (MASF59), datado de 1519-1520, proveniente da igreja de Machico (Imagem 1) e um prato (MASF157) datado de 1580-1581 (Imagem 2a) proveniente do tesouro da Catedral do Funchal mas cuja origem é, no entanto, incerta. Estas duas peças foram realizadas por mestres ourives de Antuérpia, como é evidenciado pelas punções.

Propomos aqui uma análise mais desenvolvida da segunda peça, o MASF157, ainda que sem fornecer respostas definitivas, dada a falta de elementos concretos que temos para tal. Será mais uma síntese do conhecimento, acrescentando algumas hipóteses e novas linhas de pesquisa: um modelo que poderia ser aplicado tanto essa peça como a outras obras que o Museu preserva.



Imagem 1_Cálice, oficina de Antuérpia, 1519-1520. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF 59; prata dourada, relevada e incisa; 17 × 10 cm. © Arquivo MASF



Imagem 2a_Salva, oficina de Antuérpia, 1580-1581. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF 157; prata dourada, relevada e cinzelada; Ø 52 cm. © Arquivo MASF

dinheiro. Houve então uma mudança gradual nas práticas e os seus usos diversificaram-se ao longo do tempo. Tornaram-se objetos funcionais e decorativos. De facto, quando a decoração está ausente, pagã ou de origem profana, estes pratos podem ser usados para os sangramentos ou a higiene, a lavagem simbólica ou real das mãos. Podem ser usados também como pratos cerimoniais ou de serviço, às vezes como um prato de luz ou mesmo como um gongo. Desenvolvido na Idade Média, em regiões atualmente situadas na Alemanha, provavelmente em Nuremberga e, ao que parece, principalmente entre 1450 e 1550, a produção destes pratos tem continuado através dos séculos e foi generalizada na corrente do século XVI em toda a Europa (Stahlschmidt, 1970, cat. 57).

Inúmeras coleções públicas possuem um ou mais desses objetos que envolvem uma decoração vegetal, profana ou religiosa e que frequentemente são enriquecidos com óvalos e/ou punções. A pobreza material da maioria desta produção, quando não se trata de metal nobre como o ouro ou a prata, a aparente inconsistência da sua decoração e, acima de tudo, a sua omnipresença nos museus assim como no mercado da arte não permitiram que essas peças produzidas em grande número atraíssem grande interesse. Esses pratos, vítimas da sua banalidade, no entanto, são um enigma complexo ainda irresoluto, como é o caso da nossa salva, que além disso constitui um exemplo raro, uma vez que demonstra uma alta qualidade de execução.

Na verdade, pouco estudado, o prato foi sujeito de apenas três entradas de catálogo, uma escrita em 1951 na publicação *Património Artístico da Ilha da Madeira* (Clode, L. P., 1951, cat. 286), uma outra no catálogo *Obras de referência dos museus da Madeira* (Clode, L., 2009, pp.80-82) e a mais recente que foi publicada no catálogo da exposição *As ilhas de Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira séculos XV-XVI* (Sousa, F., & Clode, L., 2017, p.230) mas que não acrescenta informação em relação àquela que já tinha sido escrita anteriormente. Por conseguinte, um estado da questão parece primordial para se posicionar em relação aos escritos anteriores e expor elementos que até agora não foram divulgados.

UMA TROCA COMERCIAL ANIMADA

A Madeira é, sem dúvida, a área de expansão antiga mais meridional da produção artística do Norte de Europa.

Para entender melhor essa presença na Ilha, é importante considerar, em primeiro lugar, o contexto socioeconómico do Arquipélago. Os Portugueses tomam posse da Ilha em 1419 e integram-na no que se tornaria o espaço colonial português. A Madeira foi rapidamente povoada por seus novos habitantes, que introduziram o cultivo do trigo e posteriormente o da cana-de-açúcar. As temperaturas favoráveis combinadas com os níveis de humidade da Madeira favoreceram o crescimento desta cultura, dando origem a um grande centro de produção de cana-de-açúcar, denominado “ouro branco”. A Ilha é então explorada por uma população de comerciantes que desejavam dar uma forma visível ao seu estatuto social privilegiado ao adquirir objetos de luxo, frequentemente, provenientes da Flandres. Antuérpia era na altura o maior porto de distribuição do açúcar madeirense para o norte da Europa.

Consideremos finalmente as trocas artísticas entre a Península Ibérica e a Europa do Norte no século XV. Na verdade, era um fenómeno frequente. A chegada das obras dos principais centros artísticos dos antigos Países Baixos, como Bruges no século XV e Antuérpia no século XVI, contribuiu para a expansão do gosto dos produtos nórdicos entre os clientes desta região do sul da Europa (Martens, 2010).

REMINISCÊNCIA DAS SALVAS DE OFERTÓRIO

O objeto que nos interessa é chamado de “salva” ou “lavabo”, usado para lavar as mãos. Inicialmente, este tipo de prato era uma salva de ofertório usado para receber ofertas de pão dos fiéis nas cerimónias religiosas cristãs, evoluiu depois disso para um prato utilizado na coleta de

A SALVA DO MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL

A Salva do Museu de Arte Sacra do Funchal é um prato de 52 centímetros de diâmetro em prata dourada, relevada e cinzelada. O fundo é cavado mas abaulado ao centro, onde se vê um medalhão com duas cabeças opostas. Este medalhão é cercado por um motivo de pérolas e tem ao redor uma faixa de plantas incisas e finamente realizadas, cujos remates se recortam sobre a zona lisa. A aba é, por sua vez, incisa com motivos vegetais, e o bordo exterior retoma o motivo perlado.

O prato apresenta no seu reverso diferentes punções (Imagem 2b). Tratam-se de marcas oficiais aplicadas a objetos de metais preciosos, em particular para garantir o título de origem.

A mão coroada corresponde à marca registrada da cidade de Antuérpia e lembra a lenda de Brabo que cortou a mão do gigante Antigone e jogou-a no rio Escalda. A letra “T” corresponde a uma data que é a de 1580-1581. O punção do mestre concede a este a possibilidade de mostrar que ele mesmo fez o trabalho, atacando o metal precioso com a sua própria punção. No nosso caso, a assinatura do mestre ourives parece representar um fole de ferreiro. Este mestre, como a maioria dos mestres ourives, não está identificado, entre outros motivos, por falta de documentação. O antiquário Ph. d’Arschot propõe nomear este mestre anónimo, com as reservas que isso impõe, como o “Mestre que assina com um fole”. Finalmente, referimos a estria, também chamada de buri-lada. Esta marca é, na verdade, um levantamento de prata que foi feita na sede da corporação de ourives e pretendia controlar que o título da prata utilizada fosse legal.

Um outro objeto pertencente à produção do “Mestre que assina com um fole” foi identificado pelo mesmo antiquário. Trata-se de um copo (Imagem 3a) que apresenta exatamente as mesmas punções (Imagem 3b) que o nosso prato, exceto a letra-data, que desta vez é um “Y”. A peça é, portanto, posterior à salva e data dos anos 1583-1584. O copo possui também uma marca gravada, não incisa, que é uma marca de comerciante.



Imagem 2b_Salva (pormenor das punções), oficina de Antuérpia, 1580-1581. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF 157; prata dourada, relevada e cinzelada; Ø 52 cm. © Arquivo MASF



Imagem 3a_Copo, oficina de Antuérpia, 1583-1584, coleção privada. Prata dourada, relevada e cinzelada.

© Philippe d’Arschot



Imagem 3b_Copo, oficina de Antuérpia, 1583-1584, coleção privada. Prata dourada, relevada e cinzelada.

© Philippe d’Arschot

DECORAÇÃO, ICONOGRAFIA E LEGENDA

As decorações fitomórficas que a salva apresenta parecem emprestadas do repertório ornamental de Virgil Solis, pensamos em particular no friso com desenho de folhagem ornamental, estampa publicada no século XVI na Alemanha e cujos arabescos apresentam uma semelhança impressionante (Imagem 4). São de tipo mourisco, posto em voga por artistas venezianos no Renascimento e divulgado no Norte da Europa por Virgil Solis e Peter Flötner, entre outros. Este estilo alterna enrolamentos de folhagem com elementos geométricos em forma de fita.

A iconografia do medalhão é muito provavelmente a de Janus. A personagem é representada com uma face dupla, um rosto voltado para o passado e o outro para o futuro (Imagem 2c). Janus, do latim *ianus*, ou mais popularmente *ianua*, significa “porta” ou “entrada”, é celebrado na literatura como o deus romano de começos e transições. Parece ser a personificação das escolhas a serem feitas para iniciar um novo compromisso. Este modelo clássico antigo é geralmente associado à paz.

Esta iconografia antiga não é surpreendente, chega às nossas regiões seguindo o gosto da antiguidade que traz consigo o final do século XV e a divulgação da arte italiana. O que é relevante, no nosso caso, é que o *Janus* parece ter uma versão feminina. Esta variante é encontrada na Itália e é associada à Prudência. De facto, já em 1330 encontramos uma reutilização óbvia do Janus com face dupla na basílica inferior de São Francisco de Assis, na Úmbria onde Giotto retrata as virtudes franciscanas. O rosto de uma velha voltada para o passado e o de uma jovem para o futuro representam, com a ajuda de outros atributos, a Prudência. Este é um elemento que será repetido, por exemplo, no Santuário de São Pedro Mártir na Basílica de São Eustache, em Milão, assinado e datado por Giovanni di Balduccio em 1339. A Prudência tem, nesse exemplo, três caras. O emblema quinhentista de Andrea Alciato recorre a esta fórmula e, em 1603, a *Iconologia* de Cesare Ripa, difundida e retomada em toda a Europa fixará por vários séculos o simbolismo e os atributos da Prudência.



Imagem 4_Virgil Solis, *Friso com desenho de folhagem ornamental* (initials V-S), século XVI. San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, inv. 1963.30.35246; gravura em buril; 3.3 x 16.6 cm (image).

© Fine Arts Museum of San Francisco



Imagem 2c_*Salva* (pormenor do Janus), oficina de Antuérpia, 1580-1581. Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF 157; prata dourada, relevada e cinzelada; Ø 52 cm.

© Arquivo MASF

Em torno desta face dupla podemos ler, separados por uma cruz grega e motivos florais “SEM / DE / FE / REM / SA”. Originalmente, esses pequenos fragmentos de textos, feitos em uma matriz e muitas vezes presentes nas salvas de ofertório, seguem-se sem levar em consideração o ritmo, a direção ou mesmo a hifenização (Egyeki-Szabo, 2008, p.88).

A leitura desta legenda foi proposta de duas maneiras diferentes, a saber: “SEM DEFEREMSA”, possível grafia quinhentista do português “sem diferença”; ou, como o propõe Ph. d’Arschot, do latim “Sem[per] de f[id]e rem[iniscar] sa[cramento]” (sempre me recordarei da fé através do sacramento).

Ambas as propostas são *a priori* aceitáveis. A primeira, se considerarmos que as recomendações do patrocinador, impuseram ao ourives uma legenda em língua vernácula, o que não era incomum. O patrocinador pagava e dispunha do seu dinheiro, o que poderia ter um impacto sobre a própria natureza das obras, uma vez que impunha ao mestre determinadas especificações. Há também outros exemplos deste tipo de objeto com legendas em línguas vernáculas, como o alemão. A primeira leitura estaria diretamente relacionada com a figura de Jano, pois remeteria para a ausência de diferença entre tempo passado e tempo futuro. A segunda leitura faz sentido e indicaria que o prato poderia ser de uso cerimonial ou até parte de uma baixela de casamento.

ORIGEM?

A questão da origem do prato é essencial para tentar responder de forma concreta as questões relativas à iconografia e à legenda.

O padre Manuel Juvenal Pita Ferreira, na sua obra de 1963 dedicada à Catedral do Funchal (1963, p.183), reconhece, através dos inventários do tesouro da Sé do Funchal datados de 1644, 1682 e 1692, o nosso objeto como o seguinte: “[...] um prato grande dourado, de meio relevo, que foi

do Figueira com suas armas [...]”. Luiza Clode, na sua entrada de catálogo de 2009 (pp.80-82) e 2017 (Sousa & Clode, 2017, p.230), nos informa que “a tradição oral quer que este trabalho de Antuérpia corresponda à citada citação”. Essas declarações, no entanto, levantam várias interrogações.

De facto, este prato não possui armas. Era possível, então, que o medalhão com o Janus a face dupla tenha sido confundido com as armas do citado Figueira? Há, de facto, armas que retomam um tema da mitologia romana clássica, como é o caso, por exemplo, da cidade de Policoro, em Basilicata, região sul da Itália, que representa o Hércules matando o leão de Nemea. Todavia trata-se de um modelo tardio. Na verdade, as figuras das armas são geralmente representações convencionais que inicialmente foram limitadas a cerca de vinte assuntos. Foi apenas dos séculos XVII e XVIII que o repertório se expandiu e se diversificou consideravelmente. Além disso, “as armas são emblemas [...] específicos de uma família, uma comunidade ou, mais raramente, de um indivíduo e sujeitas na sua disposição e na sua forma a regras especiais, que são as do brasão [...]. Finalmente, são quase sempre representadas em um escudo” (Mathieu, 1946, p.47). Por que razão o patrocinador, assumindo que a iconografia do Janus poderia pertencer às armas, correria o risco de as suas armas não serem reconhecidas à primeira vista?

Isso parece ainda mais singular, considerando que na época as armas das famílias notáveis foram parte integrante da “cultura geral” da alta sociedade de uma mesma cidade, que estava em contato direto com os clérigos. Algumas ordens religiosas começaram nos séculos XIV e XV a escolher emblemas relacionados com o seu fundador ou o seu lema e esses símbolos foram esculpidos nas fachadas das suas igrejas ou conventos, como os franciscanos que mostram os estigmas dos braços cruzados de Cristo e são Francisco. A Catedral do Funchal adota as armas de Portugal no seu portal desde a sua construção.

Quem foi o citado Figueira? Nomeado dessa maneira, parece ser uma figura importante da cidade e as suas armas tinham que ser conhecidas. *O Nobiliário da Ilha da Madeira* (Noronha, 1700), no entanto, não cita nenhum “Figueira” e a nossa pesquisa no Arquivo Regional da Madeira (ABM, Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira), cobrindo um período de 1538 a 1692, revelam apenas o nome Figueira associado a “lavradores” e “carpinteiros”, o que equivale a dizer que não possuíam armas.

Esta menção presente nos inventários da Sé levanta tantas questões! Tratar-se-á realmente do nosso prato? Todavia o tesouro do Sé não retém qualquer outro prato que possa corresponder a esta breve descrição, embora não seja impossível que tenha sido perdido ou ainda fundido. Entre outras coisas, seria interessante consultar todos os inventários da Sé, que são conservados em Lisboa e que não podíamos consultar por motivos geográficos.

Este prato, que – se aceitarmos a leitura da legenda como proposto por Ph. d’Arschot – faz parte da produção de baixela de casamento, apresenta uma qualidade de trabalho extremamente rara. Constitui um testemunho maior da importância das encomendas feitas pelos patrocinadores da Madeira e, portanto, reflete a grande riqueza da Ilha nos séculos XV e XVI. Atualmente é exibido com razão em Lisboa no âmbito da exposição *As ilhas do ouro branco. Encomenda artística na Madeira Séculos XV-XVI*.

Embora as principais questões relativas à salva do Museu de Arte Sacra do Funchal não tenham sido esclarecidas devido à ausência de elementos concretos, crê-se que o artigo foi capaz de destacar claramente as muitas interrogações que persistem sobre as peças preservadas dentro deste Museu. Algumas dessas questões já foram levantadas por Alexandre Dimov e pelo Professor Didier Martens da Université Libre de Bruxelles, por meio da sua contribuição sobre a pintura *Maria Madalena* da coleção do Museu (MASF29), no âmbito desta publicação.

Agradecemos especialmente ao antiquário belga, o Sr. Philippe d’Arschot, Membro da Câmara Real de Antiquários da Bélgica e da Câmara Belga de Especialistas em Arte, pela sua inestimável ajuda e pelas sugestões de pesquisa; ao Prof. Doutor Telmo Corujo dos Reis, pelas achegas no que concerne à leitura de inscrição e, finalmente, à Professora Doutora Isabel Santa Clara pela revisão e pelas correções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Clode, L. (2009). 18 Lavabo ou Salva. In F. C. Sousa & G. M. Pinto. *Obras de referência dos museus da Madeira* [catálogo de exposição] (pp.80-82). Lisboa: IMC- MC e DRAC/SREC-RAM.

Clode, L.P & Ferreira, M. J. P. (1951). *Património artístico da ilha da Madeira, Catálogo Ilustrado da Exposição de Ourivesaria Sacra Convento de Santa Clara do Funchal* [Catálogo Exposição]. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

Egyeki-Szabo, T. (2008). *Beckenschlagerschüsseln* (15. - 16. *Jahrhundert*). Budapeste: CHEMI-CASE Company Limited.

Ferreira, M. J. P. (1963). *A Sé do Funchal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

Noronha, H. H. (1948). *Nobiliário da ilha da Madeira: Nobiliário genealógico das famílias que passarão a viver a esta ilha da Madeira depois do seu descobrimento, que foi no ano de 1420*. São Paulo: Revista Genealógica Brasileira.

Lockner, P. h. (1982). *Messing. Ein Handbuch über Messinggerät des 15. – 17. Jahrhunderts*. Munique: Klinkhardt und Biermann.

Martens, D. (2010). *Peinture flamande et goût ibérique XV ème et XVI ème siècles*. Bruxelles: Le livre Timperman.

Mathieu, R. (1946). *Le système héraldique*. Paris : J. B. Janin.

Sousa, F., & Clode, L. (2017). Lavabo. In F. A. Baptista Pereira & F. C. Sousa (coords.) *As ilhas do Ouro Branco. Encomenda artística na Madeira séculos XV-XVI* [catálogo de exposição] (pp. 230-231). Lisboa : MNAA e INCM/ 600 Anos Madeira e Porto Santo.

Stahlschmidt, R. (1970). Das Messinggewerbe im spätmittelalterlichen Nürnberg. In *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, cat. 57.

FOTORREPORTAGEM

© Arquivo MASF

As Conferências do Museu 2017
16 de março



Exposição multimédia:

A centralidade da arte flamenga nas mediações educacionais no MASF

A centralidade
da arte flamenga
nas mediações
educacionais
no MASF



A coleção de arte flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal (que integra pintura, escultura e, em menor número, ourivesaria) é, quanto à educação em contexto museológico, o ponto de partida regular para o desenho de conexões e ações educativas diversificadas, destinadas uma heterogeneidade de públicos. Dirigida primordialmente aos professores dos mais diversos grupos disciplinares que se inscreveram nas *Conferências do Museu*, a exposição multimédia constituiu um momento de divulgação de um trabalho realizado ao longo de vários anos, entre o Museu e a escola, ao mesmo tempo que procurou sensibilizar estes profissionais para necessidade de continuar a fortalecer essas dinâmicas que contribuem, quer para o desenvolvimento das literacias no campo da cultura e das artes, quer para a formação da sensibilidade estética e artística dos alunos.





Sessão de abertura - João Henrique Silva

Painel 1: *A Pintura Flamenga – contexto histórico, artístico e iconográfico*



Fernando António Baptista Pereira (Keynote Speaker)
*Pintura Flamenga importada para a Madeira dos finais
do século XV a meados do XVI: oficinas, mecenas, devoções.*



Isabel Santa Clara
 Importações flamengas na 2a metade do séc. XVI -
 - o exemplo das pinturas de Michiel Coxcie na Sé do Funchal.

A PINTURA
FLAMENGA
DOS SÉCULOS
XV E XVI
ARTE & CIÊNCIA



Lucas van Uffele (d. 1637),
Anthony Van Dyck
(Metropolitan Museum of Art)

In Context: The Flemish Merchant Diaspora and its Artistic Legacy on Madeira and throughout Europe, 1450-1650

Christina M. Anderson, D.Phil.

Isabel
Santa Clara

F. A. Baptista
Pereira

Martinho Mendes
Moderador

Christina M.
Anderson



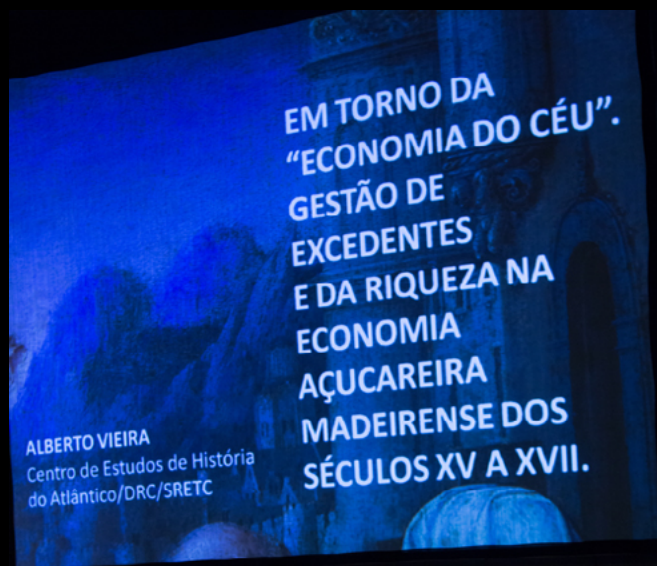
A PINTURA
FLAMENGA
DOS SÉCULOS
XV E XVI
ARTE & CIÊNCIA

Flemish Footprints: Os Açores



Açores do Herosmo (1595), Jan Huygen van Linschoten

Christina M. Anderson
*The Flemish merchant diaspora and its artistic legacy
on Madeira and throughout Europe, 1450-1650.*



Alberto Vieira
Em Torno da "Economia do Céu". Gestão de excedentes e da riqueza na economia açucareira madeirense dos séculos XV e XVII.



Debate do Painel 1
Isabel Santa Clara, Fernando António Baptista Pereira, Christina M. Anderson e Alberto Vieira. Moderador: Martinho Mendes.

Banca de livros técnicos

com o apoio da livraria Jóias de Cultura



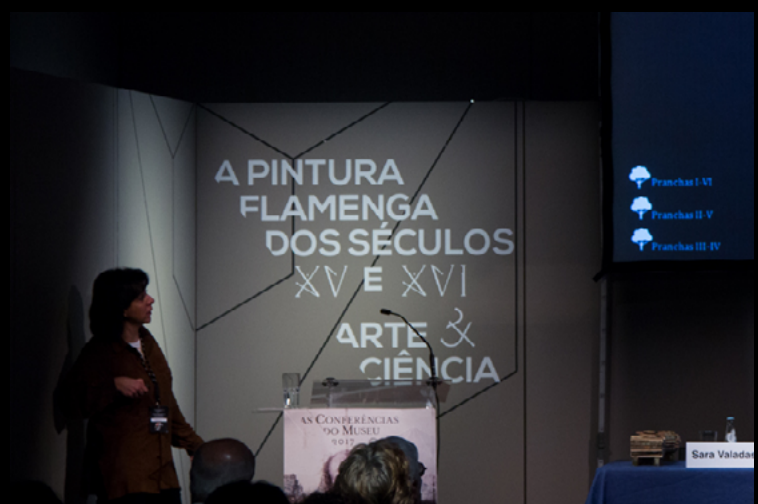
Painel 2: A Pintura Flamenga – contributo das ciências da arte



António Candeias
*Contributo dos métodos de exame e análise no estudo do património -
- estudo das pinturas do MASF e da Sé do Funchal.*



Sara Valadas
 Entre a ciência e a arte - novas perspectivas
 sobre a obra atribuída a Frei Carlos.



Alexandra Lauw
Para além da pintura, um breve olhar à madeira. O estudo dendrocronológico na colecção de pintura flamenga do Museu de Arte Sacra do Funchal.



Regina Andrade Pereira

A pintura flamenga "Fons Vitae" da Misericórdia do Porto:
contributo das ciências da arte para o seu estudo.



Debate do Painel 2
Sara Valadas, António Candeias, Alexandra Lauw
e Regina Andrade Pereira. Moderador: Martinho Mendes.

Coffee-break

Museu Café



17 de março

Painel 3: A Pintura Flamenga – estudos de caso



Teresa Desterro

Os ecos madeirenses da obra pictórica de Francisco de Campos.



Carolina Rodrigues Ferreira
O estudo das intervenções de Fernando Mardel
nas pinturas do MASF - contributos para a conservação.



REPÚBLICA PORTUGUESA PATRIMÓNIO CULTURAL Departamento de Museus, C Laboratório José de Figueiredo

Carolina Ferreira

Te Des



Pintura flamenga em Portugal
Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material
Mercês Lorena
mercelslorena@gmail.com

REPÚBLICA PORTUGUESA PATRIMÓNIO CULTURAL Departamento de Museus, C e Investigação Laboratório José de Figueiredo Museu de Arte Sacra de Vila Rica



Mercês Lorena

Pintura flamenga em Portugal - Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material.



Alice Nogueira Alves

*A Virgem Maria nas representações do Calvário e da Descida da Cruz -
- Uma história secular de pinturas, de repintes e de restauros.*



Debate do Painel 3

Carolina Ferreira, Teresa Desterro,
Mercês Lorena e Alice Nogueira Alves.
Moderador: Martinho Mendes.



Visita guiada à coleção de Pintura Flamenga do MASF
orientada pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira





DOWNLOAD

<https://conferenciasmasfsite.wordpress.com/publicacoes/>

CONTACTOS

Rua do Bispo, 21, 9000-073 Funchal
+351 291 228 900
masfjournal@gmail.com

<http://www.masf.pt>

<https://conferenciasmasfsite.wordpress.com>

LICENÇA

Este trabalho está licenciado com uma Licença
Creative Commons - Atribuição-NãoComercial
4.0 Internacional.



MUSEU DE ARTE SACRA
DO FUNCHAL