

## VI Pintura e Vitral

### A Pintura da Segunda Metade do século XV<sup>10</sup>

#### A Pintura Portuguesa anterior a Nuno Gonçalves

O conhecimento que temos da pintura nacional anterior ao último terço do século XV é mais do que fragmentário, facto que cria alguma legítima estranheza sobre o verdadeiro papel do mecenato português que se dinamiza sob estímulo da Expansão e pela influência da nova Dinastia de Avis, levando a duvidar do interesse dos grandes clientes do Reino pelo desenvolvimento da arte da pintura, perante a modéstia dos acervos que existem (com a única excepção dos *Painéis de São Vicente* e das peças integradas na sua esfera), e quando se compara esta realidade com o que sucede em outros espaços peninsulares, como Castela, Aragão e a Catalunha, onde subsistem numerosos testemunhos desse preciso «tempo» artístico, reveladores de idêntico diálogo de tendências plásticas.

Assim, o panorama pictórico nacional resume-se a meia dúzia de nomes de artistas dos séculos XIV e XV que surgem recensados na documentação dispersa (SOUSA VITERBO, 1903-11; VERGILIO CORREIA, 1928), e a um escasso, e geralmente secundário, acervo de espécimes quatrocentistas, executados quer em tábuas (como é o caso do *Retrato de D. João I*, do

solver, até agora, os múltiplos problemas colocados por este acervo de espécimes descontraídos e muito desiguais de merecimento e, pelo contrário tendem a restringir esse acervo, perante a evidência de arcaísmos de peças provinciais que, como é o caso de *A Virgem do Leite e dois Santos* do Museu de Alberto Sampaio de Guimarães, se constata serem já obras tradicionalistas de alvares do século XVI. A respeito de uma obra muito mitificada dentro do acervo dos «primitivos portugueses», o célebre *Ecce Homo* do MNAÁ, as mais recentes constatações críticas, seriadas por Fernando António Baptista Pereira, tendem a considerá-lo uma réplica tardia a partir de um perdido protótipo quatrocentista, de que existirá versão mais antiga no Museu de Setúbal, bem como uma versão, de menor qualidade, no Museu Regional de Beja.

Também no caso da pintura mural, de que subsistem testemunhos interessantes e em maior número que a pintura sobre madeira, muitos desses espécimes são já de feitura posterior a 1500, pese o anacrónico goticismo que preservam em desenho, composição e processos de factura, e só em raros casos de murais de algumas igrejas românicas ou góticas como nos exemplares de Bravães (o fresco do *Salvador do Mundo*, destacado), da Batalha (os referidos frescos da sacristia monacal, atribuídos a António Florentim) (SAUL ANTÓNIO GOMES, 1997) e de Braga (frescos da Capela da Glória e da fachada da Sé) (LUIS URBANO AFONSO, 1997), e bem assim de antigos tribunais, como sucede no de Monsaraz (a muito conhecida composição *Alegoria do Bom e do Mau Juiz*) (ABEL MOURA, 1961; TÚLIO ESPANCA, 1978; CÁTIA MOURÃO, 1997), se pode falar com propriedade de pinturas quatrocentistas. O caso do fresco de Monsaraz é particularmente sugestivo, posto que devido a oficina provincial de débeis recursos, não só pelo seu inflamado discurso moralizante de mordaz crítica social, espécie de legitimação do Direito Canónico sobre o

Direito Civil dentro da boa tradição da arte franco-germânica medieval (ROBERT JACOB, 1994), como pelo que revela de influências compositivas arcaizantes, a partir de modelos de xilografuras franco-alemãs, com a curiosidade de o globo terrestre sobre que assenta o Cristo Pantocrator do registo cimeiro ter inscrita a palavra VROPA – como sucede, também, num fresco quatrocentista galego da igreja de Chouzán (Lugo).

Assim, como afirma oportunamente o historiador de arte José Alberto Seabra Carvalho (1995), «se excluíssemos as pinturas atribuídas ao excepcional ciclo da oficina lisboeta a que se deve associar o nome de Nuno Gonçalves, duas ou três pequenas salas de uma pinacoteca bastariam para expôr, sem constrangimento de espaços, todas as outras obras remanescentes da pintura retabular portuguesa do século XV, cujos antecedentes cronológicos mergulham na obscuridade de vagas referências cronísticas, ou relatos similares, à mais recuada existência de certos retratos régios ou de raros painéis retabulares em alguns edifícios religiosos, e que irremediavelmente se perderam» (SEABRA CARVALHO, 1995). Um isolado contrato de 1460 dá-nos, é certo, o nome de Álvaro Gonçalves como pintor de dois trípticos que o prelado eborense D. Vasco Perdigão encomendou para os conventos franciscanos do Espinho e de Santa Clara de Évora (GABRIEL PEREIRA, 1934), mas essas peças, que eram grandiosas de porte e custosas de preço, desapareceram irremediavelmente. O mesmo se passa com os frescos que Francisco Anes de Leiria, filho do pintor batalhino João Anes, pintou por volta de 1450 para a ousa da igreja do Convento franciscano da Carnota (Alenquer), por alto preço de 12.000 reais brancos (segundo documentação de Guilherme J. C. Henriques, cit. in SAUL ANTÓNIO GOMES, 1997), frescos esses que desapareceram malogradamente. O mesmo acontece com muitos dos frescos referidos nas

<sup>10</sup> Por Vítor Serrão.



> «Fresco» da *Allegoria do Bem e do Mal Juiz*. Domus Municipais de Monsaraz (Século XV).

*Visitações da Ordem de Cristo* realizadas em 1507-1510 (p. DIAS, 1979), que face às substituições de programas decorativos consoante as alterações de gosto artístico, de orientação litúrgica ou de iconografia imposta, estão irremediavelmente destruídos. Assim também sucedeu com os curiosos frescos da igreja de São Pedro de Penaferrim, em Sintra, que ostentavam uma minu-

ciosa decoração geometrizable envolvendo cenas religiosas, de que nada resta senão a diluída memória de um desenho romântico, aguarelado, conservado no Arquivo Histórico de Sintra (v. SERRÃO, 1980).

É certo que, do século XV, têm obra remanescente três figuras de pintores portugueses estadeantes nesta centúria em terras de Itália. É o caso de Álvaro Pires de Évora,

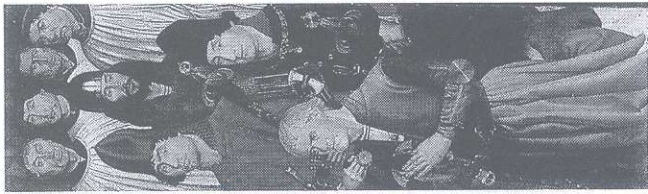
de que resta obra vultosa e interessante, ainda recuada dentro do século XV: o artista trabalha entre 1411 e 1434, aproximadamente, para casas religiosas na região de Pisa e Volterra, mostrando uma singular e anacrónica adêrência à tradição gótica, sem sintomas de aceitar algumas das novidades do novo figurino da Renascença. Idêntico perfil tradicionalista mostra a obra de *Giovanni di Gonsalvo di Portugal*, pintor de quem apenas subsiste um quadro com a cena de *São Cristóvão* (assinado e datado de 1472) no Museu de Pisa (REIS-SANTOS, 1943). Enfim, do pintor fresquista João Gonçalves de Portugal, sabemo-lo activo na decoração fresquista do Claustro degli Arangi na Abadia de Florença, onde deixou um notável programa de frescos que mostram uma grande perícia de execução (ROSÁRIO GORDALINA, in PEDRO DIAS, 1995), já com domínio dos cânones renascentistas no tratamento do espaço, no desenlace das perspectivas, na paisagem solta e nos lançamentos de figura, patentes também na soltura das *sinopie*. Torna-se uma evidência, porém, que todos os pintores citados são artistas cuja relação com o país de origem se limitou ao facto de serem daqui procedentes, já que as suas pinturas se integram estilisticamente na evolução da Arte italiana do *Quattrocento* — desde o goticizante Álvaro Pires ao muito mais evoluído João Gonçalves —, sem sintomas de que possam ter influído com sensíveis reflexos (pesem algumas propostas de trabalho esforçadas mas inconsistentes) no desenvolvimento pictórico português.

#### Os Painéis de São Vicente e a ambiência da pintura quatrocentista

A grande obra da pintura portuguesa do século XV e uma das peças máximas da arte europeia da mesma centúria é, seguramente, o conjunto de quadros retabulares

que se têm adstrito ao nome do pintor régio Nuno Gonçalves. Trata-se de uma obra da mais alta importância no contexto da arte europeia de viragem da Idade Média para a Idade Moderna. A inesperada superioridade artística destas obras no contexto da pintura quatrocentista nacional — e também peninsular — obriga a pensar-se que existia uma tradição já longamente instalada de trabalho pictórico interno, mas de que, como se disse, se ignoram os contornos. Meia dúzia de nomes de pintores do início da Dinastia de Avis, mas de quem se desconhecem espécimes remanescentes (como António Florentim e Diogo Gomes da Rosa, por exemplo), e algumas referências esparsas a retábulos dos séculos XIV e XV existentes em igrejas e conventos (como uma celebrada *Epifania* do Mosteiro de Odivelas, onde D. Dinis se teria feito representar como rei mago adorante), mal permitem esboçar os contornos desse período da nossa pintura pré-gonçalvina, absolutamente apagado da memória histórico-artística por minguia de peças. Assim, o que com o reinado de D. Afonso V surge como novidade absoluta no panorama cultural português não pode deixar de sugerir, só por si, a existência de uma tradição imediatamente anterior, de que se perderam os testemunhos. Aliás, a notabilíssima obra ligada à oficina de Nuno Gonçalves acresce às suas inegáveis valências artísticas no palco internacional do seu tempo o facto de conter em si algumas das raízes estéticas que ajudarão a afirmar as especificidades do brilhante ciclo de pintura manuelina-joanina, melhor estudado no volume seguinte.

As origens da arte gonçalvina deveriam ser encontradas na desconhecida produção imediatamente anterior e não nos hipotéticos (e improváveis) ecos artísticos decorrentes da viagem a Portugal de Jean van Eyck, em 1428, quando esse mestre flamengo, integrado na embaixada do Duque

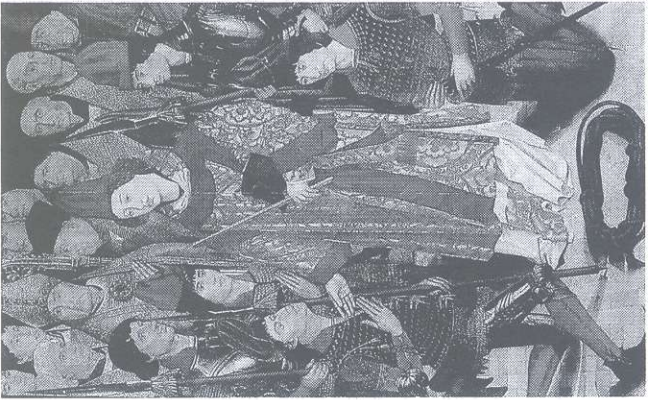


> Nuno Gonçalves: Políptico de S. Vicente (pormenor c. 1476 MNAA).

de Borgonha que vinha pedir a mão da Infanta D. Isabel para Filipe o Bom, aqui es-tadecou por uns meses: nada, ao nível de escala, do cromatismo, do filigranado aca-bamento dos segundos planos, ou da apu-rada técnica a óleo, características da obra do mestre de Gand, encontra paralelo na nossa pintura de então, ou nos *Painéis de São Vicente*. Face à inexistência de teste-munhos anteriores, como vimos, a pintura do tempo do *Africano* só pode explicar-se — perante a evidência da presença de uma tão notável oficina actuante nessa corte — à luz de contactos intensos com os coetâ-neos modelos europeus, sobre os quais pouco se sabe de concreto, mas algo já se pode presumir. É no contexto mediterrâ-nico dos anos centrais do século XV, ex-tremamente empreendedor em viagens e itinerários de artistas e de obras de arte com a costa norte-italiana, a faixa de Va-lência e da Catalunha, o Midi e o sul de Espanha, que melhor se irão poder detec-

tar as raízes do grande pintor régio a quem se devem os *Painéis de São Vicente*, uma investigação já sugerida por Ferdinando Bologna e por Adriano de Gusmão (GUS-MÃO, 1957) e que importa empreender, não só nas regiões específicas por estes au-tores citadas (zona de Nápoles, Toscana e Catalunha), mas também em cotejo com obras da região valenciana, desde as de Jaume Baço (Jacomar) e de Joan Rexach, que têm similitudes com a obra do mestre português, sem esquecer ainda o caso, mais tardio (e frequentemente mais citado a este propósito) do tão afluente Mauro Dalmau em Barcelona (MAURO NATALE, 2001), ainda que a obra de Gonçalves as-supere, francamente, em qualidade e enge-nho pictóricos.

O conjunto dos chamados *Painéis de São Vicente* atribuídos a Nuno Gonçalves, pintor e escultor régio de D. Afonso V, é uma obra notabilíssima datável de cerca de 1470, que constitui — posto que estra-



> Nuno Gonçalves: Políptico de S. Vicente (pormenor c. 1476 MNAA).

nhamente isolada no contexto da situação pictórica nacional — uma das obras-pri-mas do *Quattrocento* à escala internacio-nal. Trata-se de parte de um conjunto de tábuas retabulares conservadas no Museu Nacional de Arte Antiga e que são proce-dentes do Mosteiro de São Vicente de Fora, onde foram encontradas, ao aban-dono, em 1882 (JOAQUIM DE VASCON-CELLOS, 1897), conjunto esse formado pelos painéis ditos do *Infante, do Arce-bispo, os maiores, e dos Frades, dos Pesca-dores, dos Cavaleiros e da Relíquia*, os laterais, acrescentando-se ainda a esta série um notável *São Vicente atado à coluna* e o fragmento de um *São Vicente na cruz em aspa*, também no MNAA. Estas oito peças constituíram (com outros painéis entre-tanto desaparecidos) a antiga decoração retabular de uma obra ao tempo famosa, a capela das Relíquias de São Vicente, situada na capela-mor da Sé Catedral de Lisboa. A autoria das pinturas desta capela pelo

pintor Nuno Gonçalves tem a sua base mais segura no testemunho probo do ar-quitecto, pintor, escritor e humanista neo-platónico Francisco de Holanda, que taxativamente alude na sua obra *Da Pin-tura Antigua* (1548), ao discorrer a propó-sito da noção de «antigo» aplicado às obras de pintura «que se fazião no tempo dos reyes de Castella, e de Portugal», a «hum pintor português que sinto merece memoria, pois em tempo mui barbaro quis emitir n'alguma maneira o cuidado e a descrição dos antigos e italianos pintores, e esse foi Nuno Gonçalves pintor d'el rey Dom Affonso, que pintou na Sé de Lixboa o altar de São Vicente», voltando a referir-se a este artista português como uma das «Aguías da Pintura»: «o pintor portuguez ponbo entre os famosos, que pintou o altar de São Vicente de Lisboa». A veracidade deste testemunho, chamada à questão por José de Figueiredo (1910), historiador a quem se deve a primeira monografia sobre

a obra de Nuno Gonçalves, e autor da chamada teoria «vicentina» dos Painéis, é por demais preciosa e atesta a alta sensibilidade de observação do artista recém-chegado de Itália, tocado por essa «*diferença entre o primeiro antigo, eccellente e elegante, e este velho, pessimo e sem arte...*». De resto, e a respeito do retábulo da Capela vicentina da Sé de Lisboa, muitos outros documentos referenciais se atestam, desde duas verbas de pagamento de 1469 à obra retábular (publicadas por Jaime Cortesão) e como sejam, também, o testemunho de Francisco Pereira Pestana, de 1531 e o memorialista do célebre «documento do Rio de Janeiro», de cerca de 1614 (DAGOBERTO MARKL, 1988), que aludem *grosso modo* ao conjunto pictórico que decorava essa capela e o respectivo altar, falando o primeiro, em visita à capela, «*daquelles reis armados, tão fermozos e gentis homens, aquelles todos estão em paraizo*», e chegando o segundo a descrever as tábuas maiores da *veneração vicentina* com as suas muitas preciosas figuras, armadas ou ataviadas a rigor, de reis, fidalgos e guerreiros orantes em invocação de São Vicente, com as feições do malogrado Infante D. Afonso, segundo a sua interpretação), figura essa repetida nas duas tábuas maiores. Imagina-se a poderosa sensação que no início do século XVII, em tempo de codificação da estética contramaneirista, as velhas pinturas gonzalvinas produziam a século e meio de distância! Sabe-se ainda que o Senado da Câmara de Lisboa, aquando dos preparativos para a viagem régia de Filipe II (III de Espanha) a Portugal, ordenou obras de renovação na capela e, mesmo, um «modelo» do famoso retábulo, a fim de ser mandado para Madrid para apreciação da corte e que, a ser um dia descoberto, irá solucionar a polémica «Questão dos Painéis»...

Perante este e outros testemunhos quinhentistas (André de Resende) e seiscentistas (D. Rodrigo da Cunha, Coelho Gasco)

(fontes reunidas por Adriano de Gusmão, 1957), a *origem* das célebres tábuas do Museu de Arte Antiga não oferece, hoje, razões de maior discussão ou polémica. Será mesmo a constatação mais seguramente apreensível: eliminadas outras propostas de procedência que se fizeram (seja o Mosteiro da Batalha, São Vicente de Fora ou mesmo São Miniato del Monte em Florença), e outras hipóteses de identificação do Santo Diácono repetido no centro das tábuas (que foi já interpretado como Santo Eduardo, o Infante Santo D. Fernando, o Cardeal D. Jaime de Portugal, os Santos Crispim e Crispiniano, Santa Catarina, São Tomás Beckett, etc), elas pertenceram efectivamente ao altar vicentino da capela-mor da Catedral olistense, dispondo-se num retábulo em fiadas de pinturas, acima e abaixo do túmulo do santo, segundo um figurino que ainda hoje oferece motivos de discussão, à míngua de descrições mais consistentes, mas que incluiria, decerto, a fiada dos *Painéis de Veneração* na parte inferior, enfrentando cenograficamente os espectadores. Já o *significado* da obra — interpretado como um *ex-voto* de gratulação da Cidade de Lisboa ao seu Patrono São Vicente Mártir, protector das conquistas africanas, por virtude dos sucessos militares no Maghreb, conforme defendeu oportunamente Carlos Alberto Ferreira de Almeida — parece assaz clarificável, mas falece ainda de base documental, assim como é desconhecida (e continuará a sê-lo por muitos anos, por força da ausência de fontes iconográficas credíveis) a misteriosa *identidade* dos sessenta retratados em adoração ao diácono São Vicente, tema que continuará a alimentar toda a sorte de propostas e a justificar, por tal via, as mais acasas polémicas (tenha-se em conta a recente contribuição de Jorge Filipe Almeida, ed. Verbo, 2000, que tenta retomar a «tese fernandina» a partir de uma pretensa inscrição detectada no *Painel do Infante*)...

A circunstância de esse fabuloso conjunto de oito tábuas pertencentes a um único programa de decoração de Capela de Relíquias (a de São Vicente, na Sé) se encontrar em Portugal e documentar com segurança a produção de uma *officina portuguesa*, levanta questões ainda irresolúveis que se prendem com a *modernidade artística* que, em meados do século XV, já era ensaiada em Lisboa com tão alta qualidade, pelos vistos e, aparentemente, sem antecedentes visíveis. O artista responsável por esta oficina, pintor e cavaleiro de corte do *Africano*, está razoavelmente documentado desde 1450 até 1492 (Sousa Viterbo, 1903-11; Vergílio Correia, 1928), sendo nesta última data recém-falecido, sabendo-se que também pintou, além do retábulo vicentino da Sé, um desaparecido retábulo para a Capela do Paço Real de Sintra (1471) e um outro para uma capela do Mosteiro da Trindade, e que em 1468 se encontraria em Barcelona (onde o Infante D. Pedro, filho do malogrado Duque de Coimbra, lhe teria feito mercê de um cavalo) (documento de Domingos Maurício Gomes dos Santos), documento importantíssimo, que confirmaria a influência, em Gonçalves, dos círculos picturais mais evoluídos da *diáspora mediterrânica* (Catânia, Avignon, Lombardia, Toscana), influência essa já de resto pressentida por Adriano de Gusmão (GUSMÃO, 1957) e também por Ferdinando Bologna, atentos ao fluir das artes em Nápoles de Afonso, o *Magnânimo* e Fernando, o *Católico*. Em 1471, Nuno Gonçalves, que desde 1450 auferia de ordenado de pintor régio 12.000 reais brancos (SOUSA VITERBO, 1903), ordenado esse muito elevado, e que ainda será acrescido, em 1452, de 3.432 reis e de uma peça de Bristol (SOUSA VITERBO, 1903-1911), foi designado para pintar das obras da Cidade, o que revela a grande responsabilidade dos trabalhos envolvidos e a alta consideração que lhe era tributada.

Ainda sobre a fortuna histórica do retábulo vicentino da Sé, sabe-se que sofreu uma adaptação ao tempo de D. João II, aquando da infausta morte do Infante D. Afonso na ribeira de Santarém (1491), sendo então a dupla fisionomia do malogrado príncipe aposta na face dos dois São Videntes (segundo testemunha o autor do «documento do Rio de Janeiro»), como parece ser o caso da «rede de pescadores», numa das tábuas do ciclo (repinte esse atestado, como outros na mesma ocasião apostos por um pintor obscuro de apelido Mota, através do levantamento laboratorial). De resto, dissemo-lo antes, em tempo de Filipe II de Portugal (cerca de 1614-1619) a parte inferior do altar vicentino — isto é, as seis tábuas do políptico da Adoração vicentina — foi apeada mercê de grandes obras de restauro patrocinadas pelo Senado da Câmara no altar das Relíquias de São Vicente: mas o interesse pelas pinturas do altar quatrocentista estava ainda tão vivo que, além do relato impresso que nos deixou então o memorialista do «documento do Rio de Janeiro» (D. L. MARKL, 1988), se ordenou a feitura de um desenho para ser enviado para o Escorial, a fim de ser apreciado na corte filipina e perpetuar na memória realenga a estrutura do conjunto pictórico gonzalvino, antes de ser removido e substituído (EDUARDO FREIRE DE OLIVEIRA). Em fins do século XVII, um novo altar de traça barroca, mais morado por João Antunes e riscado por Félix da Costa Meesen, substituiu enfim os andares escalonados com cenas dos *Martírios de São Vicente*, e foi esse novo altar de exuberante pedraria barroca que foi destruído com o terramoto de 1755; guardados desde início do século XVIII no Palácio da Mitra a Marvila (e, assim escapando ao terramoto), os Painéis não deixaram de merecer a atenção das autoridades, conhecendo-se descrições das tábuas (como a de D. Frei Inácio da Boa Morte e a de Frei António da Piedade) e sabendo-se,

mesmo, que D. João V nomeou uma «junta de pintores» a fim de os salvaguardar dado o seu valor e antiguidade.

Interessa reter menos, agora, as questões históricas e de identidade iconográfica, sempre ferozmente discutidas (sem base científica, a maioria das vezes), e reter mais as *qualidades* intrínsecas da obra e as suas características de inovação estética, que são surpreendentes. Em termos técnicos, o artista desenha com rigor e soltura, segundo se atesta pelo levantamento do desenho por reflectografia e outros métodos de laboratório (I.P.M., 1995), domina os efeitos da luz moduladora, à maneira italiana, e aplica a tinta quase directamente sobre a madeira de carvalho do suporte (com fina camada de preparo azul de crê), ao contrário do que era ao tempo comum na pintura de cavalete de Itália e de Espanha, onde o *intonaco* grosso se constituía como base material de preparo. Esta última circunstância, descoberta por José de Figueiredo (FIGUEIREDO, 1910), mostra um processo cosmopolita muito inovador, dotado de grande síntese e rigorismo, que se estende às outras obras da oficina do mesmo mestre (os quatro quadros com *Santo Agostinho* ou *São Teotónio?*), *São Pedro*, *São Paulo* e *Santo Franciscano*, precedentes também de São Vicente de Fora e hoje no MNAA). A nível da perspectiva espacial, o artista dos Painéis dá mostras de pretender rasgar a tradição gótica no seu tempo dominante, ainda que com algumas hesitações e tibezas (já mostradas por Charles Sterling), naturais num meio pouco adestrado para se adequar às novidades do *Quattrocento* transalpino. A nível da poderosa contenção retratística na fixação dos seus modelos psicologicamente definidos *ao vivo*, o artista português revela-se verdadeiro mestre proto-renascenista obsessivo na representação humana, não só na firmeza psicológica das máscaras como também no desenho preparatório sobre os suportes (com realce para

guido, e que é merecedor de atento estudo. O inigualável contributo de Nuno Gonçalves para a história da pintura quarentista europeia estima-se não só pela evidência do seu poder retratístico, e pela força da sua personalidade concisa e pessoalizada de desenho, mas pelo seu «carácter magistral (...), resultante de um todo rímicamente composto, tendo a cor e a luz valores complementares e indissociáveis» (Dalila Rodrigues, 1995). O seu pretensão isolamento só é justificável pelo desaparecimento de antecedentes qualificados, que forçosamente tiveram de existir. Quanto à sua sequência, ela existe e começa a detectar-se, com exemplar clareza, a partir de novos indícios.

#### A «derivação gongalvina» e o novo estatuto de trabalho pictural

Deve assinalar-se, entretanto, que se verificam sintomas de ascenso da condição social dos artistas no tempo de D. Afonso V e de D. João II, e que nesse âmbito se pode explicar também a fortuna de Nuno Gonçalves, activo numa época em que a arte da Pintura pela primeira vez adquiria um valor político-cultural muito evidenciado. Assim se começa paulatinamente a assinalar a presença de pintores com directas responsabilidades na corte portuguesa (dois deles, por sinal, de origem italiana: Mestre Jácome e António Florentim); a documentação conhecida (Sousa Viterbo, 1903; Vergílio Correia, 1928) mostra-nos diversas *cartas de privilégio* conferidas a pintores régios (uma delas a Vicente Gil, pintor de Coimbra, que será o mais importante dos seguidores do «gongalvismo»); sabe-se que D. Afonso V tomou como pintores da sua casa, além de Nuno Gonçalves, os artistas Luís Dantas, Fernão Lisboa, João Anes e Fernão Ximenes, enquanto que D. João II elevou ao mesmo cargo, além de Vicente Gil, os pintores

Fernando Afonso e Afonso Gomes; os grandes dignitários do poder de Quatrocentos têm pintores privados a seu serviço, como o Duque de Coimbra (que emprega Mestre Pero e João Afonso de Leiria); e aparecem os contratos de pintura com registo arquivístico, ainda que escassos, e (ao contrário do que sucede na vizinha Espanha) extremamente parcos quanto a cláusulas de obrigação laboral. De Nuno Gonçalves, por exemplo, é significativo que ainda não tenhamos qualquer contrato de obra recensado, e só um lacónico lançamento de despesa com o desaparecido retábulo do Paço Real de Sintra, apenas se sabendo, através do precioso (mas tardio) testemunho de Francisco de Holanda (1548), que executou o retábulo da capela das Relíquias de São Vicente na Sé de Lisboa.

São raros os contratos de obras de pintura que subsistem nos nossos arquivos para estes anos. Todavia, o já referido contrato de 1460 firmado com o pintor lisboeta Álvaro Gonçalves para executar os retábulos-mores dos Conventos do Espírito e de Santa Clara de Évora, sendo pouco minucioso de informações e cláusulas relativamente a outros que coevalmente se registam em terras de Castela e da Catalunha, revela sintomas de outra atitude do mercado nacional para com os criadores de arte. Ligou-se a este mestre Álvaro Gonçalves a parte superior de um discutido painel, estudado por Dagoberto Markl, que representa a *Adoração dos Magos* sobreposta à representação de *dois santos franciscanos* (Museu da Sé Catedral de Évora), e a figura dos santos da metade inferior, enquadrados por precioso dossel de brocado, com fundo de paisagem ao italiano, mostra iniludível sequência estilística dos *Painéis de São Vicente*, em proposta autoral que se afigura tentadora, tratando-se quiçá de obra anterior aos Painéis e testemunhando, assim, um possível início de evolução.

Os exemplos de directa derivação da arte gongçalvina não se esgotam nesta peça, antes abrangem as quatro referidas tábuas de *Santos* (no MNAA), e ainda um singular painel com a representação de um *Santo Franciscano* (que figura de pé, em dinâmico lançamento, integrado num espaço de igreja abobadada), descoberto sob grossa repintura do século XVII numa dependência da Sé do Funchal e ao presente em estudo pela sua descobridora, Carla Raquel Ferreira. Esta peça madeirense, que parece ser devida a uma encomenda precoce de D. Manuel, Duque de Beja, para decoração de um dos primeiros templos por si patrocinados na Ilha, enquanto responsável dos destinos da Ordem de Cristo e das suas possessões atlânticas, pode datar de cerca de 1485-1490 e marca, segundo evidência o seu notável e fino desenho subjacente, uma qualidade de derivação directa dos modelos plásticos que tinham tido nos *Painéis de São Vicente* o seu ponto de melhor afirmação, ainda que, neste caso, a larga espacialidade da cena e o domínio da perspectiva aérea traduzam uma fase de amadurecimento desse repertório formal (Carla Raquel Fraga, 2000).

A sequência gongçalvina estiolou em fins do século XV com grande evidência, por falta de epígonos qualificados que seguissem a via rasgada pelo mestre (já falecido em 1492), por decréscimo de contactos externos, pela imposição em tempo de D. João II de estritas malhas corporativas pouco atreitas a opções individualistas, e devido ainda à existência de um mercado retrógrado, de gosto tradicional face aos modelos goticizantes que continuavam a perdurar e a ser aceites preferencialmente pelas clientelas nacionais. O exemplo mais destacadado desta tendência goticizante (ainda não avessa, todavia, à recepção de ecos gongçalvinos) é constituído pelo belíssimo *Político de Santa Clara-a-Velha* (obra da oficina coimbrã do pintor Vicente Gil (?), executado c. 1486, no Museu Na-

*São Salvador e São Sebastião*, fresco da igreja matriz do Alvito, de c. 1500, que trai um desenho preparatório de fina sensibilidade e documentação, por isso, um artista de certos recursos. Só com a euforia propagandística que pulsa na *viragem de 1500*, estimulada pelo ascenso do processo dos Descobrimentos e a sua adequação a uma mais conseqüente «produção de retábulos», vamos reencontrar na arte da pintura nacional uma decidida linha de *aggiornamento*, marcada por novos influxos renascentistas.

### A técnica

A conquista da técnica do óleo (em substituição da têmpera desde sempre usada como diluente para «temperar» os pigmentos previamente moídos e sujeitos a um aglutinante de ovo) veio permitir à pintura de cavalete uma maior transparência na execução, dado que poderia doravante explorar a progressão contínua de valores cromáticos. Uma constante das oficinas portuguesas desde o século XV é o facto de se constituírem como verdadeiras corporações adequadas às regras dos «ofícios mecânicos», e que em termos de técnica formavam verdadeiros laboratórios químicos, com abundante variação de plantas e de produtos para fabrico de pigmentos, quiçá com aparelhos de estudo de perspectiva (variações do «velo» albertiano), com instrumentos de secagem, aparelhamento de tábuas, espátulas e peças para brunir, receitas para assegurar as misturas; sabe-se também que as galinhas abundavam nestes «ateliers», para assegurar as permanentes emulsões com ovos, óleo, vernizes, etc.

Raros são os dados que possuímos a respeito do labor intestino das nossas oficinas. Se as poderosas *guildas* das cidades mercantis do Norte parecem variar do ambiente descrito para a Itália proto-renas-

centista (que encontra no *Livro dell'Arte* de Cennino Cennino elementos de caracterização, bem dentro dos usos medievais), também entre nós, até pelo associativismo constante entre vários mestres, o ambiente se deveria pautar por outros particularismos.

O ambiente das nossas oficinas continua a processar-se dentro da tradição medieval das corporações «mecânicas» do século XV, a crer num texto atribuído a Abraão ben Judah ibn Hayyim, o *Livro de como fabricar as cores* (Loulé, c. 1462 ?), que constituirá o primeiro manual direccionado para a técnica da pintura em pergaminho mas, também, sobre fórmulas a utilizar nas cores básicas para as obras de pintura em geral, assim como os diluentes para a obtenção de efeitos transparentes e duradouros. Este raro manuscrito, estudado por Artur Moreira de Sá (Biblioteca Palatina de Parma, MSS (N.º) 945, *Codices Hebraici Bibliothecae Paternae*, 1803, III), parece incorporar receitas de mais remota tradição no que concerne à arte da iluminura, mas explica também, com pormenores esclarecedores, como se podiam obter, a partir do «orpiamento» de plantas e produtos químicos, boas misturas de carmim, vermelhão, rosa, amarelo; para a preparação-base sobre os suportes, Ibn Hayyim propunha uma fina película de cola e ocre, ulteriormente burnida depois da secagem; seguia-se a fina pasta de *imprimatura*, deixando visível a estrutura do *desenho subjacente* (o autor recomenda que se utilizem ovos da cidade, mais delicados que os do campo, no fabrico da têmpera), e sobre esta série de camadas finas, luminosas e transparentes eram aplicadas, finalmente, as camadas de pintura propriamente dita, em *velaturas* de cor. O processo usual que se descreve mostra variações, se nos lembrarmos que um pintor como Jerónimo Bosch pinta as velaturas *alla prima* numa única camada, com acrescentamentos de