

> Frontispício da *Leitura Nova* (pormenor). «Além Douro», 4. Obra de Álvaro Pires, 1513. (ANTT).

naturalista *d'après nature* que, pesem os goticismos, revela uma sólida base de influências do artista. Para a personalidade de António de Holanda, acresce que é o seu próprio filho quem atesta, em *De Quanto serve a ciência do Desenho*, ter colaborado com o pai num «*mapa de Africa de muito preço*» que lhe fora encomendado pelo embaixador de Portugal em Roma, D. Martinho de Portugal, facto que bem assegura a especialização do iluminador régio em empreitadas de luxo, com precisos objectivos cartográficos.

### As Oficinas Regionais: Coimbra, Évora, Viana do Castelo

Pouca atenção tem sido dada à conjuntura das *situações artísticas de periferia*, consideradas sob um *duplo pecado original*: primeiro, o de se partir do princípio de que, fora da realidade específica dos grandes «centros», não podiam emergir artistas e obras de invulgar arrojado criativo; depois, o de que (a verificarem-se apesar de tudo essas excepções) elas só se justificariam, como sucederia com o célebre Vasco Fernandes de Viseu, à luz da tutelar influência de Lisboa.

recurso ao ouro em brocados, armas e jóias, em composições sequenciais de xilografuras como as de Schedel. Vários quadros desta «escola» periférica que se sabe estar sediada em Coimbra (mas que até data recente era designada pela fórmula incorrecta de «Mestre do Sardoal») surgem firmados com emblemas da rainha D. Leonor — o *camaroeiro*, além do pelicano, símbolo do monarca seu marido —, como na excelente *Assunção da Virgem* do Museu Nacional de Machado de Castro (precedente da Igreja monacal de Santa Clara-a-Velha), na predela *Dois Santos Bispos* do Museu de Évora, e também no *São Vicente* do Museu de Beja. Conclui-se serem encomendas da própria Rainha, que procurava assim não perder de vista, no seu apoio prioritário aos mestres cosmopolitas de Lisboa, a actividade piedosa de província. Do irregular conjunto retabulístico para as freiras de Celas, presumivelmente dirigido por Vicente Gil juntamente com seu filho Manuel Vicente, avulta pelo bom lançamento de figura o quadro da *Ascensão de Santa Maria Madalena*. Quanto às sete tábuas da Igreja matriz do Sardoal (João Couto, 1938), onde se destaca o notável *Cristo Abençoado*, um dos melhores quadros da «Escola de Vicente Gil - Manuel Vicente», pela qualidade do desenho, densidade do olhar sofrido e sentido vigoroso do *pathos* espiritual, devem-se a encomenda precisa registada no legado testamentário do Vice-Rei D. Francisco de Almeida, senhor de Abrantes e irmão do Bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida, que era, pelos vistos, um senhor de gostos retardatários. Percebe-se, pelo peso dessa tendência não-renascentista avessa a inovações, o sentido de acarinamento da corte e de alguns poderosos do tempo que é dado ao pintor Vicente Gil (privilegiado por alvará de D. João II com o título de pintor régio e licença de porte de espada na cidade) e a seu filho Manuel Vicente e demais colaboradores epigonais (autores dos



> Oficina de Vicente Gil e Manuel Vicente — *Cristo abençoado*, Igreja Matriz do Sardoal, c. 1505-1510.

retábulos do Mosteiro de Celas e da Igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho, este já de 1520). O grande historiador de arte Diego Angulo lembrou similitudes, em algumas peças deste núcleo português, com a obra salmantina de Fernando Gallego, podendo aduzir-se também certos paralelismos com as tábuas tardo-góticas do Mestre de Palanquinos e de outros artistas activos em Léon na transição do século XV para o XVI, e com a actividade estremenha, mais modesta, de Antón de Madrid (retábulo de Calzadilla de los Barros, c. 1500).

Em Évora, situa-se outra «escola de pintura» assaz importante e a englobar neste contexto de regionalidades, à sombra de uma ordem religiosa então muito prestigiada: a *oficina do Espinheiro*, onde domina a obscura personalidade do monge hieronimita flamengo Frei Carlos, professo no mosteiro eborense em 1517, e enterrado, segundo a tradição, numa outra casa jerónima, o Mosteiro de São Jerónimo do Mato, perto de Alenquer. É provável que se trate de artista brugense, vindo com o grupo de pintores que Francisco Henriques trouxera da Flandres, o que explica a razão porque D. Manuel, segundo as fontes, lhe encomenda os retábulos da casa do Espinheiro, logo à data da profissão. Sob esta designação reuniram-se cerca de quarenta tábuas com aparências do mesmo estilo arcaizante (Reis-Santos, 1940), de

que se destacam a *Anunciação* (1523), a *Ressurreição* e a *Aparição de Cristo à Virgem* (1529), oriundas do Espinheiro (MNAA), *A Virgem e o Menino* (assinada no reverso) oriunda de Santa Maria de Belém, o bellissimo *triptico do Calvário* da antiga coleção Vilhena, oriunda também de uma casa jerónima, a *Adoração dos Pastores* do Museu de Évora, uma *Epifania* no Museu da Guarda, e um painel de *São Vicente, São Martinho e São Sebastião* proveniente do Convento Jerónimo de Santa Marinha da Costa de Guimarães (MNAA), todas de delicadíssima factura, ténues *velaturas* ao modo flamengo, cromatismo quente evado de *sfumato*, e notória influência em modelos brugenses do século anterior, designadamente de Memling e também de Gerard David, características que conferem a esta «escola» monacal um nítido cariz retardatário. A última das citadas tábuas (porque procede do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, casa para onde se sabe que Frei



> Oficina de Frei Carlos — *Anunciação* (pormenor). 1532. (MNAA).

Carlos trabalhou cerca de 1539) permite uma primeira base de identificação plausível do seu estilo, dentro da nebulosa de «modos afins» a que nos referimos. Mas o que predomina nestas obras é um «modo de fazer» colectivista e oficial, onde é difícil apercebermo-nos da verdadeira personalidade de um mestre dirigente — fenómeno idêntico, de resto, ao que sucede com a «oficina de Vicente Gil». Há, evidentemente, «receitas» formais afins a todas as obras desta «escola», e de que se não deverá excluir, também, o elogiado quadro de *O Bom Pastor* (MNAA), mais precisamente São João Baptista, peça de mais marcadas características memlinguesas e inspirações brugenses, no seu belíssimo fundo bucólico de paisagem com sinuoso rio, projectado aos lados do *drap d'honneur* que enquadra a figura do santo precursor, fortemente «espiritualizada» dentro de uma interpretação dessa *devotio moderna* tão apreçoada pela ordem jerónima (M. Batoré, 1995). Mas o que se verifica na análise laboratorial do grosso do «núcleo do Espinheiro» (João Couto, 1943; José Alberto Seabra, 1988-93) é que são notórias quer a disparidade de processos técnicos, quer a conjugação de mãos díspares (e até desveladas), reveladoras de um trabalho dentro da mais estrita e anónima organização colectivista de ressaibos medievos. A análise recente de uma *Lamentação sobre o corpo de Cristo* oriunda do convento eborense (reservas do MNAA) comprovou, pelo estudo reflectográfico, uma qualidade surpreendente de desenho preparatório, disposto com firmeza e sem hesitações, com cruzamentos «em espinha» e marcação de sombras, muito diverso do que se verifica, por exemplo, na *Anunciação* e na *Ressurreição* — que definem, sem dúvidas, a presença autonomizada de um artista da «escola do Espinheiro», seja ou não Frei Carlos. Como escreve a propósito José Alberto Seabra, «num quadro oficial em

que pintar era um ofício cujas regras se aprendiam e se preservavam, gerando mesmo uma rotina e uma “normalização” de processos de feitura de obras, o desenho subjacente das pinturas é decerto o domínio em que melhor se detecta a emergência de uma marca de individualidade e de autonomia criativas; na verdade, regra geral, apenas intervinha, nesse estádio definidor do essencial da composição pictórica, a mão de um mestre devidamente habilitado» (Seabra, 1993). Recentes pesquisas (Manuela Cardoso) deram a conhecer o nome de *Frei Simão do Espinheiro*, aí frade do Convento do Espinheiro, aí activo entre 1532 e 1547, e autor de códi- cices iluminados procedentes de Santa Marinha da Costa. Cremos que novas indagações de arquivo irão revelar outros nomes de artistas ligados ao Convento do Espinheiro.

Em Viana da Foz de Lima, actual Viana do Castelo, instala-se um pintor de ascendência provavelmente biscaína e ligado familiarmente a estirpe de abastados mercadores cristãos-novos, de nome **André de Padilha**, aí activo de 1517 a 1561 (V. Serrão, 1998). Figura até hoje esquecida, foi o autor do *Batismo de Cristo com doador* da capela do mestre-escola João Carneiro na Igreja de São Francisco do Porto (c. 1530), da bellissima *Nossa Senhora das Misericórdias* da antiga Igreja da Misericórdia de Viana (1535) e, ainda, de duas tábuas oficinais em Santa Maria Maior de Viana, *Cristo despedindo-se da Virgem e Lapa-pés*, ambas seguidoras fiéis de gravados da *Grande e Pequena Paixão* de Dürer. Trata-se de pintor muito interessante, delicado nos fundos de paisagem de estranha ressonância lombarda e úm- bria, muito sensível ao poder retratístico ainda na boa tradição gonalvina (como na vigorosa cabeça do mestre-escola João Carneiro, de joelhos, no *Batismo* de São Francisco do Porto, e nas máscaras de mercadores, cavaleiros e mareantes pintados de



> Mestres do Retábulo da Sé de Viseu (Oficina de Francisco Henriques?) — *Anunciação*, c. 1502-1505. Viseu, Museu Grão-Vasco (FAEP).



> André de Padilha — *Nossa Senhora das Misericórdias* (pormenor). c. 1535.

*visa* sob o manto protector da *Mater Omnium* de Viana), com desenho muito pessoalizado, liberdades de paisagismo, influências hispano-flamengas (de Juan de Flandres, por exemplo), mau grado as pontuais tibeizas, próprias de um mestre provinciano. O pintor beneficiou da conjuntura económica e social de uma vila em franco progresso (sobretudo após a

passagem de D. Manuel em 1502), independente do poder senhorial, com boas infra-estruturas do seu porto marinho, plena de isenções fiscais no período áureo do açúcar do Brasil, com uma frota que a colocava em terceiro lugar ao nível dos rendimentos alfandegários do reino, e que Frei Luís de Sousa chega a chamar «*villa florentíssima, & em estado de huma nova Lisboa*». André de Padilha sofre influências (mercê de um dos seus protectores, o Marquês de Viana, senhor de Caminha) do novo mundo renascentista-plateresco que gerava então a obra da matriz caminhense. O repertório clássico que se imiscui no «receptuário» do pintor integra elementos derivados da arquitectura biscainha-plateresca, como certas cabeças de mulher eivadas de *venusta* classicista e de anciãos concebidos como *heróis da Antiguidade* (que se repetem nos *tondi* esculpidos de Caminha e outras igrejas alto-minhotas) ou também em certos sinuosos labores *romano* estilizados em S na paramentaria nobre de algumas das figuras da *Nossa Senhora das Misericórdias*, que lembram ornatos de portais e grillhagens da arquitectura noroeste. Membro activo da poderosa Confraria do Senhor Jesus dos Mareantes de Viana (para a qual, de resto, pintou um dos mais custosos retábulos que ao tempo se documentam), foi pintor do Município, e nesse âmbito chega a desenharmos um *Panorama da Vila de Viana* em 1537, a D. João III, como mostuário do crescimento urbanístico da vila e do seu porto marinho. O restauro recente do quadro da *Mater Omnium* (por Maria Fernanda Viana) acentuou qualidades de paisagismo solto e melhor atesta as potencialidades do Padilha pelas ousadas do retratamento, na tradição de um Nuno Gonçalves (e de Ayne Bru na Catalunha).

O pintor vianense teve discípulos que, dentro e fora do aro familiar, lhe seguiram o estilo, já em *tempo maneirista*, casos de Francisco de Padilha (autor das cu-

*Afonso* (que será o autor das modestas tábuas da Igreja de Malhada Sorda, uma das quais segue o modelo da *Apresentação* de Vasco Fernandes do retábulo da Sé de Lamego, e a outra cultiva uma visão fantástica e terrificante da demonologia medieval no *São Miguel Arcanjo combatendo o diabo*). Outro artista anónimo é o *mestre de Sernancelhe* (autor das três tábuas dessa igreja, c. 1530, estilisticamente afins do foco burgalês de Alonso de Sedano e de Frei Alonso de Zamora). Cite-se, ainda, o conimbricense *Jorge Mendes* (autor, talvez, da *São Martinho e o pobre*, c. 1550, vinda de Fonte Arcada, hoje no Museu Grão-Vasco), entre outros mestres anónimos que estão por estudar — todos evidentemente fracos e retardatários mas que recomendam exame particularizado. O caso dos frescos da igreja românica de Algosinho (Mogadouro), onde o arcaísmo de modelos se conjuga com propostas de inovação a nível compositivo, dá bem a bitola periférica desses «petits maitres» que pululam no interior do reino e que tanto pintam a óleo como na modalidade de fresco (Paulo Fernandes, 2001). A macrocefalia de Lisboa, de resto, não esgota outros focos de desenvolvimento regional em outras zonas, desde os desusados góticos de um *Diogo Lopes* (autor provável do ciclo de frescos, muito tradicionalistas, da Igreja Matriz de Ega, c. 1520), à maior actualização de um pintor *Morais* (que assina em 1536 os interessantes frescos renascentistas da Igreja de Santo Isidoro em Marco de Canaveses, com ricos *grotescos*, e figuras bem compostas) ou ainda do já referido *mestre Arnau*, autor dos murais de Vila Marim (obra datada de 1549, com sercias-tenente fantásticas e eruditos *grotescos* recortados sobre fundos vermelhos-pompeiano) e do «retábulo fingido» de Midões (Dalila Rodrigues, 1996; Joaquim Inácio Caetano, 2001), ao flamenguismo provincial do chamado *Mestre de Tavira* (autor de quatro pinturas, hoje na Igreja

de São Paulo de Tavira, e de seis outras da mesma oficina e estilo na Igreja da Graça de Torres Vedras), do *Mestre de Rosmaninhal* (autor do repintadíssimo tríptico da matriz dessa antiga vila manuelina), do anónimo mestre açoriano que pintou o tríptico de Praia da Vitória (Museu de Angra do Heroísmo) e do mais correcto *Mestre de Bucelas* (o autor hispano-flamengo da *Anunciação* e da *Assunção da Virgem com doador* procedentes dessa igreja, hoje no Museu do Patriarcado), até ao programa mais classicista do anónimo *Mestre de Torres Vedras* (autor das cinco aflamengadas tábuas de c. 1530 da Igreja de Santa Maria do Castelo dessa vila, hoje no Museu local, e cuja razoável qualidade levou a que já fosse confundido com a arte lisboeta quer de Gregório Lopes quer de Garcia Fernandes...).

### Vasco Fernandes e a «Escola de Viseu»

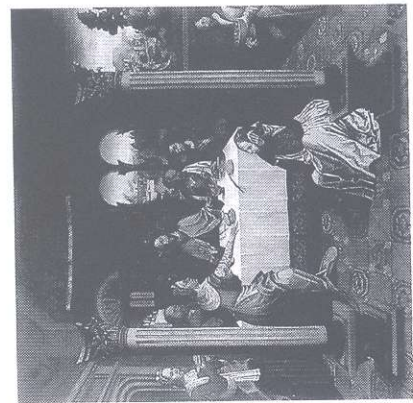
A mítica figura de Vasco Fernandes, o *Grão-Vasco*, o mais celebrado dos pintores lusos, encontra-se bem documentada em Viseu, entre 1501 e 1543, ano em que acaba de falecer (Maximiano de Aragão, 1900; V. Correia, 1924; Reis-Santos, 1946). Tudo se desconhece sobre a sua origem, a sua formação e os primeiros anos da sua actividade, sendo ainda problemática uma eventual origem germânica (derivada de relações de parentesco como o impressor Valentin Fernandes), proposta por D. L. Markl. O «corpus» da obra, que atinge a centena de espécimes (Reis-Santos, 1946), foi recentemente alvo de estudo mais criterioso por Dalila Rodrigues, que lhe tentou definir as especificidades da sua característica linguagem pictural (Rodrigues, 1992; 2001). Sabe-se que foi protegido pelos Bispos D. João Camelo de Madureira, em Lamego, D. Fernando Gonçalves de Miranda, D. João Ortiz de Villegas e

com o seu conterrâneo Gaspar Vaz, na oficina de Jorge Afonso) e a Coimbra, neste caso a chamamento dos frades crúzios. Executou documentados conjuntos retabulares para a Sé de Lamego (1506-1511), de que subsistem cinco tábuas, para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1534-1535), de que subsiste o *Pentecostes* assinado na forma latina *Velascus*, e para as diversas capelas da Sé de Viseu (c. 1535-1540), de que nos chegaram cinco grandes tábuas e as respectivas predelas, havendo acrescentar a estas obras o célebre *Tríplice Cook* (hoje no MNA), que está assinado *VASCO FRZ.* O estilo destas obras revela um *modo de fazer* absolutamente pessoalizado, sempre de características inconfundíveis.

O problema maior que se coloca face às quinze tábuas do grandioso *Retábulo da Sé de Viseu*, pintadas cerca de 1502-1505 e hoje apeadas (catorze no Museu Grão-Vasco, uma outra no Seminário de Coimbra), estrema-se sobretudo na vasta heterogeneidade de processos e de estilos que essa obra precoce, de forte inspiração gantobrugense, nos coloca. Apesar das indicações tradicionais que a tributam a Vasco Fernandes (referência de Botelho Pereira em 1630), e de uma presumível assinatura do pintor na tábua da *Circuncisão*, é certo que este retábulo foi dirigido por outros mestres, certamente flamengos ou neerlandeses, sendo de registar que o estudo laboratorial de Luís Manuel Teixeira detectou, à luz da análise dos desenhos subjacentes, diversas «mãos» e modos de proceder, com recorrência a *estrezidos* e a outros recursos officinais de decalque. Uma dessas «mãos» revela particulares relações de proximidade estilística com algumas tábuas do apeado retábulo de São Francisco de Évora, dirigido pelo pintorbrugense radicado em Portugal Francisco Henriques — sendo de presumir, por isso, que mestres flamengos activos nesse estaleiro (e que faleceram em Lisboa na peste

de 1519) pudessem ter intervindo na empreitada do Bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda. Se o jovem Vasco Fernandes colaborou na empreitada viseense, como parece, a sua acção foi restrita a partes secundárias de algumas das tábuas, como na *Apresentação no Templo*, na *Adoração dos Magos* (muito celebrada pela presença de um rei mago na figuração de um índio tupinambá brasileiro), ou ainda na dramática *Descida da Cruz*. Mais polemicamente, Cruz Teixeira (1991) e Dalila Rodrigues (1995) atribuíram em data recente o conjunto viseense ao âmbito de uma des-nivelada colaboração das oficinas de Francisco Henriques-Vasco Fernandes, hipótese que, face ao estudo estilístico das peças, não deixa de estar em aberto; as afinidades com o ciclo de São Francisco de Évora em algumas das tábuas são poderosas, é certo, mas continuamos a todo ignorar sobre os oito ou nove «oficiais flamengos» mandados vir, por Henriques, da Flandres, e que por aqui se quedarão envolvidos nas obras do Tribunal da Relação onde a epidemia de peste dramaticamente os vitimou. Alguém deles bem poderia ter sido o responsável da empresa de D. Fernando de Miranda — e, de todas as formas, a participação do jovem Vasco Fernandes no conjunto não pôde deixar de ser assaz discreta.

Já na vetusta empreitada retabular da Sé Catedral de Lamego (1506-1511), a presença do mestre pintor de Viseu se afirma melhor, posto que ainda com colaborações desconhecidas. Como se sabe, o retábulo inspirava-se formalmente no da Sé de Viseu, com a sua turgida decoração de entalhe flamejante pelos flamengos Arnao de Carvalho e João de Utrecht e o borgonhês Ângelo Ravanel, e era constituído por vinte painéis, hoje reduzidos a cinco (Museu Regional de Lamego) (V. Correia, 1924). Nova documentação (1509), entretanto, dá-nos o nome do fiador do pintor na custosa empresa, Álvaro de Oliveira,

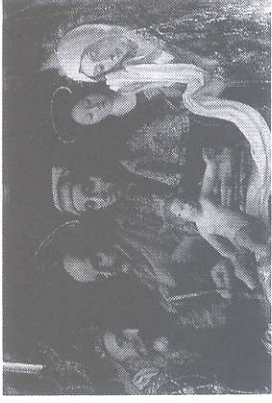


> *Cristo em casa de Marta e Maria* de Vasco Fernandes. c. 1530. Museu Grão-Vasco de Viseu. (FAEP).

D. Miguel da Silva, em Viseu, e que manteve aberta uma operosa oficina nesta cidade beirã ao longo de quatro decénios, com esporádicas viagens a Lisboa (encontra-se aí em 1513, e de novo em 1515,



> Pormenor dos frescos da Igreja de Santo Isidoro de Marco de Canaveses, com a assinatura «Moraes» (1536).



> Pormenor da *Circuncisão* da Sé de Lamego, com retrato do Madureira, Bispo D. João Camelo de 1508-1511.

bem como outros detalhes a respeito da obra de entalhe da marcenaria. Face às tábuas remanescentes, o carácter bulhoso e gordo das formas plásticas, a concentração dos volumes, o detalhismo dos fundos e o luminoso sentido do cromatismo, a par de personalismos de desenho que já se afirmam em plenitude na *Criação dos Animais*, mostram bem o papel dirigista de Vasco Fernandes nesta empreitada, conforme atestam, de resto, os vários documentos contratuais dados a conhecer por Vergílio Correia (V. Correia, 1924). Já a *Anunciação*, a *Visitação* e a *Circuncisão* (quadro que inclui um retrato do bispo-mecenas, D. João Camelo), da mesma série lamecense, reflectirão outras intervenções pontuais, com ricas paisagens de tipo neerlandês, e a multiplicação de referências simbólicas que remetem para o conhecimento de gravados. Sabe-se o nome de um dos colaboradores de Grão-Vasco, o pintor tomarense Fernão de Anes, que com ele policromou (1511) a *Arvore de Jessé* de escultura que centrava o retábulo. No caso de este pintor poder vir a ser relacionado com as decorações pictóricas dos «altos dos oitavos» da Charola de Tomar, não só as composições emblemáticas ornamentais (esferas armilares, cruzes de Cristo), mas ainda a série de pinturas murais a têmpera com passos da *Vida da Virgem* e da *Paixão de Cristo* (acima das grandes tábuas geralmente atribuídas à oficina de Jorge

Afonso), é de admitir a sua participação, ainda que secundária, nas pinturas de Lamego: vejamos a *Fuga para o Egípto*, o *Calvário*, a *Descida da Cruz*, próximas das «receitas» neerlandesas de Vasco Fernandes e seus colaboradores no conjunto da Sé de Lamego.

A fama granjeada pelo artista leva-o a receber encomendas sucessivas da clientela religiosa beirã, com obras realizadas no âmbito da sua oficina e destinadas aos mosteiros cistercienses de Salzedas e de São João de Tarouca, às igrejas de Freixo de Espada à Cinta, de Pindo, de Casurrães, etc., entre outras entidades onde existem ou de onde procedem importantes pinturas dentro do seu estilo. A obra mais importante desta fase que corresponde aos anos 1520-1530 é, contudo, o arruinado *Triptico Cook* (MNAA), que representa a *Lamentação sobre o corpo de Cristo entre São Francisco e Santo António*, obra que está, de resto, assinada junto aos pés de Cristo morto, numa clara manifestação artística de liberalidade, e cujo desenho preciso de figuras se alia à textura solta da atmosfera, à paisagem vaporosa, e a um maior pendor dramático do *pathos* da *Paixão*. Sob o estímulo humanístico de D. Miguel da Silva, bispo de Viseu em 1526-1547, recém-regressado de Roma, e que apoiará mecenaticamente Vasco Fernandes na sua fase madura, executa (cerca de 1530) o *Cristo em casa de Marta e Maria* para a Capela do Paço Episcopal de Fontelo, composição evadida de referências neoplatónicas e de «citações» dureirianas (Markl, 1987), além de conter um retrato do seu mecenas e, ao fundo, um auto-retrato do próprio pintor (que, aliás, se repete depois, tanto no *Calvário* da Sé de Viseu, como numa *Última Ceia*, peça oficial, na Igreja do Espírito Santo de Évora). Desta época são também algumas outras importantes tábuas: um par de predelas com *Bustos de Apóstolos* procedente do Convento de Nossa Senhora do Pa-

desta fase é, sem dúvida, o *Pentecostes* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (c. 1535), assinado *Velascos* como se disse, peça soberba, inscrita rigorosamente num interior de arquitectura renascentista segundo preceitos científicos de domínio perspéctico, pintado com frescura de velaturas transparentes e soltas, sem hesitações de desenho, com figuras esplêndidas a contra-luz, num verdadeiro elogio ao saber livresco dos seus encomendantes crúzios, peritos em latim e grego, e expresso pelas multiplicadas referências à leitura dos cartapácios entreabertos e dos in-fólios iluminados. A peça respira o ambiente de reforma humanística, de ressaibos erasmianos, que os crúzios emprendiam então, sob a batuta do nosso já conhecido Frei Brás de Barros, monge professo hieronimita, reformador da ordem crúzia desde 1527, depois de longos estudos em Paris e Lovaina. A importância do quadro, neste contexto de reforma joanina do cenóbio foi tal que o cronista Francisco de Mendanha o elogia na *Cronica e Debuxo do mosteiro de Santa Cruz*, escrita em vida do artista, como «*da mão de um outro Apelles*», rasgando assim o caminho para a mitografia de Grão-Vasco (Joaquim Oliveira Caetano, 1996). De resto, é de observar que o seu rigorosíssimo contexto arquitectónico, de sólida reflexão sobre o *clássico italiano*, sugeriu a um artista do círculo grão-vasco um ambiente para uma boa *Anunciação* de c. 1540 (Museu Nacional Machado de Castro) em tudo similar na concepção do espaço, e talvez inspirada numa das três outras perdidas pinturas que Vasco Fernandes entretanto fizera para Santa Cruz), além de que originou outras réplicas, menos consistentes mas mais fidelizadas (o *Pentecostes* do retábulo de Freixo de Espada à Cinta, obra de oficina, e o de uma predela da Sé de Viseu, que Vasco Fernandes pintará no declinar da sua existência).



> Vasco Fernandes — *S. Pedro* (pormenor). Viseu, Museu Grão Vasco (FAEP).

Obra-prima da fase madura do artista, entretanto, é a recém-identificada pintura *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos* da Igreja Matriz de Aldeia Viçosa (antiga Aldeia de Porco), no termo da Guarda (V. Serrão, 2001), peça de altíssima qualidade que escapou ao escopo inventarial conhecido (Reis-Santos, 1946) e que revela os acertos de composição de pincel do artista, na suave modelação das vestes, no desenho naturalista dos instrumentos, na definição da paisagem que se rasga aos lados do trono, e na esbelta e popular figura de Maria, tratada com esmero dentro de cânones muito utilizados noutras obras do mestre pintor. A cena, quase uma *sacra conversazione* onde o tempo real se congelou e onde o som da música celeste se projecta no rigor da representação do alaúde e das charamelas, e onde não falta mesmo uma pauta musical rigorosamente transcrita, encontra-se muito danificada. Tratando-se de uma das mais autorizadas e exclusivas obras de Vasco, é certo que, quando for devidamente beneficiada, irá revelar toda a pureza das atmosferas, o de-



> Vasco Fernandes — *A Virgem, o Menino e Anjos Músicos*, c. 1535. Igreja Matriz da aldeia Viçosa, Guarda.

licado *sfumato* fundeiro e o fino naturalismo dos valores plásticos, dentro dos cânones da *grazia* e da *sprezzatura* tão próprios do Classicismo de vanguarda. Trata-se de uma provável encomenda, cerca de 1530-1535, do nobre Estêvão de Matos, antigo escudeiro da casa de D. Manuel e de D. João III e, ao tempo, bacharel de leis na cidade da Guarda, que dotou a igreja (onde jaz) de determinadas benesses.

Quanto às grandes empreitadas retabulares feitas a mando de D. Miguel da Silva para diversas capelas da Sé viseense, hoje no Museu Grão-Vasco, deve observar-se que elas constituem como que uma síntese de uma aventura criadora largamente experimentada em versões anteriormente glosadas: o monumental *São Pedro*, por exemplo, reporta-se ao que pintara anos antes (talvez associado a Gaspar Vaz) no Mosteiro de São João de Tarouca, e constitui uma das obras máximas da pintura portuguesa, na escala grandiosa, na qualidade do retratismo, na preciosista e sensível modelação rítmica das formas, conjugadas com o equilíbrio de valores tonais. O *Pentecostes* repete, como vimos, o de Santa

Crúz de Coimbra, se bem que sujeito a simplificações e, também, com maior desenvoltura cromática; o *Calvário*, que é peça notabilíssima, e que inclui a presença de um índio no papel do Bom Ladrão (sinal humanístico de identidade paradiáica com essas «almas desprovidas de Pecado Original», tocadas pelo cristianismo através das Descobertas, em visão oposta à da bestialidade e antropofagia traçada por Vespúcio em referência aos índios...), repete e desenvolve o modelo já ensaiado no políptico de Freixo de Espada à Cinta e, em versão mais simplificada, numa tábuca da col. Alpoim Calvão. Já o *Batismo de Cristo* (que vai sugerir depois a seu continuador, o Mestre de Loredosa, uma interessante versão provincial) mostra certa dureza e nítida colaboração de oficina, mas a concepção da paisagem é solta e tem ressonâncias florentinas, a lembrar algumas peças da oficina de Gil de Hermosa na Estremadura, caso do *Batismo* que orna o altar de Santa Bárbara na Catedral de Badajoz, obra de inspiração leonardesca (Carmelo Sólis Rodríguez, 1986). Enfim, o *Martírio de São Sebastião*, que também se pode situar na linha renascentista italianizada de Pollaiuolo e de Perugino (segundo intuiu D. L. Markl), atenta de novo na elegância das formas e dos objectos (os tecidos abandonados no solo e as peças de armaria, por exemplo), desdobrando-se cenograficamente numa paisagem espreada em rara teatralidade, com montes roqueiros rasgados de arquitecturas medievais e intensos *sfumatos* a definirem os últimos planos. Mais do que com a pintura da Catalunha (Pedro Núñez e Enrique Fernández), muitas vezes invocada neste particular, há em Vasco Fernandes similitudes com a pintura toledana que, pelos mesmos anos, um Juan Correa de Vivar e um Juan de Comontes desenham com sucesso (Isabel Matéo Gómez, 1984), nas suas pesquisas com aberturas italianizantes; outras vezes, o paralelo es-



> Vasco Fernandes — *Pentecostes*, 1534-35. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

com o interesse de assinar algumas das suas produções (predela *São Mateus e Isaías*, MNAA); de resto, ainda não se sabe se pode ser identificado com um pintor homónimo que actua em Guimarães nos anos centrais do século. Por estudar se encontram algumas tábuas guardadas nos Museus de Soares dos Reis do Porto (*História da Vera Cruz*) e Machado de Castro de Coimbra (*Lava-pés e Natividade*), que se integram no imediato ciclo sequencial. Dos continuadores de Vasco Fernandes, todos muito modestos e tradicionalistas, registam-se o autor anónimo do *Lava-pés* do Museu de Arouca e, sobretudo, os autores das séries de cópias segundo o *São Pedro* da Sé de Viseu (em Carvalho de Mouraz, Lordosa, Gouveia, etc.), que constituem uma manifesta prova de inflamado apreço por um mestre e por um quadro que, ainda em 1607, era recordado pelo cônego viseense Luís Ferreira como modelo a seguir, dizendo-se mais: «os pintores deste tempo confessam que não se fará outra (pintura de São Pedro da Sé) *tam perfeita e bem acabada* (...) *por ser feita por mão de Vasco frz*».

A mitificação do pintor de D. Miguel da Silva, quase assegurada em vida pelo entusiasmo dos seus mais cultos clientes

(como os humanistas crúzios de Coimbra face ao *Pentecostes*), reforçava-se a partir do século de Seiscentos por sucessivos testemunhos de encomiástico mas deslocado elogio, que nos *Diálogos* de Botelho Pereira (1630) raíam as teias da lenda e do anedótico derivado de Plínio, o *Antigo*: desde a celebração dos «moinhos do pintor» à ilusão da pintura de uvas que pareciam naturais, e à «certeza» de que o «grande Vasco» fora viajero em Itália, ou que trabalhara com Perugino, vai um estreito passo, sacralizado na memória local pela crença piedosa de que o artista utilizava nos seus quadros o mesmo óleo milagreiro que escorria da sepultura do Bispo Santo D. João Vicente, numa capela da Sé, e que tantas maleitas sarava... Certo é, todavia, que a lenda dos *Moinhos do Pintor*, no lugar de Marzavelos, tem base fundamenteável: em 1536 e 1541, o pintor apa-rece-nos a pagar o foro anual pela posse dessas terras (José Coelho, 1941) — sem que tal possa comprovar, evidentemente, que era filho de um pobre moleiro beirão, como alguns autores de Oitocentos chegaram a defender. O fenómeno mitificador que rodeia a personalidade dos grandes artistas assenta sempre na superstição coletiva e no abuso das fontes contaminadas — mas é certo que, no seu substrato, cal-deiam as bases gratulatórias de um reconhecimento que a investigação científica e a fortuna crítica contemporânea puderam reconhecer é, como tal, consagrar — depois de cuidadosamente despido de todos os seus contornos de inverosimilhança.

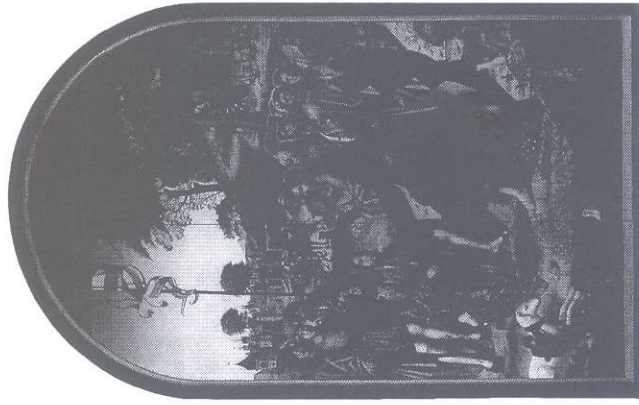
## A Pintura de Corte: Jorge Afonso, Francisco Henriques, o Mestre da Lourinhã

O mais celebrado pintor cortesão da primeira metade do século XVI é, sem dúvida, Jorge Afonso, pintor régio de o *Venturoso*.

Figura lendária, de 1504 a 1540 foi o chefe indisputado do «atelier» sediado junto ao Convento de São Domingos por onde passaram todos os pintores importantes da geração seguinte. Além disso, teve o cargo nobilitado de arauto Malaca (1514), depois de ter sido passavante Santarém, foi examinador, vedor e avaliador das obras do reino, ocupou o cargo de pintor régio de o *Venturoso*, pintou bandeiras para a malograda expedição a Mamora e para a recepção à embaixada do Preste João (1515), e esteve aparentado com outros grandes artistas do tempo, cunhado de Francisco Henriques, sogro de Gregório Lopes, tio das esposas de Cristóvão de Figueiredo e de Garcia Fernandes, etc. Malogradamente, ainda não se lhe conhece obra identificada. Sabe-se que em 1513 estava em Tomar, dirigindo as novas decorações picturais do coro e da Charola, avaliando as esculturas da oficina de Olivier de Gand, e pintando «*de zarcão e vermelhão*» as grades das janelas da rotunda. Não se sabe se essas decorações se poderão relacionar com os murais com arquiteturas fingidas dos altos da Charola, e com a rica policromia das esculturas de mestre Olivier, onde também teria trabalhado Fernão de Anes. Mais se apura que Jorge Afonso desenhava, no mesmo ano, a decoração de um relógio para o Paço de Almeirim; que vistoriou, em 1518, a pintura do coro da Igreja de Santo António de Lisboa, executada por Bartolomeu Fernandes; que em 1519 dourou a marcenaria do retábulo-mor da Igreja da Conceição de Lisboa (Misericórdia), obra do entalhador Afonso Gonçalves; que em 1521 deve ter dado «pareceres» sobre a pintura que Afonso Lopes haveria de pintar no recto da Igreja de São Julião de Setúbal; e que em 1525 avaliou no Mosteiro de São Francisco de Lisboa «*ho retavolo e tapoas do altar do Salvador*», que Jorge Leal e Gregório Lopes haviam acabado de pintar. Nada mais: nenhuma obra documentada, de cer-

teza, que se ligue ao seu labor de pintor de cavalete! Assim, e por exclusão de partes, com base na análise estilística dos pintores da geração sucedânea de que se conhece e aprendido com Jorge Afonso, têm sido atribuídas à sua direcção (Reynaldo dos Santos, 1940) o esplêndido ciclo de pinturas das paredes da Charola do Convento de Cristo em Tomar (c. 1515), assim como as do antigo retábulo da Igreja da Madre de Deus de Xabregas (onde a *Aparição de Cristo à Virgem* ostenta uma presumida data de 1515), e ainda as do conjunto retabular da Igreja de Jesus de Setúbal, de c. 1520-1530. Recentemente, Fernando António Baptista Pereira (2002) atribuiu-lhe, mas sem mais sólida base de confronto, um soberbo *Ecce Homo* (Mosteiro de Jesus de Setúbal), sequencial de um modelo quatrocentista que se tem atribuído a Nuno Gonçalves. Não há certezas, nem tão-pouco este conjunto de pinturas reflecte particular unidade de factura, antes diversidades de processo de execução, de técnica e, mesmo, de personalidade.

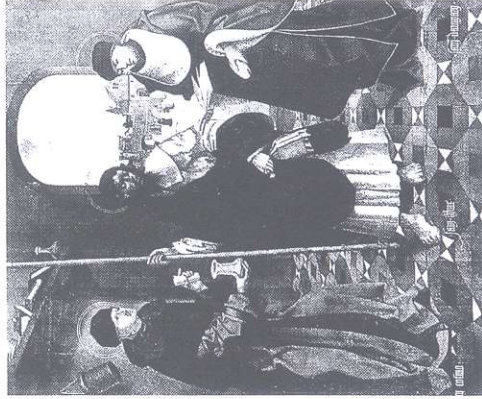
Quanto às monumentais tábuas da Charola, onde se sentem ressonâncias provençais e germânicas, há apenas a considerar o facto (que reforça uma pioneira conjectura de Reynaldo dos Santos) de sabermos Jorge Afonso activo no Convento de Cristo, quer como avaliador do cadeiral acabado de lavar por Olivier de Gand, quer como decorador de grades e outras «obras miúdas», e acresce o facto de seu genro Francisco Henriques parecer estar, também, ligado à empresa, pois a *Ascensão de Cristo* desse conjunto de tábuas grandes da Charola se irmana, com toda a evidência, ao ciclo de São Francisco de Évora. A probabilidade de D. Manuel entregar a empresa da Charola às duas melhores oficinas lisboetas do tempo — Jorge Afonso-Francisco Henriques — parece lógica, mas carecemos em absoluto de dados concretos de aferição histórica; de resto, pinturas como o *Cristo e o Centurião*, com seus



> Mestre da Charola de Tomar (Jorge Afonso?) — *Cristo e o Centurião*. Cerca de 1512-1515. Charola do Convento de Cristo de Tomar (FAEP).

fundos peçados de arquitecturas germânicas e suas elegantes personagens de recorte provençal, pouco mostram em comum com as de Setúbal e da Madre de Deus... Preferir-se-á para este ciclo, por critério científico e por renovado sentido de reserva, a designação de *Mestres da Charola de Tomar*, a qual abrangerá a fina personalidade de um grupo de artistas cosmopolitas de grande aparato, sedutores no tratamento faustoso dos panejamentos, adereços e armaria, com uma essencial componente alemã e neerlandesa no desenho e na concepção milimétrica das suas paisagens (vejam-se o *Cristo e o Centurião*, a *Entrada de Cristo em Jerusalém* e a *Resurreição* — sobretudo esta, com o belíssimo fundo marinho, e com o delicioso «quadro de género» do primeiro plano, com peças de fruta representadas em perícias de pincel!). A possibilidade de se tra-

tar mesmo de obra dirigida por um mestre do Norte foi avançada por Adriano de Gusmão (Gusmão, 1960) e, depois, por D. L. Markl (Markl, 1986), mas continua em aberto, dado que a linguagem eclética revelada pelo estilo grandiloquente das tábuas de Tomar acaba por ter continuidade em pormenores, primorosos de naturalismo, das tábuas dos mosteiros da Madre de Deus e de Setúbal (aliás, obras essas, também, de nivelada colaboração), assim ajudando a confundir um problema que parece cada vez mais insolúvel, à míngua de documentação e de paralelos artísticos indiscutíveis, na teima vã de querer forçosamente descobrir «individualismos» num processo de criação que ainda se pauta por moldes colectivistas... Vendo-se as obras francesas do Mestre de St. Gilles, por exemplo o *Milagre de S. Gilles* (Londres, National Gallery), a par do *Cristo e o Centurião* da Charola, sentem-se na obra tomarense ressonâncias evidentes daquele «centro». No bellissimo retábulo do Mosteiro de Jesus de Setúbal (cujas catorze tábuas foram estudadas e reconstruídas por Fernando António Baptista Pereira na Exposição da Cartuja de Sevilha, integrada na Expo-92) (Sureddi i Pons, 1992), encontra-se uma das *opera prima* da nossa pintura quinhentista; nele intuiu Cruz Teixeira uma «obra decerto das mais cuidadas e excelentes do mestre (...), seguríssima a composição, na espacialidade, na distribuição cromática» (J. C. Cruz Teixeira, 1991), como bem se vê no grandioso *Calvário*, com o dramático grupo choroso das Santas Mulheres e o garbo e elegância dos soldados armados que rodeiam a Gólgota. O conjunto data de cerca de 1525-1530, foi encargo de D. Leonor, mas terá sido terminado, certamente, após a morte da rainha, talvez sob o patrocínio de D. Jorge, o grão-mestre dos espatarios (F.A. Baptista Pereira), revelando influências de Quentin Metsys e de outros mestres nórdicos renascentistas.



> Oficina de Francisco Henriques — Pentecostes. Cerca de 1508-1511 (MNAA).

Obra colectiva, tal como os grupos citados de Tomar e Madre de Deus, a exacta filiação de tais peças permanece em aberto e continua a constituir um dos mais aliantes mistérios da nossa arte de Quinhentos. A hipótese de se tratar de obras dirigidas pelo pintor régio Afonso, se é admissível, carece ainda de base comprovativa.

Já quanto a Francisco Henriques, de origem brugense, reconhecidamente «*bo milhor oficial de pyntura que n'aquele tempo avia*» segundo um depoimento oficial de 1540 (Sousa Vierbo, 1903), tem obra filiável com maior segurança. Sabe-se que estava em Portugal antes de 1503, que se relacionou familiarmente com Jorge Afonso, que foi nobilitado com o cargo de passavante Santarém (1514), encarregado da direcção das obras de pintura do Tribunal da Relação de Lisboa, das diversas pinturas constitutivas do retábulo-mor do Mosteiro de São Francisco de Évora (1508-1509) e, de seguida, das grandes pinturas para os altares colaterais da mesma igreja (1509-1511) (Baptista Pereira-Falcão, 1997; Caetano, 1998), pintando

também as bandeiras festivas para a entrada de D. Leonor, terceira mulher de D. Manuel (1518), pouco antes de morrer de peste em Lisboa. Sabemos que lhe fora permitido «*trazer de Frandres offyciais pera o ajudarem*», nestas e noutras obras, oito dos quais faleceram com ele na referida peste. No ciclo da Charola de Tomar, uma das tábuas, a *Ascensão de Cristo*, liga-se com toda a evidência ao seu círculo. Pintor de requintada educação flamenga segundo modelos ganto-brugenses-lovainenses, e educado em franjas mediterrâneas do Midi e da Ligúria (características que levaram Reynaldo dos Santos a supor seu, antes da vinda para Portugal, o *trip-tico Costa* oriundo de Santa Margherita Ligure, hoje no Museu de Génova, datado de «Bruges, 1499» e com quente espírito cromático que o aproxima de Henriques), não está fora de questão que possa ter participado, ele ou os seus directos ajudantes, na empreitada do antigo Retábulo-mor da Sé de Viseu, como hoje volta a ser admitido — nem tão pouco está fora de questão a probabilidade, comprovada por Pedro Redol, de haver não só feito cartões, mas mesmo pintado, opulentos vitrais, como é o caso do *Pentecostes*, *Ascensão* e *Cristo no Limbo* na capela-mor da Igreja de Santa Maria da Vitória na Batalha (c. 1514), o primeiro dos quais, de resto, ostenta a sua firma (Pedro Redol, 2000). Há, em todas estas obras, derivações de estilo da «escola» de Lovaina, designadamente de Albert Bouts, sem esquecer que em vitrais e pinturas parisienses do ciclo de Gauthier de Campes (c. 1500-1520) se sentem evidentes similitudes com a arte de Henriques (Leproutk, 2001). Estão-lhe atribuídas, também, uma tábuas do *Pentecostes* (col. particular), que se encontra assaz alterada e que parece de produção sequencial, *A Virgem e o Menino entre São Bento e São Bernardo*, encomenda régia para a igreja madeirense da Ribeira Brava, c. 1510, que é de excelente qualidade, com interessantes pormenores



> Oficina de Francisco Henriques — Santos Cosme, Torné e Damião. Cerca de 1508-1511 (MNAA).

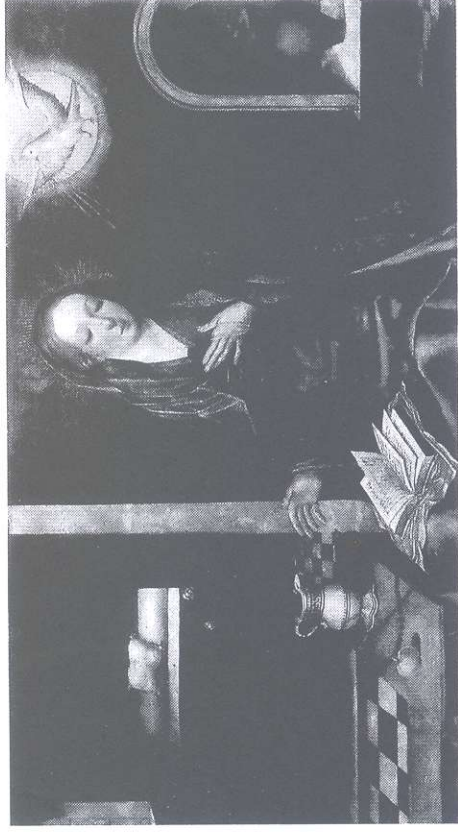


> Mestre da Lourinhã (Álvaro Pires?) — Pentecostes (pormenor) (MNAA).



modelos de «estrezido» e a outras fórmulas correntes (como, de resto, sucede no antigo retábulo-mor da Sé de Viseu). Mais vigorosos são os painéis grandes oriundos dos altares laterais (c. 1509-1511), o *Noli me tangere*, talvez a melhor peça do conjunto adstrito a F. Henriques, o *São Cosme, São Tomé e São Damião, A Virgem das Neves* (fragmento), o *Pentecostes a casta Susana* (Museu de Évora), composições largas e de transparente matéria cromática, com exuberância de tonalidades vivas (amarelos, vermelhos e rosas), largo tratamento da luminosidade, numa concepção que se aproxima, pelo seu verismo e pela sua grandiloquência comunicativa, da dos pintores de «fresco», e cujo tratamento de *sfumato* (J. A. Seabra Carvalho, in Baptista Pereira, 1997) revela gostos e personalismos de autor. De todas as formas, o núcleo de obras saídas da oficina de Henriques trai uma fiel linhagem arcaizante de receitas e soluções plásticas — coteje-se o seu *Pentecostes* de São Francisco de Évora (e bem assim o vitral com o mesmo tema na Batalha) com o quadro do Mestre da Lourinhã com o mesmo assunto bíblico, muito mais «evoluído» —, e só no âmbito das preferências por essa tradição se pode entender o elogioso epíteto, acima transcrito, que lhe atribuem mais de vinte anos passados sobre a sua morte. De resto, a sua origem flamenga e o facto de com a Flandres se manter relacionado até à morte (conhecem-se-lhe, pelo menos, duas viagens à terra natal), explicam a feição arcaista do estilo que domina nas obras tributáveis à sua direcção.

No quadro actual dos nossos conhecimentos, o artista designado por **Mestre da Lourinhã** tem forçosamente de ser considerado o pintor cosmopolita de mais sólida personalidade e homogéneo «receptuário» estilístico, e uma das nossas mais sedutoras personalidades do século XVI. Estamos, segundo as pesquisas recentes (Manuel Ba-



> Mestre da Lourinhã — A Virgem da Anunciação. Cerca de 1520-25. Igreja matriz de Cascais (FAEP).

toró, 1995), face a um pintor que assume perfil individualizável, no carácter inesperadamente unitário e coerente da sua obra identificada, constituída por cerca de trinta pinturas irmanadas por processos de «receita» e de estilo. Trata-se de um artista cortesão inspirado em modelos brugenses, mas já aberto a contributos da nova cultura italianizante *all'antico*, que deve ser ligado aos círculos humanísticos da Rainha D. Leonor, ao ambiente da Rainha D. Maria (segunda mulher de o *Venturoso*) e a certos sectores de dominância da ordem hieronimita. A ele se devem (Reis-



> Mestre da Lourinhã — São João Baptista. Cerca de 1515. (MNAA).

-Santos, 1943) algumas das peças capitais da pintura manuelina — as duas soberbas tábuas do Convento jerónimo da Lourinhã (hoje na Misericórdia da Lourinhã) (*São João Evangelista em Patmos e São João Baptista no deserto*), com os seus minuciosos fundos paisagísticos a modos brugenses, o delicadíssimo *São Jerónimo* do Mosteiro da mesma ordem na Penha Longa em Sintra (hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis do Porto), duas pinturas com santos franciscanos provenientes do Mosteiro da Madre de Deus (MNAA), algumas das doze tábuas do *retábulo-mor da Sé Catedral do Funchal*, c. 1515 (raro

da Matriz de Cascais, duas belas tábuas na Igreja do Santuário do Cabo Espichel (*São Tiago Maior e Santo António de Lisboa*), e parte das tábuas do retábulo da *Vida e Ordem de Santiago* da igreja espatária do Convento de Palmela (também no MNAA). No *Pentecostes*, já muito referido, a compartimentação florentina do espaço corresponde simbolicamente ao paço de David referido no *Flos Sanctorum*, com cabeças de esplêndido desenho (uma delas um provável retrato), luz a jorros na definição plástica dos tecidos e outros valores (M. Batoró, 1995), e onde uma figura ao fundo associa ao tema da descida do Espírito Santo aquele que no *Acto dos Apóstolos* o antecede, a substituição do traidor Judas por Matias (D. L. Markl). Tais obras impõem-se com expressiva força num panorama dominado pela heterogeneidade de processos, pela intrínseca unidade de estilo, de ideologia formal e de personalismos de pincel. A Luís Reis-Santos se deve a descoberta, na Misericórdia da Lourinhã, das duas pinturas de *São João em Patmos* e de *São João Baptista*, que constituíram a base do agrupamento estilístico e que porcionaram o epíteto pelo qual este mestre realengo é conhecido na historiografia de arte. Tais admiráveis peças procedentes do Convento de Vale Benfeito eram efectivamente originárias do convento jerónimo da ilha Berlenga, fundado pela Rainha D. Maria, segunda mulher de o *Venturoso*, e revelaram inludíveis similitudes de estilo com um acervo de delicadíssimas peças cotiâneas, ao tempo ainda sem atribuição concordante, e que desde logo foram agrupadas em torno do par de tábuas lourinhanenses. Como escreveu Reis-Santos, «[...] à primeira vista, é-se tentado a adoptar a opinião do Dr. José de Figueiredo quanto ao *S. Jerónimo* (Penha Longa) e, por conseguinte, a atribuir as duas tábuas da Lourinhã ao requintado pintor e monge do Espinheiro (Frei Carlos). Mas se, por um

lado, as afinidades são grandes, por outro, as diferenças revelam duas maneiras, direi mesmo personalidades, absolutamente distintas. A harmonia do enquadramento e da composição, a robustez e a finura do desenho, a subtilidade e a consistência do colorido, a frescura e a transparência das carnações, o rigor, a simplicidade e o bom gosto na maneira de tratar os utensílios e as roupagens, a sequência dos planos na paisagem, a lucidez da atmosfera, o processo firme e subtil da pincelada na indicação dos pontos luminosos, das pequenas figuras e da mareta, de contornos e contracturas dos tecidos musculares, a qualidade dos rochedos, da água e da vegetação, o jogo primoroso dos tons de carne e das miragens, eis o que mais me impressiona neste artista excepcional [...]. O mestre dos painéis da Lourinhã é mais realista (que Frei Carlos), é mais humano, é mais gordo no desenho e mais espesso na modelação» (Reis-Santos, 1943).

Entre as tábuas agrupadas em torno da enigmática personalidade do *Mestre da Lourinhã*, recentemente analisadas por Manuel Batoró (Batoró, 1995) em termos técnicos, de influências e de desenho subjacente, contam-se algumas verdadeiras obras-primas da nossa pintura do primeiro terço de Quinhentos, como parte das doze tábuas do retábulo da Sé Catedral do Funchal (muito repintadas, e talvez de colaboração), seis das oito tábuas do antigo políptico da *Vida e Ordem de Santiago* (c.1520-1525, também de colaboração), o *Tríplice dos Infantes*, o requintado *São Jerónimo* (antes mal atribuído a Frei Carlos), e duas tábuas de *Santos franciscanos* (MNAA). Quanto ao pequeno *Santo António de Lisboa* (MNAA), com esplêndida *vanitas* memlinguesca no reverso, e a vários outros quadros de «discurso» afim, dispersos pelas matizes de Arruda dos Vinhos, Cascais e Alcochete, Santuário do Cabo Espichel e Santa Susana de



> Mestre da Lourinhã — Santiago e o moço Hermógenes (do retábulo de Santiago). Cerca de 1520-25. (MNAA).

referenciais do humanismo renascentista. O *aggiornamento* do pintor «ao modo clássico» sente-se bem num quadro como o *Pentecostes* (MNAA), e ainda (com as reservas de autoria que se impõem) nas três tábuas das Caldas da Rainha, obra mutilada em Oitocentos aquando da sua recolocação no arco-mestre da igreja. A Reis-Santos se deve a aproximação ao Mestre da Lourinhã do famosíssimo *Inferno* (MNAA), obra que desenvolve uma imaginosa e teatralizante alegoria moral aos Sete Pecados Capitais, ainda de sabor mediévil enquanto mordaz crítica de costumes, mas com um rigorismo de *construção*, a presença de arrojados nus femininos e de extravagantes diabos (um deles, manco, seguidor de uma estampa de Urs Graf de 1512), que o tornam quase como representação imagética dos *autos* de Gil Vicente (D. L. Markl, 1989; Cecília Granja, 1992). A hipótese de se tratar de obra procedente do Tribunal da Relação parece plausível, dado o seu manifesto sabor profano, inadequado para um es-