

> Mestre da Lourinhã — O corpo de Santiago transportado para o paço da rainha Loba (do retábulo de Santiago). Cerca de 1520-25 (MNAA).

paço de culto. O solto desenho mostra, efectivamente, grandes similitudes com outras peças do Mestre da Lourinhã, em carnações, tecidos e efeitos tonais: veja-se, por exemplo, a cabeça do demónio que atormenta os dois amantes desnudos à direita, tão afim, no seu tratamento, com a do mago Hermógenes no retábulo de Santiago.

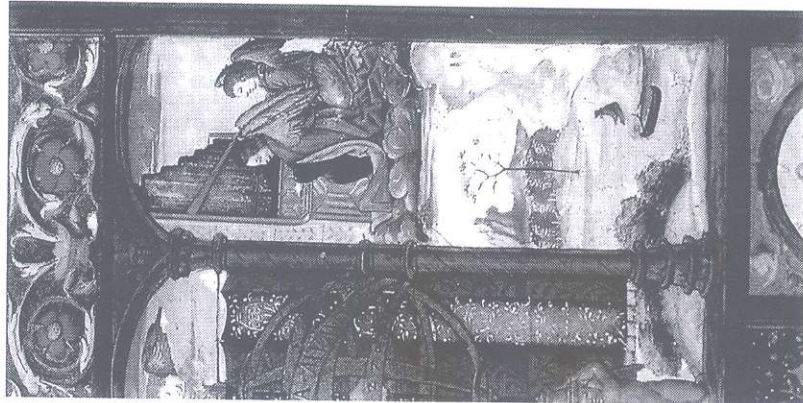
Perante este acervo de quase quatro dezenas de peças cronologicamente situáveis por volta de 1510-1530, saídas de uma única «oficina» cosmopolita homogénea nos seus processos técnicos e «receituário» estilístico, podemos observar como são diferentes as características de estilo que revelam face às obras da presumível oficina de Jorge Afonso (Setúbal, Tomar?, Madre de Deus), às da oficina de Francisco Henriques (São Francisco de Évora) e, sobretudo, face à da oficina de Frei Carlos. A identidade do *Mestre da Lourinhã* como personalidade artística autónoma no panorama da pintura manuelina reconhece-se, como mostrou M. Batoréo, na finura

extraordinária da sua matéria cromática, nas qualidades preciosas dos fundos de paisagem recortados de fragas, montes escavados e cursos sinuosos de água, nas delicadas transparências dos tecidos e das carnes por onde se esbate a luz natural, e nos pessoaisismos inconfundíveis do seu desenho (tanto preparatório como de pincel), características que atestam uma personalidade à parte das outras que citámos do mesmo «tempo» e se apartam, ainda, do estilo tributável a Cristóvão de Figueiredo (com quem algumas das tábuas deste acervo chegaram a ser, entretanto, confundidas). A historiografia artística nacional reconhece hoje esta entidade absolutamente original e com obra homogénea, servida por características unívocas de técnica, composição e desenho. A técnica, por sinal, revela preciosismos únicos no panorama da época, e assim o mostrou o relatório de Carlos Bonvalot (L. M. Teixeira, 1981) quanto ao restauro das quatro tábuas da Igreja Matriz de Cascais, nas qualidades do preparo delicadíssimo sobre o suporte, na técnica do «esponjado» das tintas no suporte de cré, no desenho preparatório reduzido ao essencial, nos fundos de paisagem e arquitectura, no desenho linear de marcações e na visão quase de «iluminador» que se sente na definição geral dos valores plásticos. A obra é, de facto, muito personalizada, sem grandes pólos de contacto com a «escola» do seu contemporâneo lisboeta Jorge Afonso (esta, marcada por intervenções constantes de «parceiros», como no caso do retábulo de Jesus de Setúbal). Se as evidências de um cromatismo de vibrante ressonância, o arrojo da visão larga dos espaços, os fundos minuciosamente definidos (quase com a sensibilidade nórdica de um Memling ou de um Van der Goes), a modelação suave dos tecidos e das carnes, as qualidades de «pouco desenho» e modelação em mancha, as transparências das superfícies trabalhadas quase sem pre-

paro, evidenciam alinhamentos do Mestre da Lourinhã com processos e «receitas» nórdicos, constata-se também que o artista reflecte sintomas bastante mais *modernos* que os das coevas oficinas cortesãs, na medida em que já absorve requintes e palpitantes tácteis alinhadas com o gosto renascentista «ao italiano». Estas características mostram toda a sua pujança, designadamente, nas tábuas das Caldas da Rainha, que parecem definidas por regras elaboradíssimas de *seção áurea* (Myron Malkiel Jirmounsky, 1957) — se bem que a actual certeza de se tratar de obra deslocada possa infirmar esse estudo sobre as linhas compositivas dominantes —, e no *Pentecostes* do MNAA. Recém-identificadas, mas oficinais, as quatro tábuas da Matriz de Arruda dos Vinhos repetem sistematicamente os mesmos esquemas compositivos e temas das tábuas de Cascais, e têm a mesma qualidade, com fina definição de valores plásticos e surda gama cromática de tecidos e fundos — sendo de referir, na *Adoração dos Magos* dessa série, o grupo de soldados cavaleiros que anima os segundos planos, com suas fâmulas e armaduras, a lembrar idêntica movimentação de figurinos secundários em algumas tábuas do retábulo de Palmela.

O estudo de investigação histórica destas peças no seu conjunto unitário comprova a identidade do *Mestre da Lourinhã* como um artista que trabalha, com a sua restrita oficina, nos círculos cortesãos da Rainha D. Leonor e do próprio D. Manuel I, e à sombra dos círculos humanísticos vicejantes. O retábulo-mor da Sé do Funchal, na ilha da Madeira, com a sua máquina régia processada por 1515 (como de resto outras obras aí subsistentes, desde o cadeiral, os azulejos do coruchéu da torre, etc.). O políptico de Santiago, procedente da igreja-sede da poderosa ordem militar espatária (um documento dado a conhecer por Markl comprova que essa

igreja incluía um políptico de doze painéis com cenas da vida e da ordem de São Tiago), deve tratar-se de uma encomenda do próprio Grão-Mestre da Ordem, D. Jorge, bastardo de D. João II, por volta de 1520. O impropriamente chamado *Triptico dos Infantes*, onde Adriano de Gusmão (1960) bem observou influências de Metsys, é encomenda régia destinada ao retábulo-mor do Convento da Serra em Almeirim, e integra outros quadros com retratos de *o Venturoso* e da sua estirpe, acompanhados por santos protectores, segundo relatos fidedignos de dois escritores santarenos do século XVIII (Padre Luís Montês Matoso, 1738; Padre Inácio da



> Álvaro Pires — pormenor de frontispício da *Leitura Nova Estremadura*, L.º 11 (1527). (ANIT).

Piedade e Vasconcelos, 1740) que ainda o conheceram íntegro. É de reter as similitudes entre estas tábuas e os vitrais da Batalha que figuram *D. Manuel, D. Maria e seus filhos, acompanhados de frades dominicanos*, obra de execução provável de Francisco Henriques, mas que bem pode ser atribuível a cartões do próprio Mestre da Lourinhã. As tábuas hoje na Misericórdia da Lourinhã e o *São Jerónimo* do Porto procedem de casas hieronimitas, acarinhadas com benesses pela corte: as primeiras, encomendadas pela rainha D. Maria para o profanado Convento jerónimo da Berlenga, cerca de 1515 (atesta o próprio cronista Damião de Góis que D. Manuel fundou o cenóbio e o decorou segundo desejo expresso da rainha) e, a seguinte, integrando o antigo retábulo-mor do Mosteiro da Penha Longa, na Serra de Sintra. Quanto aos dois painéis de *Santos Franciscanos*, são também uma encomenda de D. Leonor, irmã do poderoso monarca, e eram destinados a ornamentação incerta do rico cenóbio franciscano da Madre de Deus, em Xabregas. O *Pentecostes* procederá talvez de um ignoto convento de frades franciscanos (M. Batoró, 1995). No que respeita, enfim, às quatro tábuas marianas da Matriz de Cascais, a outras tantas na Igreja de Arruda dos Vinhos, e aos desmembrados conjuntos de que restam tábuas avulsas nas matrizes de Alcochete e de Santa Susana (Alcácer do Sal), serão parte de retábulos encomendados em círculos de corte (pela importância dos sítios em causa), mas só o ciclo de Cascais será devido ao Mestre da Lourinhã, sendo os três restantes conjuntos executados por epígonos.

A técnica que tais pinturas registam, no desenlace de finos desenhos preparatórios, a modelação em mancha, as superfícies de velaturas transparentes, os «preparos» finíssimos e «esponjosos» sobre a superfície das madeiras de suporte — numa visão quase de miniaturista, ou de iluminador —,



> Mestre da Lourinhã (?) — *O Inferno*. Cerca de 1520-25. (MNA).

iluminador de alguns frontispícios dos códices da *Leitura Nova* (1527) e de uma *Bíblia* para o Mosteiro dos Jerónimos, onde se detectam afinidades com algumas das pinturas citadas; teve relações com a Ordem de Santiago, e foi pintor régio (com importância tal que, ao morrer em 1539, o substitui seu filho Gaspar Cão, um artista que se documenta depois como decorador, em tempo de D. Sebastião, activo nos Paços Reais de Alcáçovas e de Sintra). Assim, e por este perfil biográfico ainda decerto insuficiente, é a própria especificidade das pinturas do *Mestre da Lourinhã* que se familiariza com o que da personalidade deste Álvaro Pires conhecemos. Mas a hipótese persiste nebulosa. Só o restauro, urgente, do retábulo da Sé do Funchal poderá ajudar a esclarecer esta e outras questões artísticas ligadas a este mestre de excepcionais recursos, onde a dimensão proto-renascentista se desenhava com força.

Estamos perante obras quase sempre de restritas dimensões (no panorama da grande pintura retabulística manuelina), concebidas mais através de um desenho manchado que pelo contorno detalhista, pela matéria compacta ou pelo colorido,

dentro de uma técnica que lembra a de um apurado mestre iluminador. Numa época em que «*pintores, luminadores, agora no cume estam*», como escreve o poeta Garcia de Resende na sua *Miscellanea*, é essencial examinar-se a escassa obra de iluminação que remanesce de Álvaro Pires, como, por exemplo, o frontispício 11 (assinado e datado de 1527) do códice da Estremadura (*Leitura Nova*), ou algumas das páginas da *Crónica de D. João I* da Biblioteca Nacional de Madrid (onde deve ter colaborado, a par de António de Holanda), e verificarem-se as convinentes afinidades de desenho nos fundos de paisagem, com rochedos delicados, arvoredos despidos, cenas marinhas, embarcações singelas, azenhas, quedas d'água, fragas escarpadas e indefinidos *sfumatos* característicos desse estilo que irmana de modo convincente tais iluminuras com os fundos de certas tábuas da Lourinhã, do Espichel, do Funchal e de Palmela. De resto, até por exclusão de partes (escola de Jorge Afonso, oficinas de Francisco Henriques e de Frei Carlos), a hipótese parece credível. Essa identificação tem mais peso do que outras que pretenderam identificá-lo quer com um

inexistente *Mestre Marcos* (F. A. Baptista Pereira, 1990) — com base no surgimento do nome MARCOS em duas tábuas do retábulo de Santiago (na espada do santo em *Santiago aos mouros em Clavijo e num cinto militar na Imposição da Ordem*), sabendo-se que esse nome corresponde, sim, ao do armeiro régio e *mestre de correr espadas e bestas* Marcos Gonçalves, activo em tempo de D. Afonso V e D. João II —, quer com o pintor régio de Santarém João de Espinosa (segundo Rafael Moreira, 1995) —, pintor que nos surge activo em decorações no Paço de Almeirim e no Paço da Ribeira, entre 1497 e 1511, mas cuja obra remanescente é de todo desconhecida.

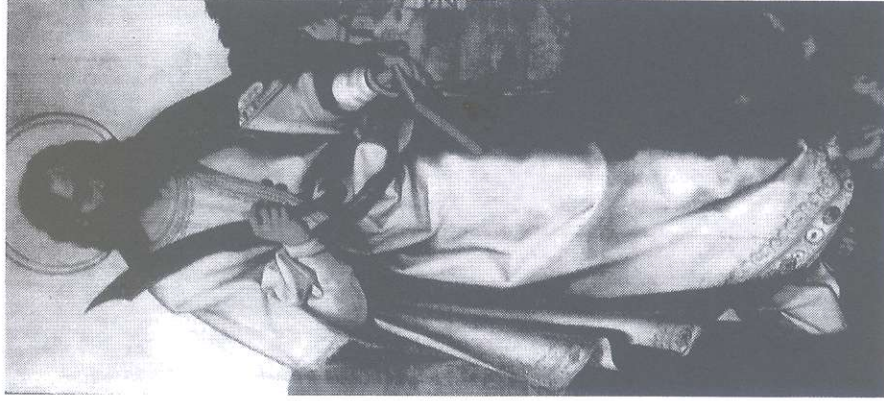
A obra do *Mestre da Lourinhã* constitui o que de mais evoluído se pintou no reino português durante o primeiro terço de Quinhentos. Grande mestre de *van-guarda* — pela individualidade, abertura a cânones renascentistas italianos, a par de dominantes sugestões ganto-brugeneses, finura das velaturas transparentes dos tecidos, das carnes e dos fundos de paisagem, perícia de algumas cabeças (como a soberba máscara do mago Heriógenes, convertido por São Tiago e como tal alheio ao clamor terrífico dos demónios uivantes, numa das tábuas do antigo retábulo de Palmela), jeitos pessoalizados de compor panos, desenhar mãos, abrir fragas e vegetações, exprimir o drama da comunicabilidade mística com singular pendor devocional e a pompa do viver cortêsão, sempre aliados a arcaísmos nas dificuldades de articulação de planos, e a peculiaridades técnicas que se diriam únicas no quadro do seu tempo —, tudo o torna, sem dúvida, numa das personalidades mais cativantes da antiga pintura portuguesa que, mesmo sob a capa de perturbante anonimato, melhor incorpora os personalismos de estilo e o sentido muito individual da criação artística.

Os Mestres de Ferreirim e a Influência do «Primeiro Maneirismo de Antuérpia»

Dos mestres cosmopolitas que saíram da oficina realenga de Jorge Afonso, o que se encontra melhor documentado (ainda que não propriamente melhor conhecido em termos de personalidade) é *Cristóvão de Figueiredo*, que trabalha de 1515 a 1555, e que assumiu destacado papel em cargos como examinador dos pintores de óleo e têmpera (1515), pintor privativo do Cardeal-Infante D. Afonso (1531), moço de Câmara desse fidalgo, desenhador de tapeçarias, heráldica e traças de retábulos e avaliador das obras de pintura do reino. Constituiu, de resto, um exemplo paradigmático do que era um artista de corte na primeira metade do século XVI, com acção de avaliador-empregado que diluiu a sua própria marca em trabalhos de estrita colaboração, que surge responsável por encomendas trespassadas a outros, e com uma actividade predominante de debuxador de pinturas e tapeçarias. Ao certo, sabe-se que recebeu cinco encomendas do seu mestre, a saber: em 1530 trabalha para Santa Cruz de Coimbra, no grande retábulo da igreja cruziã, cujas obras (feitas quanto ao entalhe por João Alemão) se arastavam desde 1522, mas as pinturas que remanescem desse apeado conjunto são, com toda a evidência, de colaboração dispart; em 1533 recebe a incumbência de três retábulos para o Mosteiro de Ferreirim (Lamego), mas as pinturas, como se viu, foram trespassadas a colaboradores; em 1534, ainda em Lamego, fez debuxos para o retábulo da Igreja de Valdigem, que o pintor encarregado dessa obra, Bastião Afonso, haveria de pintar; em 1537, debuxou cartões de tapeçarias executadas na Flandres, de que se ignora o rasto; em 1538-1539, pintou a mando da Mesa de Consciência e Ordens um retábulo de invocação do Infante Santo D. Fernando

para uma capela do Mosteiro da Batalha. Ainda estava em actividade em 1555, muito idoso decerto, em vistoria de pinturas na Capela do Sacramento da Sé de Lisboa (V. Serrão, 2001). Antes, no período de 1520-1525, surge envolvido, segundo documentação recente (doc. de Amélia Casanova), no processo de factura do retábulo do Salvador do extinto Mosteiro de São Francisco de Lisboa (a par de Gregório Lopes e de Jorge Leal), sendo de presumir que nas quatro tábuas remanescentes (designadas por «Mestres de São Bento») possa haver colaboração sua.

Destas obras que melhor ou pior se documentam, subsistem apenas nove tábuas do antigo retábulo de Santa Cruz de Coimbra e oito das tábuas do Mosteiro de Ferreirim, que não esclarecem muito sobre a sua personalidade: não são só os documentos que atestam serem elas fruto de trabalho em regime de «companhia», também a análise dessas peças (o *Calvário* e o *Ecce Homo* na sacristia do Mosteiro de Santa Cruz, e a série da *História de Santa Helena* do Museu Machado de Castro) mostra bem a evidência de participação de mais de um artista, na diversidade de processos técnicos, estilos e sensibilidades que reflectem (Jirmounsky, 1957). É certo que, do Mosteiro da Batalha, procede uma tábua da *Morte da Virgem* (MNAA) que se integra na «nebulosa Mestres de Ferreirim» e lembra muito a tábua com o mesmo tema no cenóbio lamecense, mas será ariscado, em obra de colaboração como é mais uma vez o caso e, para mais, de dimensão reduzida e composição simplificada, tributá-la por inteiro ao labor de Figueiredo. Todos estes aspectos mostram quão difícil se torna definir a personalidade de Cristóvão de Figueiredo, de tal modo ela se revela sempre contaminada de colaborações díspares, merecendo ser ponderadas algumas inconsistentes atribuições que se lhe fizeram (tábuas da Igreja do Pópulo de Caldas da Rainha, retábulo



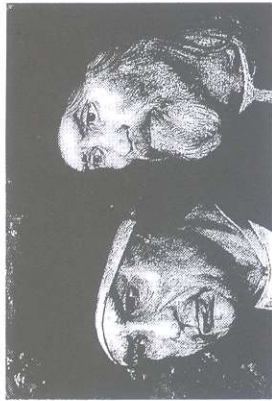
> Cristóvão de Figueiredo-Garcia Fernandes — São Bartolomeu, c. 1530-1540, Museu de D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

do Mosteiro de Jesus de Setúbal, série da *Vida e Martírios de Santa Auita*, etc.), onde a colaboração de outros «mestres de Ferreirim» é de considerar, sem referir já o caso da célebre tábua do Mosteiro de São João de Tarouca que representa *São Pedro* entronizado, obra do ciclo grão-vasquino que Reynaldo dos Santos também chegou a considerar como sua! Conforme observou Luís Reis-Santos (1960), «a maneira pessoal de Cristóvão de Figueiredo a custo se distingue, por vezes, entre as dos seus parceiros, discípulos e colaboradores», e as

tábuas de Santa Cruz de Coimbra mostram com clareza essas dificuldades, na diversa maneira de manchar, de definir pregas de tecidos e volumes de carnes, de traçar paisagens e adereços, de realçar valores cromáticos, por vezes numa única tábuas, que sucede no tão heterogéneo *Calvário*, que revela pelo menos duas mãos. É provável que o pintor do Cardenal-Infante se limitasse a debuxar o essencial das composições do conjunto retabular (segundo, aliás, estampas alemãs e flamengas, como as de Dürer) e a pintar o essencial das tábuas, ultimadas depois por «parceiros de oficinas»; mas a largueza de colorista, que se apreende nestas tábuas em modelações vibrantes e atmosferas vaporosas (Reynaldo dos Santos, 1940; Cruz Teixeira, 1991), o requinte aristocrático das poses e adereços (de feição todavia mais discreta do que sucede num Gregório Lopes), o desenho anguloso de tecidos, de mãos e de rostos parece definir «jeitos» pessoalizados, que podem ser o de Figueiredo, mas que mal permitem *isolar* o seu estilo face ao conjunto de intervenções constantes. Vindas também de Coimbra e de data próxima a 1530, existe uma tábuas na Igreja de Freiria (Torres Vedras) que representa *Cristo deposto da cruz*, e no MNAA uma celebrada *Deposição no túmulo* — esta última particularmente notável pelo realismo de retrato dos doadores de alta estirpe social (um deles, quiçá, o cruzado Frei Brás de Barros), à direita da representação bíblica —, e ainda a *Morte da Virgem* (Museu de Viseu) e a *Assunção da Virgem* (recém-adquirida pelo Estado em Obeleningen) que se devem estilisticamente agrupar com o *Martírio de Santo André* e o *Martírio de Santo Hipólito* do mesmo museu, com a *Adoração dos Magos* e a *Fuga para o Egipto* que procedem do Convento do Beato António, com a *Santíssima Trindade* do Museu Nacional Soares dos Reis no Porto, bem como com as belas tábuas da Capela de Bartolomeu

transmitido a Gaspar Vaz os «debuxos» compositivos para os trechos dos painéis a pintar nesse cenóbio cisterciense. As referências formais que o *Calvário* de Santa Cruz de Coimbra e a *Deposição* do MNAA deixam transparecer em relação às pinturas com o mesmo tema no triptico das Caldas da Rainha (Mestre da Lourenhã?), e com o *Calvário* do retábulo de Setúbal (Jorge Afonso?), indiciam o grau de formação de Figueiredo em contacto com as melhores oficinas cortesãs de Lisboa, e as afinidades entre todos esses quadros são tão-só de nível composicional e iconográfico, indicando, ao contrário do que se pensou, uma diversidade de estilos e de processos de factura, muito mais *iniciativa* e *moderna* no conjunto caldense, mais colectivista e irregular nas tábuas tributáveis a Cristóvão de Figueiredo.

Artista mais jovem que Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes, seus «parceiros» nos retábulos do Mosteiro de Ferreirim (1533-34), o pintor **Garcia Fernandes** é artista documentado entre 1514 e 1565 e, também, um produto da oficina do célebre Jorge Afonso (Joaquim Oliveira Caetano, 1998). Casado com uma filha do pintor Francisco Henriques, sob cuja direcção trabalhava em 1518-1519 nas desaparecidas decorações para o Tribunal da Relação de Lisboa, dirigiu o término dessas obras oficiais após a morte de Henriques na grande peste de 1519 que vitimou esse artista e mais sete ou oito oficiais flamengos do seu «atelier». Ao requerer em 1540 o ofício de passavante, cargo nobilitado que lhe andava prometido, dá como provas curriculares o facto de seu mestre Jorge Afonso, então ainda vivo, o julgar um artista de grandes recursos, pois que, segundo as palavras do idoso pintor régio, «*nele poderá Sua Alteza cobrar hum outro Francisco Amiques*», e o facto de haver feito obras régias para Coimbra, Leiria, São Francisco de Évora, Montemor, Lisboa (retábulo de Santo Elói) e para a Índia. Esta referência



> Cristóvão de Figueiredo — suposto retrato de Frei Brás de Barros, na *Aquisição do Túmulo*, (52230) proveniente da Santa Cruz de Coimbra (MNAA).



> Cristóvão de Figueiredo — Garcia Fernandes *Resurreição* (1533-1534). Mosteiro de Ferreirim.

(Sousa Viterbo, 1903) é da maior importância, pois permite identificar algumas obras remanescentes de Garcia Fernandes em Coimbra (uma série de tábuas avulsas para o Mosteiro de Santa Cruz), quer em Évora (as tábuas do antigo retábulo de Nossa Senhora da Conceição, no cruzeiro do Mosteiro de S. Francisco), quer ainda na Índia (as sete tábuas do retábulo-mor da Sé de Velha Goa, com a *Vida e Martírios de Santa Catarina*, hoje na sacristia), quadros essenciais para definir o seu estilo. Recente-

mente, Manuel Batoréo sugeriu que as oito tábuas da *Vida da Virgem*, da coleção Duques de Palmela, geralmente tribu-tada à oficina de Fernandes, seriam o antigo retábulo da Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Novo, uma encomenda mista de D. Jorge de Almeida, o Bispo de Coimbra, e de D. Jorge, grão-mestre de São Tiago, o que pode conduzir a uma nova e convincente identificação estilística (M. Batoréo, 2001).

Garcia Fernandes será um dos poucos pintores nacionais da primeira metade do século XVI com obra francamente identificável, mesmo a despeito de haver produzido em regime de subordinação com outros pintores (como Cristóvão de Figueiredo), o que dificulta a delimitação exacta das suas participações numa série de retábulos e painéis de execução colectiva. Colaborou em 1533-1534 na pintura dos retábulos de Ferreirim, dirigidos e desbuxados por Figueiredo. Pintara, já antes, o formoso *Triptico da Aparição de Cristo à Virgem* do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, datado de 1531) hoje no Museu Machado de Castro, e a série de representações avulsas de santos hoje na sacristia do Mosteiro de Santa Cruz. Quanto às «obras de S. Francisco de Évora» (as tábuas hoje nos altares do cruzeiro, de que se destaca a representação áulica dos Arcanjos, a delimitação de formas muito ousadas); quanto às «obras de Leiria», poderão identificar-se com o *Triptico do Calvário* (acaso procedente de São Francisco, e hoje no Museu local); e quanto às «obras destinadas à Índia», que são as já referidas da Sé de Velha Goa, constituem outra base de identidade estilística do pintor. Destacam-se pelo tipo peculiaríssimo do desenho das figuras, com arcaísmos goticizantes dos tecidos de complicadas pregas e os esquemas de paisagem enquadrante, os maneirismos dos rostos ovais, de lábios entreabertos, e das mãos, com dedos afilados e esguios

Quando às tábuas da *Vida e Lenda de São Roque* (Museu de Arte Sacra de Lisboa, uma delas com a data de 1523 (?)) e um monograma que permitia, segundo Reynaldo dos Santos, a leitura G. F.), afastam-se do seu estilo e recordam melhor, como defendeu Baptista Pereira, as tábuas do Museu de Torres Vedras e as da *Vida e Martírios dos Santos Veríssimo, Júlia e Máxima* hoje no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada. Recentemente, o mesmo autor (Baptista Pereira, 2002) interpretou o referido monograma como as iniciais de *Cristóvão de Uirrecht*. Obras sequenciais, também, as tábuas dos *Martírios de São Vicente* do Museu Municipal de Óbidos e as da série *Vida e Martírios de São Cristóvão* procedentes da igreja lisboeta da mesma invocação (reservas do MNA), podem ser de *Manuel André*, discípulo de Garcia Fernandes, que ainda em 1569 estava em actividade na Sé de Lisboa. As tábuas da Sé de Velha Goa, de cerca de 1538-1540, apontam no sentido de um gradual abandono de receitas de inspiração tardo-góticas, na agitação composicional, no tipo de tecidos ondulantes e soprados, e no maior alteamento dos figurinos «serpentinados», compostos com peculiaridades caracterizadoras, mesmo que com desníveis que reflectem intervenção de colaboradores oficiais (Pais da Silva, 1966).

O historiador de arte Dagoberto Markl aventou a possibilidade de o artista haver estado em Roma com bolseiro de D. João III, com base numa passagem do tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* de Félix da Costa Meesen (1696), assunto que persiste irresolúvel, embora essa razão pudesse explicar com clareza a viragem que o estilo de Garcia Fernandes revela após 1540 e que a tábua *Alegoria da Misericórdia* (ou *Casamento de Santo Aleixo*, segundo J. Oliveira Caetano) já demonstra, com as suas figuras femininas de ressaibos rafaescos. Nesse passo, recolhe-se a tra-dição de um pintor lisboeta que fora man-

dato a Roma aperfeiçoar a sua arte e que, tendo no regresso pintado com tanto agrado o retábulo da Misericórdia de Lisboa, fora agraciado pelo monarca (D. João III); sabendo-se (pelo testemunho de seu discípulo Manuel André em 1569) que Garcia Fernandes pintara esse retábulo, é apetecível explorar a tese de Markl e creditar, por conseguinte, a referência tradicional de Félix da Costa. Pintor laboriosíssimo, Garcia Fernandes constituiu-se caso de artista desta época cuja marca estilística vai sendo reconhecida, num percurso pautado por obras dadas ou bem documentadas. Limitado no início da carreira aos grilhões mesteriais, restringido à colaboração com outros mestres de Ferreirim, soube superar tais contingências através de uma arte pessoalizada, feita de pesquisas e «receitas» derivadas da lição com Jorge Afonso, assumida depois com sedução pelos módulos de Anuétipia e, mais tarde, por ambiguidades formais da *prima maniera* italianizante. A obra adstrita, manifestamente colectiva, constituiu uma nebulosa que ainda confunde e oculta outros autores: um deles foi *Brás Gonçalves*, examinador dos pintores de óleo do Senado em 1532 e em 1555, provável colaborador dos «mestres de Ferreirim», e que em 1541 recebeu o encargo do nobre humanista Brás Afonso de Albuquerque de pintar por 120 000 réis as cinco tábuas do retábulo da Capela do Sacramento da Sé de Lisboa, obra muito custosa e elogiada, mas infelizmente desaparecida.

Quanto a **Gregório Lopes** († 1550), pintor régio de D. Manuel I e de D. João III, é a personalidade essencial desta «segunda geração» e uma das mais fortes do século XVI português, não só pelas qualidades individualizadas do seu pincel, mas também pela posição esclarecida que assumiu em termos estatutários. Foi o artista com maior destaque que emergiu da oficina de Jorge Afonso, mas cedo se libertou

Jorge, filha de Jorge Afonso. Numa escritura de 1515 em que testemunham os pintores viscenses Vasco Fernandes e Gaspar Vaz, são definidas as casas que possuía junto ao Mosteiro de São Domingos, próximas, portanto, das de seu mestre e sogro. O clima de interdependência e esparta colaboração face ao mestre régio devia prevalecer nestes primeiros anos, e pode ser atestável na presumível colaboração de Lopes em grandes empreitadas oficiais: seja em tábuas subsistentes (Setúbal, Madre de Deus), seja em obras desaparecidas, como as que executou em 1518-1519 no âmbito de uma vasta encomenda para o Tribunal da Relação de Lisboa, adstrito à direcção do pintor Francisco Henriques. Em 1520, conforme comprovação documental (Joaquim Oliveira Cactano, 1997), foi nobilitado com o grau de cavaleiro da Ordem de São Tiago, o que constituiu a primeira prova de *aristocratização* de um pintor português, que deixa inferir as suas origens sociais e o prestígio que auferia nas instâncias da corte. O conhecimento desta nomeação sugere que haja cumprido encomendas para o grão-mestre D. Jorge de Lencastre, como o belo painel retabular de *Nossa Senhora da Misericórdia* destinado à Igreja da Misericórdia de Sesimbra, uma desmembrada série de quadros para a Misericórdia de Setúbal (hoje no Museu Municipal) representando a *Aparição de Cristo à Virgem*, a *Ascensão de São Joaquim e Sant'Ana*, um retábulo para a Igreja de São Julião desta última cidade, de que subsiste a arruinada *Criação de Adão*, ou ainda o retábulo do Mosteiro das Comendadeiras de Santos-o-Novo (de que subsistem as seis tábuas, no MNAA). Entretanto, colabora em obras «de companhia», como as séries de São Bento (1524-25), Paraíso (c. 1527?) e Ferreirim (1533-1534). A documentação referente à sua actividade nesta fase atesta, efectivamente, que executou, com Jorge Leal e talvez ainda com Cristóvão de Fi-



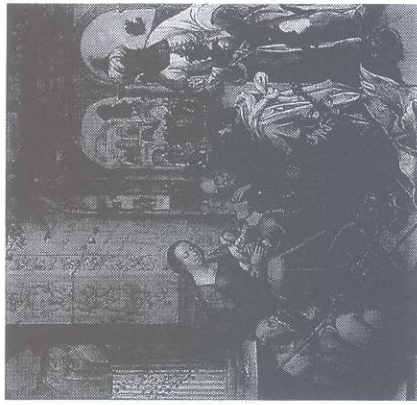
> Gregório Lopes — *Salomé apresentando a cabeça de S. João Baptista a Herodes (pormenor)*. Cerca de 1538-1539. Tomar. Igreja de S. João (FAEP).

da tutela mais tradicionalista dessa formação e definiu um percurso estilístico pessoalizado, aderindo em plenitude aos novos figurinos antuerpianos renascentistas. É como lídimo representante do Renascimento evoluído em Portugal e como epígono daquele gosto requintado do chamado «Maneirismo de Antuérpia» (de Jan Van Scorel, Lucas van Leyden e, sobretudo, Bernard van Orley), influenciado também pelas «escolas» brugense (por Lancelot Blondeel), de Paris (caso de Noël Bellemare), e de Lovaina (caso de Jan van Rillaer, por exemplo), que a arte de Lopes melhor se explanará, na sua conhecida e afirmada «fase madura», ou seja, após 1536. É a «época» mais sedutora, cosmopolita e equilibrada do artista, a que correspondem obras tão destacadas como os seus excelentes painéis para os altares pequeninos da Charola do Convento de Cristo de Tomar (1536-1538).

Já era pintor formado em 1513, e no ano seguinte já estava casado com Isabel

gueiredo, o retábulo do Mosteiro de São Francisco da Cidade (Vitorino Magalhães Godinho); a este retábulo pertenceram as quatro tábuas (MNAA) geralmente designadas por *Série de São Bento*, que foram em 1525 alvo de avaliação por Jorge Afonso e Antão Leitão a fim de se definir a paga aos artistas, que o contrato não estipulava. Estas peças (feitas com larga colaboração) definem as amplas potencialidades do pintor cortesão, no requinte pomposo dos tecidos e adereços (*Adoração dos Magos e Visitação*), no cromatismo empastado e cálido, e no sublime poder de retrato, por exemplo os que animam o séquito dos magos. A personalidade ainda obscura do seu colaborador Jorge Leal deverá ser definida também por exclusão de partes (a menos que não se trate tão-só do dourador da obra de marcenaria) a partir destas tábuas de São Bento. Outras obras de cronologia aproximada, como duas admiráveis predelas na Ermida da Senhora dos Remédios em Alfama, a pequena *Apresentação do Menino no Templo* da Igreja de Santa Iria da Azóia, a chamada *série dos Arcos* (conjunto de tábuas oficiais com cenas da iconografia de São João Baptista e Santo Antão, MNAA) e três predelas hoje no Asilo de Runa (Torres Vedras), são desta fase e aproximam-se de modo convincente do seu estilo, ainda que revelem, conforme foi revelado em recente análise laboratorial integrada (Instituto José de Figueiredo, 1998), variações de processo que indiciam colaboração e importam serem devidamente reavaliadas.

O destaque social e a posição económica de Gregório Lopes são claramente reforçados com a confirmação, em 1522, do cargo de pintor régio, cujo mantimento será definido por alvará de D. João III e três anos depois (1525), ampliado para 5000 réis e um moio de trigo anuais. Este estatuto, raro no quadro dos pintores coetâneos, justifica o crescente e sintomático orgulho de Lopes, expresso no pessoal-



> Gregório Lopes — *Adoração dos Magos*. Igreja de Bourg Saint-Andéol. França. Cerca de 1540.

lismo mais afirmado das suas obras maduras, e no seu próprio epitáfio na Igreja de São Domingos de Lisboa, que dizia (segundo assevera o tratadista Félix da Costa em 1696): «*Aqui jaz Gregório Lopes Cavaleiro do Habito de San Tiago, pintor del Rey nosso Senhor, e de seus berdeiros.*» De 1527 e 1529 subsistem recibos de pagamento do ordenado régio a Lopes, sendo aquele datado de Coimbra, o que pode indicar presumível labor do artista da cidade mondeguna. A perenidade dos cânone flamenguisantes que apreendeu na oficina de Jorge Afonso (ligado então a processos nivelados e colectivistas de trabalho em oficina) mostra-se ainda em obras do terceiro decénio de Quinhentos, como é o caso das doze tábuas do *retábulo da demolida Igreja do Paraíso* em Lisboa, pintadas cerca de 1527 (data que se vislumbra em elementos de arquitectura da *Morte da Virgem*, a par de sabores detalhados evocadores da epopeia das Descobertas, como uma colher do Benim que se observa junto ao leito de Maria). Disperso pelo MNAA (dez tábuas) e pelo Museu de Poznań (duas predelas), o *poliptico do Paraíso* mostra na sua diversidade de factura, conforme à criteriosa leitura analítica

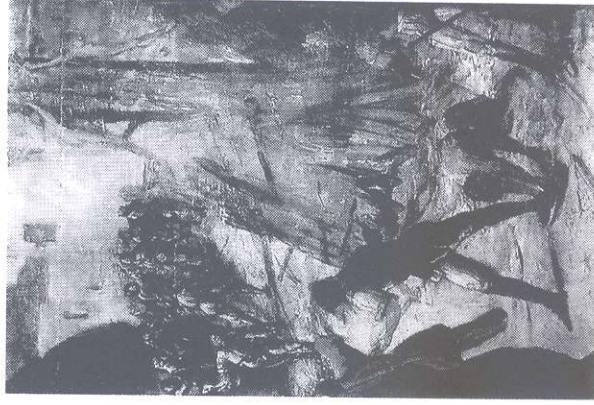
de João Couto, uma certa unidade de concepção geral, de um mestre já adorado na lição do Renascimento. Em algumas das peças verifica-se um gracioso detalhismo de tecidos e atmosferas cálidas, um generoso paisagismo de *sfumato* delicados, e figurinhas de sabor nórdico (como na *Fuga para o Egipto*), e requintes de caracterização dos grupos acessórios, que traduzem a vida pomposa da corte em trajes, em posturas e em objectos representados. Porém, tal como na já citada *Série dos Arcos*, também este conjunto da Igreja do Paraíso traduz as habituais participações de oficina (Jorge Leal?), dentro dos processos laborais que se mantinham incólumes, na tradição do Outono da Idade Média.

O estilo refinado acentua-se, depois de 1535, numa clara sequência de abertura ao Maneirismo de Antuérpia, nas suas melhores obras, caso do *Martírio de São Sebastião* e de *A Virgem, o Menino e Anjos num jardim*, pintados em 1536-38 para os altares pequenos da Charola do Convento de Tomar (hoje no MNAA), e das seis tábuas da igreja de São João Baptista dessa cidade, de cerca de 1538-39. De *A Virgem, o Menino e Anjos* sabe-se por documento recém-descoberto que se acabou de pintar em Agosto de 1537, recebendo o artista 22 000 réis de resto de pago. Em 1544 (atestação de M. Batoréo), pintou na sua oficina de Lisboa um retábulo de invocação de São Quintino mártir, para a igreja de São Quintino em Sobral de Monte Agraço, mas essa obra desapareceu, pois não pode ser confundida (como erradamente fez Reis-Santos) com as tábuas existentes nessa igreja, pertencentes a um outro mestre seu seguidor (Diogo de Contreiras), já claramente maneirista e esteticamente integrado na geração seguinte. Ao mesmo ciclo de actividade tardia pertencem as seis tábuas do excepcional políptico de Santos-o-Novo (MNAA), a *Ressurreição de Lázaro* da Madalena em



> Gregório Lopes — *Martírio de São Sebastião*, 1536-38. Da Charola do Convento de Cristo de Tomar. Conjunto e pormenor. (MNAA)

empunhando uma lança. A análise das radiografias (Instituto José de Figueiredo, 1999) veio, entretanto, confirmar sensoriais elementos já sondados pelo levantamento reflectográfico. Estamos, como é óbvio, perante uma primeira versão do quadro, que se concluiu de pintura, mas que foi ulteriormente substituída: o referido guerreiro, de boa qualidade plástica (segundo se pode divisar pela reflectografia e pela radiografia, efectuadas pelo técnico Manuel Palma), segue modelo típico da oficina do pintor régio: aparenta-se muito, por exemplo, ao soldado caído na *Ressurreição de Cristo* da mesma série de Valverde, e ao que acompanha o séquito militar no *Encontro de Abraão e Melchisedec* de São João Baptista em Tomar. Em seu lugar, nascem as figuras a cavalo de Nicodemus e de José de Arimateia, com os seus turbantes (marcados, ambos, com um precioso desenho subjacente), e essa larga e fabulosa imagem da *Cidade utópica*, povoada de torres, cintas de muralhas envolvendo casario centralizado, com figurinhas em movimento, e o seu belíssimo portal renascentista, colossal, coroado no frontão pela estátua de Júpiter. Neste frontão, as figuras paganizadas dos acrotérios remetem para as que incluiu no pórtico



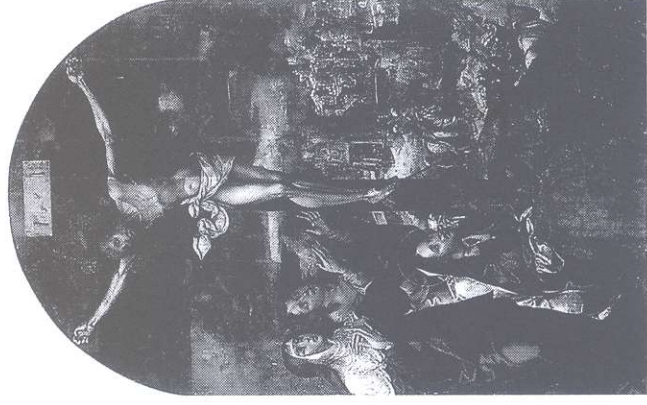
tico fictício que anima o pano fúnebre da *Degolação de São João Baptista* (cerca de 1538-1539), na Igreja de São João Baptista de Tomar, mas têm neste caso um evidente modelo inspirador tomado da arquitectura real: os gigantes da fachada da Igreja da Graça de Évora!

Todas estas obras maduras estão já de liberadamente integradas num gosto re-

nascentista áulico e refinado, de ressaibos cortesãos, onde as orientações iniciais se diluem em favor de uma nova organização dos espaços e de um desenho mais ousado, nas suas formas sinuosas, nos seus rostos oblongos e nos fundos agitados de paisagem e ricas arquitecturas virtuais, com elaboradas *rovine* clássicas e casario de nervosa pincelada, povoadas de figurinhas em movimento, cuja soltura abre caminho às novas orientações do Maneirismo. O quadro da igreja francesa de Bourg Saint-Andéol, dos melhores saídos dos pincéis do pintor régio, e enriquecido, ainda, pela bela molduragem original de caríatides e de *roll-work* antuerpianos, é particularmente explosivo a este propósito, com preciosismos caligráficos na definição dos grotescos das pilastras e na poética dos planos fundeiros, multiplicados em arquitecturas clássicas e movimentos de figurinhas complexas e dinâmicas. De referir ainda que, conforme bem observou José Luís Porfírio (1993), todas estas obras da fase madura do artista revelam uma «escrita de pincel» minuciosa e singular, avessa à «moda flamejante tradicionalista» que o pintor seguia anteriormente, e ávida de um processo de «acentuação do pictural» que é sempre muito característica da poética de Gregório Lopes. Sobre os fundos de arquitectura de Lopes, que consistem todo um referencial simbólico enriquecido de elementos plásticos — póricos clássicos de tipo castilhano (no *Julgamento das Almas*, e na *Anunciação* de Santos-o-Novo), misturados com versões livres da Charola tomarense e de outros edifícios centralizados entendidos como alusões ao Templo de Salomão (no *Abraão e Melquisedeck* de Tomar e no *Milagre da Ressurreição do Mancebo* de Évora), bem como as panorâmicas da Lisboa do tempo (no *Martírio de São Sebastião*), trechos de fantásticas ruínas *all'antico* (lembando as da *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna), e finíssimos ornatos de

grotesco (como na notável tábua da igreja francesa de Bourg Saint-Andéol), impõe-se reconhecer o sentido intelectualizado das experiências desenlaçadas pelo pintor régio. Que ele conhecia o *Liber de Ascensu et Descensu Intellectus* de Raimundo Lúlio (editado em Valência em 1512), parece ser de admitir, no modo ordenado como invocava os «sete degraus da purificação» nos largos escadórios curvilíneos que dominam os *palazzi* em muitos dos fundos dos seus quadros, compostos com liberdades extremas de pincel e jeitos personalizados de dar os banhos de luz contrastante. Sobre estes belos e largos conjuntos de «arquitectura virtual» (nas séries de São João Baptista de Tomar, Mitra de Évora e Santos-o-Novo), existe recente «corpus» analítico (Isabel Policarpo, 1996), conclusivo quanto às fontes utilizadas e, sobretudo, quanto ao arrojado na projecção de todo um mundo arquitectónico simulado e, porque utópico, irrealizável — isto é, a consciência da impossibilidade de a ordem do humanismo cristão triunfar numa Europa convulsa... Alguns elementos retabulísticos classicistas remetem para João de Castilho, de facto, sendo de observar como em tábuas da série de Santos-o-Novo surgem citações segundo o claustrado castilhano de Tomar, designadamente (segundo P. Dias) do portal datado de 1546 e em outras partes tributáveis à decoração do escultor Pedro de la Gorta.

Quanto ao *Martírio de São Sebastião* da Charola de Tomar (pelo qual cobrou, juntamente com outros retábulos para os altares pequenos, 168 000 réis) tem o acrescido interesse de nos abrir as portas para o novo estilo maneirista que, entretanto, se balbucia em círculos de vanguarda. A composição perdeu a sua ordeira componente renascentista, as figuras serpenteiam-se e perdem «estabilidade», os tecidos soltam-se, a referida «escrita de pincel» atinge o clímax do ner-



> Gregório Lopes — *Calvário*, 1544. Évora, Museu.

berbas figuras de assistentes ao evento miraculoso, algumas de desenho excelente, caso da alteadíssima personagem à esquerda, de turbante, couraça com *grotesche* e serpentinada pose, visionada num instável equilíbrio. Esta pintura, que se superioriza face ao ciclo da Misericórdia de Abrantes, não pode em nenhuma circunstância ser considerada obra epigonal e, sim, produto directo dos pincéis do pintor régio. Era visível o esgotamento de um retentário próprio, que Gregório Lopes pressente e denuncia através da técnica mais solta, da densidade mais «manchada» dos segundos planos, da sua sintomática abertura aos fascínios do Maneirismo.