

# O (des)conhecido retábulo da antiga capela do Espírito Santo de Bucelas

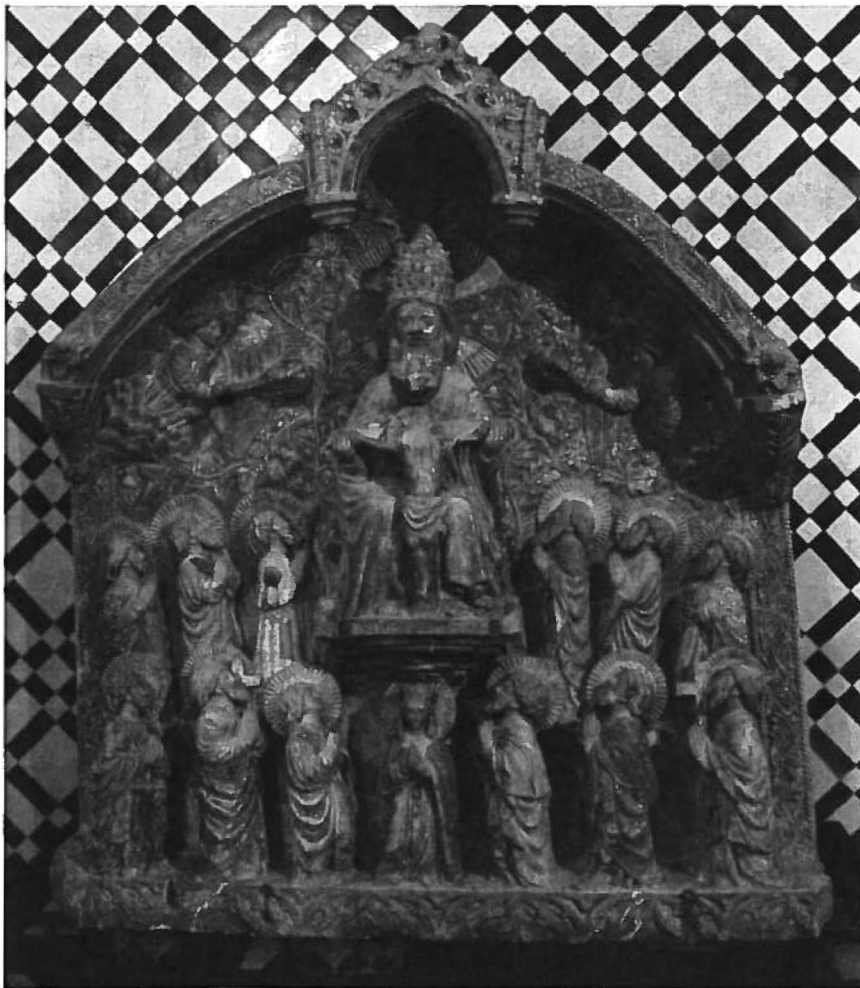
*Carla Varela Fernandes*<sup>1</sup>

## **Abstract**

Away from the curious eyes of the medieval art historians, a stone altar with the Holy Trinity, the Virgin and the Apostles, remained, for many years, kept in the church of Bucelas, a small village in the Portuguese Estremadura. As an auxiliary of devotion, this altarpiece was originally part of an altar consecrated to the worship of the Holy Spirit since the mid-fifteenth century, with high probability in the former Chapel of the Holy Spirit of Bucelas, destroyed in the twentieth century. This piece of work impresses by the visual strength of its constituent parts, both the images in relief as the architectural and vegetal elements that serve as a scenery, but also due to the iconography that by failing to reproduce the “classical” Pentecostal formula, presents a more elaborate solution and, so far, unique in Portuguese medieval altarpieces devoted to the cult of the Holy Spirit. Their stylistic features place it immediately in the orbit of sculptor João Afonso, or rather of his workshop, the most laborious of the fifteenth century with a field of action that even exceeds the Portuguese borders.

---

<sup>1</sup> Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH / BPD / 76929 / 2011, financiada por fundos nacionais do MEC) e membro integrado do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto – Campo Arqueológico de Mértola (Unit. 281 I&D - FCT).



**Fig. 1** Retábulo da Santíssima Trindade. Século XV. Pedra calcária policromada. A.170 x L. 148 larg. x P. 31 cm. Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Bucelas.

Foto: Paulo A. Fernandes

A escassos quilómetros de Lisboa, guardado durante muito tempo numa dependência da igreja matriz de Bucelas, um retábulo de pedra, esculpido em alto e médio-relevo e conservando ainda muito da original policromia, permaneceu praticamente desconhecido e claramente ausente dos estudos monográficos, das sínteses sobre a arte portuguesa do século XV e dos catálogos de exposições sobre arte medieval nacional<sup>2</sup>. Apenas referido em duas a três linhas na muito parca bibliografia sobre Bucelas e a sua igreja paroquial, esta impressionante obra, dedicada à descida do Espírito Santo, pelas suas dimensões e características formais, pela ico-

<sup>2</sup> Atualmente o retábulo encontra-se exposto sobre uma estrutura metálica numa das naves da igreja, pelo que pode ser observado pelos visitantes com maior facilidade. Um agradecimento especial ao Pe. Tiago Neto pela forma cêlere como respondeu ao pedido para visualização e realização de fotografias do retábulo, e pelo interesse demonstrado, pela sua simpatia e colaboração.

nografia e bom estado de conservação, é merecedora de análise e respetiva divulgação, a fim de que possa integrar o *corpus* da escultura quatrocentista portuguesa e o debate sobre as diferentes oficinas, escultores itinerantes, principais cultos (e consequentes iconografias), e a sua disseminação pelo território, assim como os modelos formais e iconográficos na relação com o universo artístico europeu da mesma época.

Designado na bibliografia como “frontão”<sup>3</sup>, a verdade é que se trata de um retábulo de altar, de generosas dimensões para o que era mais habitual nas encomendas artísticas da época (170 x 148 x 31 cm), apenas se assemelhando, entre os exemplos que chegaram os nossos dias, ao *Retábulo do Cor-*

<sup>3</sup> Carlos de Azevedo, Julieta Ferrão e Adriano de Gusmão, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Concelho de Loures*, Loures, Câmara Municipal, 1983, 15; Ana Paula Assunção coord., *Templo de Memórias*, Bucelas, Junta de Freguesia, 2010, 24.

po de Deus<sup>4</sup> (112 x 95 x 30 cm), atualmente no Museu Nacional de Machado de Castro (inv. 4023; E51). Também o formato, retangular e rematado em arco apontado e interrompido ao centro por um pequeno baldaquino (a criar uma estrutura de nicho), e em baixo com uma estreita base, é mais elaborado do ponto de vista da arquitetura retabular do que o *Retábulo do Corpo de Deus* de 1443 (formado apenas por uma estrutura retangular e com base onde assentam as figuras), ou mesmo que o retábulo da capela de S. Jorge de Eira Pedrinha (Coimbra), ainda do século XIV (1398), igualmente constituído por um suporte retangular e rematado superiormente por pequenos merlões e rostos de figuras.

O formato do retábulo de Bucelas é também muito diferente de outras soluções que se encontram com alguma frequência na retabulística da época, como são exemplos os pequenos retábulos de altar que nesse tempo representavam o Calvário (os mais frequentes), constituídos apenas por estruturas retangulares, estreitas e rematadas em arco apontado ou canopial. Difere ainda de outra tipologia que parece ter sido a preferida

<sup>4</sup> O *Retábulo do Corpo de Deus* é uma das obras mais relevantes da escultura portuguesa do século XV. Proveniente da Capela do Corpo de Deus de Coimbra, foi encomendado por Álvaro Fernandes de Carvalho e a sua realização está há muito atribuída à oficina de mestre João Afonso. Sobre esta obra veja-se Maria João Vilhena de Carvalho, "13. Retábulo do Corpo de Deus"; *O Sentido das Imagens*, "cat. exp.", Lisboa, 2000, 231-232, bem como outros títulos que a referem no âmbito de estudo em que abordam peças específicas ou o conjunto da obra escultórica de Mestre João Afonso: António Nogueira Gonçalves, *Evocação da Obra dos Canteiros Medievais de Coimbra*, Coimbra, Sociedade de Defesa e Propaganda de Coimbra, 1944, 42; Vergílio Correia, "Imaginária Gótica Coimbrã", in: *Obras*, vol. I, Coimbra, Coimbra, [Março de 1937], 1946, 345; António Nogueira Gonçalves, "Dados gravadas em Esculturas coimbrãs do século XV", in: *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980, 281-297; Pedro Dias, "A Escultura Gótica. Primeiras Manifestações em Portugal", in: *História da Arte em Portugal*, vol. IV, O Gótico, Pedro Dias dir., Lisboa, Publicações Alfa, 1986, 133; Lurdes Craveiro, "Mestre João Afonso", in: *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos*, vol. II, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português de Museus, 1992, 22-23 e 64-65; Lúcia Maria Cardoso Rosas, "Escultura e Ourivesaria", in: *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa. Séculos XIII-XV*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, 81; Pedro Dias, "A pedra de Ancã. A escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza", in: Xosé Carlos Valle Perez dir., *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. A Galiza e Portugal*, Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundación Calouste Gulbenkian, 1995, 10-26; Maria José Goulão, "Figuras do Além. A escultura e a tumularia", *História da Arte Portuguesa*, vol. II, Dir. Paulo Pereira, Lisboa, Circulo de Leitores, 1995, 158; Carla Varela Fernandes, *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico*, vol. I, Lisboa Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997 (policopiado), 131; Mário Jorge Barroca "Retábulos", in: Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca eds., *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, 2000, 207; Maria José Goulão, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*. in: *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, Lisboa, 2009, 35.

para a representação do *Pentecostes* no século XV, cujos exemplos que se conhecem (da igreja matriz da Asseiceira Grande, Mafra, e o que integra as coleções do Museu Arqueológico do Carmo), são fiéis a uma tipologia retabular mais antiga e muito comum na escultura e na pintura desde o século XIII. Esta consiste num retângulo horizontal interrompido na parte superior, ao centro, por uma saliência de forma retangular, destinada à representação mais destacada da personagem principal da composição<sup>5</sup>.

Os retábulos de altar, em pedra, não são particularmente abundantes entre o conjunto da escultura medieval portuguesa que chegou aos nossos dias, situação que também caracteriza a realidade artística de outros países, em grande parte por se tratarem de estruturas móveis que se podiam manejar dentro das igrejas e mais facilmente sofrerem danos materiais ou mesmo serem destruídas. É também evidente que não foram realizados em número tão abundante quanto o das imagens devocionais, já que sobre cada mesa de altar só era colocado um retábulo, mas o número de imagens religiosas podia ser bem superior. A arte portuguesa do século XV deixou-nos, é certo, um número apreciável de pequenos retábulos, algo repetitivos, estereotipados na morfologia e nos modelos iconográficos e, até ao momento, dois retábulos de maiores dimensões e maior complexidade iconográfica, dando continuidade a uma tradição que já é possível documentar para a centúria anterior, no retábulo da igreja Matriz de Santiago do Cacém<sup>6</sup>, ou no da igre-

<sup>5</sup> Este formato de retábulo, herdeiro de uma tradição que parece começar no século XIII (em França conhece-se um número apreciável de exemplos em pedra), é também o que podemos ver, em pleno século XV, tanto em retábulos pétreos, como são estes dois exemplos portugueses, como em obras de pintura sobre madeira, como são exemplo alguns retábulos flamengos, obras de superiores dimensões e de grande aparato, como o emblemático retábulo da *Deposição da Cruz*, da autoria de Roger Van der Weiden, c.1436, que se conserva atualmente no Museu do Prado, Madrid, entre outros.

<sup>6</sup> Para um conhecimento mais desenvolvido sobre este importante retábulo gótico veja-se José António Falcão e Fernando António Baptista Pereira, *Santiago Combatendo os Mouros da Igreja Matriz de Santiago do Cacém*, Santiago do Cacém, 2001, entre outros autores que analisaram o retábulo em estudos inseridos em obras de síntese sobre a arte ou a escultura gótica portuguesa, e com diferentes propostas sobre a eventual autoria da obra, como Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal. Séculos XII-XV*, vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1948, 38; Mário Jorge Barroca, "Retábulos", *Op.Cit.*, 202-204; Carla Varela Fernandes, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa, Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV*, vol. II, Dissertação de Douto-



**Fig. 2** Antiga capela do Espírito Santo, Bucelas. Foto: publicada em Ana Paula Assunção (coord.), *Templo de Memórias*, 2010, 24

ja matriz de Oliveira do Hospital<sup>7</sup>.

No caso do retábulo que agora nos ocupa, torna-se fácil perceber que, devido às suas dimensões, que o transformam num objeto muito pesado, este fator constituiu, certamente, um impedimento ao seu manuseamento mais frequente, o que terá contribuído, involuntariamente, para a sua salvaguarda. Não tendo sido destruído após ter deixado de servir de objeto de auxílio às práticas devocionais (o que não sabemos se terá acontecido quando ainda se encontrava na capela do Espírito Santo ou se apenas ocorreu após a sua transferência para a igreja de Nossa Senhora da Purificação), foi guardado e em grande parte esquecido, longe dos olhares dos fiéis e dos interessados na História e na Arte medievais.

ramento, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004, 897-899; Fernando António Baptista Pereira "Retábulo", *Dicionário de Escultura Portuguesa*, José Fernandes Pereira dir., Lisboa, Caminho, 2005, pp.488; Maria José Goulão, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, *Op. Cit.*, 26.

<sup>7</sup> Entre os vários títulos destaca-se António Augusto Gonçalves, "Esculturas da Capela dos Ferreiros", *Ilustração Moderna*, 5.º Ano, n.º 40, Porto, 1930, 34-37; Vergílio Correia, "A Capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital. Novo Monumento Nacional", *Diário de Coimbra*, Coimbra, 30.03.1936; Vergílio Correia e António Noqueira Gonçalves, *Inventário artístico do distrito de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, 1952; Mário Jorge Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, vol.2, t. 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2000, 1630-1633; Mário Jorge Barroca, "Retábulos", *Op. Cit.*, 204-205; Maria José Goulão, *Expressões Artísticas do Universo Medieval*, *Op. Cit.*, 25.

## Breves notas sobre o enquadramento histórico da obra

Sabe-se muito pouco sobre o templo para onde este retábulo foi originalmente destinado e, até ao momento, desconhecemos tudo sobre a sua encomenda. Segundo a tradição, o retábulo do Pentecostes é proveniente da antiga e já destruída igreja, ou capela, do Espírito Santo, construída possivelmente nos inícios do século XIV, e que teve, desde cedo, associada uma Confraria, a qual terá sido, eventualmente, responsável pela encomenda da obra, ainda que nenhuma documentação o comprove.

As confrarias do Espírito Santo, muito presentes no território nacional no século XV, têm origens mais recuadas e, embora se atribua a sua implementação e concretamente a festa do império do Espírito Santo a D. Dinis e D. Isabel de Aragão, na opinião de Rui de Azevedo, o casal real foi apenas reformador de uma festividade mais antiga e com provável génese documentada numa cláusula do compromisso da confraria de Benavente, de 1234, exemplar não só mais antigo como também único<sup>8</sup>. As questões em torno das origens do culto e festa do Espírito Santo em território nacional são, porém, ainda motivo de debate entre os autores que se têm dedicado a este tema.

As confrarias do Espírito Santo, assim como outras, são fruto de uma espiritualidade mais individualizada, emotiva e assistencial, muito impulsionada pelas ordens mendicantes, desde o século XIII, e exerceram um protagonismo importante na integração, participação e controle das práticas religiosas dos leigos. Estas associações, colocadas sob a proteção de um santo ou do Espírito Santo, surgiram de modo espontâneo, movidas pela necessidade de uma prática religiosa mais ativa e autónoma<sup>9</sup>, caracterizavam-se por "intencionalidades orgânicas onde predominam as preocupações do foro etiológico, o dos comportamentos intra-comunitários, traduzidos numa regulamentação atenta às práticas cerimoniais e ao valimento entre irmãos

<sup>8</sup> Rui de Azevedo, *O Compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente*. Sep. de *Lusitânia Sacra*, vol. VI, Lisboa, 1962-1963, 10-11.

<sup>9</sup> Rui Maurício, "A escultura portuguesa [1300-1500]. Cultos", in *O Sentido das Imagens*, "cat. exp.", Lisboa, 2000, 246.

na doença”<sup>10</sup>.

Através dos estatutos da Confraria do Espírito Santo de Benavente e do que se sabe sobre o funcionamento de outras confrarias da mesma invocação, estas tinham “o intuito do mútuo auxílio aos confrades, mormente enfermos, caídos na pobreza ou cativo, ou vítimas de outras desgraças, e a caridade para com viúvas pobres, a sepultura dos mortos, o sufrágio das almas. Numa palavra, as obras de misericórdia”<sup>11</sup>. Apesar de apenas ser clara a vocação de caridade e não de hospital, a verdade é que esta e outras confrarias do Espírito Santo dispunham de albergaria ou hospital. Não é de estranhar, por isso, que a capela/igreja do Espírito Santo de Bucelas tivesse associado um hospital para assistência aos confrades, a religiosos viajantes e outros peregrinos que por ali passassem ou pernoitassem.

Esta antiga igreja ou capela, da qual pouco se sabe, segundo Ana Paula Assunção <sup>12</sup> integrava em 1320 uma Colegiada com prior e quatro beneficiados, sendo padroado real, foi acompanhada por um hospital ou hospício, numa lógica de hospitais medievais que cruzava com o de Loures, Lumiar e Lisboa<sup>13</sup>. Encontrava-se a capela e o hospital dentro do perímetro de um Adro, situado numa área atualmente ocupada pela estrada nacional e parque de estacionamento junto ao edifício da antiga escola primária, atual Junta de Freguesia e Biblioteca<sup>14</sup>. A colegiada do Espírito Santo foi extinta em 1848, e o papel de igreja matriz de Bucelas que a pequena igreja/capela detinha desde o século XIV perdeu-o em 1520<sup>15</sup>, quando a igreja de Nossa Senhora da

<sup>10</sup> Saúl António Gomes, *Notas e Documentos sobre as Confrarias Portuguesas entre o Fim da Idade Média e o Século XVII*, Sep. de *Lusitânia Sacra*, 2.ª Série, 7, 1995, 8.

<sup>11</sup> António Brásio, *As Confrarias Medievais do Espírito Santo, paradigmas das Misericórdias*, Sep. de *Presença de Portugal no Mundo. Actas do Colóquio*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1982, 71.

<sup>12</sup> Ana Paula Assunção coord., *Op. Cit.*, 24.

<sup>13</sup> Informações com base nos estudos de Fernando Correia, *As origens e Formação das Misericórdias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999 e Álvaro Proença, *Subsídios para a História do Concelho de Loures*, Loures, 1940,103.

<sup>14</sup> Ana Paula Assunção coord, *Op. cit.*, 24.

<sup>15</sup> Ana Paula Assunção, *Op. Cit.*, 26, refere que, segundo a tradição local, foi nesse ano de 1520 que apareceu, milagrosamente, uma imagem de Nossa Senhora (Nossa Senhora do Carvalho) e esta originou a construção rápida da igreja. Sabe-se, porém, que o corpo da igreja estava concluído em 1566, como atesta a

Purificação, um templo construído nas imediações e com uma arquitetura mais imponente e espacialidade mais generosa, adquiriu esse estatuto.

Certamente que os bens da igreja do Espírito Santo deram entrada na igreja de Nossa Senhora da Purificação após a destruição da primeira (embora não tenha sido possível apurar, até ao momento, quando tal terá ocorrido) e o retábulo quatrocentista que agora nos ocupa é a expressão mais visível dessa transferência de bens.

### O Retábulo da Santíssima Trindade Iconografia

O tema aqui representado não corresponde à cena que teve lugar no cenáculo cinquenta dias depois da Páscoa, a única que pode ser designada de *Pentecostes* – Cristo envia o Espírito Santo sobre os apóstolos reunidos com Maria, em Cenáculo (Act. 2, 1-41). Iconograficamente, os artistas medievais encontraram solução na representação desse momento que corresponde, não só à presença, mas também à intervenção substancial do “invisível”, através do recurso a elementos que ganharam forma e expressividade ao longo do tempo. Essa fórmula representativa fixou-se (como modelo “icónico” que permitiu tornar material, aos olhos dos fiéis, o que é, por natureza, imaterial<sup>16</sup>), numaomba, na parte superior das composições (símbolo do Espírito Santo), emana línguas de fogo, “como imagem do amor que cresce no coração, como rastilho missionário imparável e subversivo”<sup>17</sup>, as quais recaem sobre cada um dos apóstolos, dispostos à volta Nossa Senhora, conferindo, assim, as disci-

inscrição sobre o portal lateral situado do lado do Evangelho, e que em 23 de Janeiro de 1569 D. Jorge de Ataíde, bispo Viseu, sagrou a capela-mor. Uma lápide na sacristia, com a inscrição de 1573, indica possivelmente a data em que as obras do templo foram terminadas. Veja-se Francisco Cândia, *Ribatejo Histórico e Monumental*, Vol. III, Lisboa, 1939, 68.

<sup>16</sup> Nas palavras de Carlos A. Moreira Azevedo “Iconografia do Espírito Santo: da experiência variada de uma presença às fórmulas figurativas” in: Vicente Serrão e Laurinda Abreu coord., *Em Nome do Espírito Santo. História de um Culto*, “cat. exp.” Lisboa, IAN-TT, 2004, 129: “As experiências de Deus ao longo da História, quando ousam a linguagem narrativa, vivem o embaraço da descrição, obrigam-se à analogia, recorrem à metáfora. Modelar o Mistério de uma presença, desenhar o perfil do Transcendente, captar os sinais do inefável é tocar simultaneamente o limite e o sublime do humano. Dada a dificuldade, quando se descobre um caminho fixa-se o esquema e prossegue-se pela formalidade repetitiva, certos da vantagem da eficácia da comunicação conseguida e de uma transmissão com recetividade garantida”

<sup>17</sup> *Ibidem*, 139.



Fig. 3 *Pentecostes*. Segmento do retábulo da Igreja de Corneillá de Conflent. Jaume Cascalls, c.1341 ou 1345. Alabastro. Fcto: Paulo A Fernandes

pulos, o dom divino de dominar todas as línguas estrangeiras – o dom essencial para a missão nos diferentes continentes.

A verdade é que não há, nesta composição, a presença de raios ou línguas de fogo, numa solução semelhante à que, alguns séculos antes (c.1160-1170) foi magistralmente conseguida num retábulo da região do Mosa, conhecido por *Retábulo de Stavelot*<sup>18</sup> (Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny, inv. Cl. 13247), ou já no século XIV, à que o escultor Jaume Cascalls usou na cena de Pentecostes do retábulo da igreja de Santa Maria de Corneillá de Conflent, nos Pirinéus Orientais, com um resultado totalmente expressivo, ou ainda na cena do

<sup>18</sup> Françoise Baron, “Le Pentecôte”, in : Pierre-Yves Le Pogam dir. e Christine Vivet-Peclat, *Les Premières Retables. Une Mise en Scène du Sacré*, “cat. exp.”, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2009, 46-48.

Pentecostes de um fragmento de retábulo atribuído à oficina de Joinville-Vignory (?), Champagne, data do do primeiro quartel do século XV (atualmente no Los Angeles County Museum of Art, inv. 50.372.1-5) onde a pomba está ausente e são as labaredas emanadas do aqui invisível Espírito Santo que dominam a parte superior da composição.

No retábulo da antiga capela do Espírito Santo de Bucelas representa-se, na parte superior, não a pomba divina isolada e protagonista da ação subjacente, mas o conjunto das Três Pessoas da Trindade, na versão iconográfica designada por Santíssima Trindade<sup>19</sup>, isto é, a figuração vertical do “Trono de Graça” constituída por Deus Pai (na variante iconográfica de Ancião dos Dias), a pomba do Espírito Santo, como emanação do Seu sopro divino, e Cristo crucificado, o Filho que envia o Espírito Santo aos discípulos, os apóstolos representados na parte inferior da composição, com a Virgem a tutelar o conjunto. Na realidade, rememora-se a celebração do “*Pentecostes*, no 50.º dia depois da *Ressurreição de Jesus* e da promulgação solene do Evangelho, feita por São Pedro, assim evocando o momento em que a igreja ficou publicamente constituída”<sup>20</sup>.

Aqui, apenas os gestos dos elementos do colégio apostólico, com as suas cabeças viradas para cima e os olhares dirigidos à Santíssima Trindade estabelecem a ligação entre as figuras da parte inferior com as da parte superior do retábulo. Sem que existam línguas de fogo (o Espírito de Deus) a ligá-los. Difere também, por isso, de outros retábulos quatrocentistas esculpidos em relevo onde se representa o Pentecostes na versão “icónica” (uma iconografia já difundida nos inícios do século XIV em, pelo menos, uma obra conhecida – um capitel do claustro do Mosteiro de Celas<sup>21</sup>, Coimbra), e de

<sup>19</sup> Veja-se Sara Jane Pearman, *The Iconographic Development of the Cruciform Throne of Grace from the Twelfth to the Sixteenth Century*, Cleveland, Cleveland University Dissertations (digital), 1974.

<sup>20</sup> Manuel Luis Real, “76. Pentecostes” in: *Cristo Fonte de Esperança. Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000*, (cat. Exposição), Porto, Diocese do Porto, 2000, 157.

<sup>21</sup> Neste capitel, hoje retirado do seu contexto arquitetónico original e guardado no Museu Nacional Machado de Castro, representa-se a Virgem ao centro, ladeada pelos doze apóstolos e a receberem os dons divinos emanados pelo Espírito Santo através de raios ou línguas de fogo. Veja-se Manuel Luis Real, *Op. Cit.* e Francisco Manuel Correia de Almeida Teixeira, *A Arquitetura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, Seculos XIII e XIV*, Dis

que são bons exemplos os já citados retábulos da capela do Espírito Santo de Asseiceira Grande, Venda do Pinheiro – Mafra<sup>22</sup>, ou o retábulo do Museu Arqueológico do Carmo<sup>23</sup> – (MAC- inv. 1572). Em ambos, e à semelhança do já citado exemplo de Corneillá de Conflent, representa-se apenas o símbolo do Espírito Santo – a pomba –, destacado, (nos exemplos portugueses) do conjunto das outras figuras, porque isolado na secção retangular, central e superior que compõe o retábulo, em descida vertical sobre as cabeças da Virgem e dos doze apóstolos que a ladeiam (e, no caso do retábulo do Museu do Carmo foram, inclusive, esculpidas labaredas – não exatamente línguas de fogo – a circundar a pomba e a crescerem no sentido dos apóstolos). A estes pode ainda juntar-se um pequeno retábulo de alabastro esculpido em baixo-relevo, do século XV, de provável origem francesa pertencente ao Museu de Setúbal<sup>24</sup>.

Sabe-se que a presença de representações da Santíssima Trindade em igrejas e capelas dedicadas ao Espírito Santo foi particularmente abundante ao longo de todo o século XV, pelo que se julga que, talvez, em muitas destas igrejas, esta fosse o único elemento artístico devocional dedicado ao *Paráclito*<sup>25</sup>. Menos comum, e provavelmente caso único no século XV (entre as obras que atualmente se conhece em território nacional) é a junção, num disposi-

sertação de Doutoramento, Faro, Universidade do Algarve, 2007, 159-160. Destaca-se, também, na bibliografia anterior, Pedro Dias, "A Escultura Gótica. Primeiras Manifestações em Portugal"; *Op. Cit.*, 115; Paulo Pereira, "A Arquitectura (1250-1450)"; in: *História da Arte Portuguesa*, Dir. Paulo Pereira, vol.I. Lisboa, 1995, 380; AA.VV., *Museu Nacional Machado de Castro. Roteiro*, Lisboa, IPM, 2005, 56, nº 10.

<sup>22</sup> Fernando António Baptista Pereira, "A arquitectura e a escultura monumental na região de Mafra entre o Gótico e o classicismo"; in: *Do Gótico ao Maneirismo. A arte na Região de Mafra na época dos Descobrimentos*, Mafra, Câmara Municipal, 2000, 22-23; Idem, "Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI"; in: *Artis*, nº 3, Lisboa, 2004, 161-162.

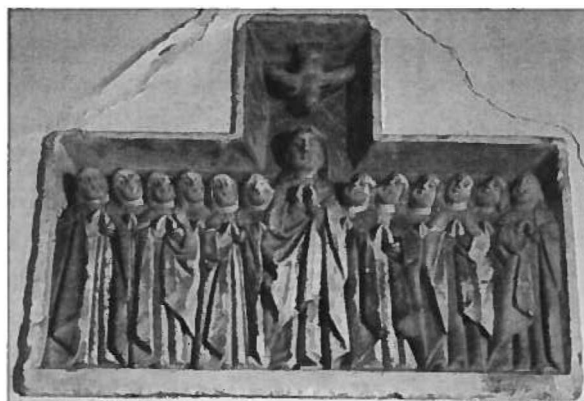
<sup>23</sup> Sandra Vaz Costa, "1572. Pentecostes"; in: *Construindo a Memória. As Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*, Lisboa, AAP, 2005, 532. O original, de pedra encontra-se atualmente em fase de restauro, sendo apenas possível observar o molde, em gesso, que reproduz fielmente o retábulo original.

<sup>24</sup> Publicado em Fernando António Baptista Pereira, "Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI"; *Op. Cit.*, 165.

<sup>25</sup> Carlos A, Moreira de Azevedo, *Op. Cit.*, 131; Fernando António Baptista Pereira, "Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI"; in: *Artis*, nº 3, Lisboa, 2004, 163-164.



**Fig. 4** Pentecostes. Capitel do claustro do Mosteiro de Santa Maria de Celas, Coimbra. Finais do século XIII – inícios do século XIV. Pedra calcária esculpida em baixo-relevo e policromada. A. 30 x L. 43 x P. 23 cm. Museu Nacional de Machado de Castro – inv. 601; E25. Foto: José Pessoa/DDF/ DGPC.



**Fig. 5** Pentecostes. Retábulo em pedra calcária, lavrado em baixo-relevo e policromado. Século XV. Capela do Espírito Santo, Asseiceira Grande (Venda do Pinheiro, Mafra). Foto: Paulo A. Fernandes



**Fig. 6** Pentecostes. Molde em gesso do retábulo original de pedra calcária, lavrado em baixo-relevo e com vestígios de policromia. Século XV. A.56 x L.39 x P.9 cm. Museu Arqueológico do Carmo – inv. 329 (inv. do retábulo original – 362). Foto: José Pessoa/DDF/ DGPC



Fig. 7 *Nossa Senhora*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

tivo retabular de pedra, da imagem da Santíssima Trindade com o conjunto dos apóstolos e a Virgem Maria, como aqui podemos observar.

Neste retábulo, a iconografia corresponde a uma proposta mais elaborada e rara no contexto quatrocentistas destes dispositivos devocionais fortemente cenográficos da Descida do Espírito Santo, uma vez que valoriza não só a presença da terceira pessoa da Trindade (através da mensagem implícita: a descida do Espírito Santo), como convinha

a uma encomenda de uma Confraria do Espírito Santo, e destinada à sua capela, mas apresenta-a inserida no conjunto que reúne Deus Pai e Jesus Cristo, justapostos. Deus Pai serve aqui de Trono, de *Sedes Gratiae*, e através da sua posição e majestade apresenta-nos o Filho, “incarnado no seu Fim e Justificação – Cristo na Cruz”<sup>26</sup>, e ambos se ligam pela figura da pomba, saída da boca de Deus como sopro divino, colocada sobre as barbas longas que caracterizam este modelo de Deus Pai (na qualidade de Deus Papa<sup>27</sup>), como elo aglutinador, e assinando, assim, a unidade das três pessoas divinas.

Assim, a iconografia do retábulo aqui em análise demonstra que o culto ao Espírito Santo é também o culto à Trindade, e que a presença dos Apóstolos e da Virgem, reunidos num único grupo de contemplação/adoração, representam, também, o corpo uno da Igreja. Subtilmente, traduz, também, com recurso a uma fórmula iconográfica de maior sincretismo simbólico, o que se pode perceber da leitura do Evangelho de S. João, segundo o qual Jesus prometeu que, uma vez desaparecido do mundo terreno, não deixaria órfãos os apóstolos e que enviaria da parte do Pai outro elemento consolador, o *Paráclito* ou o Espírito de Verdade, que com eles estará eternamente (João, 14: 16 e 15: 26)<sup>28</sup>. Através dessa presença divina e do milagre por ela operado, os Apóstolos ficaram habilitados, do ponto de vista linguístico, para levar a mensagem de Jesus a todas as nações, como se pode ler numa passagem do Evangelho de S. Mateus (28: 19) e reproduzido no suplemento do Evangelho de S. Marcos (16: 15), onde Cristo diz aos seus discípulos: *Ite et docete omnes gentes* (ide por todo o mundo e pregai o Evangelho a toda a criatura)<sup>29</sup>. Os apóstolos] são os pilares onde assenta a construção da Igreja universal; o poder foi-lhes atribuído pelo

<sup>26</sup> Sérgio Guimarães Andrade, “66. Santíssima Trindade” in: *O Sentido das Imagens*, “cat. exp.”, Lisboa, 2000, 246.

<sup>27</sup> Veja-se F. Boespflug, “Dieu en Pape: une singularité de l’art religieux de la fin du Moyen Age” in : *Revue Mabillon*, n.º 2, Brepols, Turnhout, 1991, 167-205, onde para além das questões sobre a origem desta iconografia, o autor demonstra a sua ampla difusão na Europa do século XV.

<sup>28</sup> Louis Réau, *Iconografia del Arte Cristiano*, Tomo 1 / vol. 2, *Iconografia de la Biblia – Nuevo Testamento*, Madrid, Ediciones del Serbal, [1957], 1996, 613.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 614.



Fig. 8 S. Pedro. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

Espírito Santo, investido por Jesus Cristo, a personagem central da mensagem aqui implícita. Neste sentido, o retábulo quatrocentista de Bucelas, tal como cerca de três séculos antes se pode ver no portal axial da igreja da Madeleine de Vezelay, figura o colégio apostólico, reunido e em adoração, em representação da Igreja a sustentar o sacrifício de Cristo<sup>30</sup>, tendo o primeiro um estrutura de aparato ao centro da composição, como Cristo Crucificado, apresentado por Deus Pai.

A presença da Virgem Maria no centro da composição, imediatamente abaixo de Cristo, ao centro do segmento inferior do retábulo, tal como acontece nas composições tradicionais do *Pentecostes*, é uma presença passiva, de valor simbólico profundo, mas sem integrar o grupo dos atuantes, dos

<sup>30</sup> Pierre-Yves Le Pogam, "Les Retables à l'époque romane", in: Pierre-Yves Le Pogam (dir.) assistido por Christine Vivet-Pecllet, *Les Premières Retables. Une Mise en Scène du Sacré*, 29.



Fig. 9 S. João Evangelista. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

pregadores. Ela é o centro unificador da comunidade apostólica, no papel de mãe de Jesus Cristo e como mãe simbólica dos apóstolos (*regina et mater Apostolorum*), diferenciada das restantes personagens, não apenas por ser a única figura feminina presente, mas pela posição frontal do corpo e da cabeça, com o olhar fixo nos que observam a cena: os fiéis e outros públicos. Detém, por isso, uma relação com o observador idêntica às das figuras da Santíssima Trindade: pontos axiais da composição e dispostos à adoração.

A Virgem é representada na tipologia iconográfica de Rainha dos Céus, coroada com coroa aberta e alta, isto é, na versão mais comum das representações marianas desde meados do século XIV.

Os doze discípulos de Jesus distribuem-se por



Fig. 10 *Santiago Maior*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

dois grupos, seis de cada lado de Nossa Senhora, em quatro registos de três figuras cada. Posicionados de perfil, ou quase a  $\frac{3}{4}$  para o observador, em fila e separados através de espaços muito idênticos, todos olham para o alto, sendo o olhar reforçado pelos gestos das mãos, juntas, em prece. Com os pés descalços e os corpos totalmente cobertos com vestes talares, alguns deles são identificáveis através de atributos iconográficos que transportam, bem como através de características fisionómicas estereotipadas na iconografia cristã, outros, por ausência de atributos, não são passíveis de identificar. Esta obra é um bom exemplo de como a imperiosa necessidade de tornar eficaz a comunicação da arte religiosa quatrocentista com os fiéis fez com que a presença de objetos (atributos) se tornasse uma constante na figuração dos santos (estes, cada

vez mais numerosos na imaginária devocional para corresponder ao aumento dos cultos). Por isso, a sua presença junto de um número não negligenciável de apóstolos deste grupo que, embora não se amontoe, tem tendência, como noutros apóstolos, a confinar as personagens ao anonimato, surge como solução que busca comunicar através de sinais, talvez únicos de leitura universal<sup>31</sup>.

Assim, mais próximos da Virgem e a ladeá-la, estão os apóstolos **S. Pedro** (lado esquerdo) identificado pela grande chave que sustenta com um dos braços e pela típica morfologia redonda da cabeça e respetivos cabelos e barba curtos e encaracolados; **S. João Evangelista** (lado direito), facilmente identificável por ser o de aparência mais jovem, e ter o rosto imberbe. Este último ostenta também a palma, presa sob um dos braços, alusiva à condição de mártir.

A ladear as pernas de Deus Pai, pela direita, o apóstolo **Santiago Maior**, o mais facilmente identificável entre todos os presentes por se apresentar com dois atributos que aludem imediatamente ao culto e peregrinação jacobea – a vieira, símbolo por excelência dos peregrinos de Santiago de Compostela, em relevo e a sugerir uma aplicação na face visível da aba da capa, e o bordão, comum à iconografia de todos os caminhantes. Pela esquerda, a figura de **S. Paulo**, tradicionalmente incluído no colégio apostólico mas sem dele ter feito parte alguma vez, identificado, desde logo, pelos traços fisionómicos – rosto mais longo, a testa mais ampla devido à calvície, os cabelos e barba igualmente longos e lisos –, mas também facilmente reconhecível através do atributo identificativo do seu martírio, a espada.

É possível identificar mais alguns apóstolos deste conjunto ou, pelo menos, propor a sua identificação. São os casos de **S. Bartolomeu**, a figura central do registo superior do lado direito, que traz à cintura o cutelo com que foi esfolado vivo. No mesmo lado, mas no registo inferior, é possível que o artista tenha representado **S. Filipe**, ao centro e atrás de João Evangelista, representado com uma cruz que, por não se conseguir ver o braço vertical inferior, poderá ser a cruz invertida onde terá sido crucifica-

<sup>31</sup> Sérgio Guimarães Andrade, *Op. Cit.*, 247.



**Fig. 11** *S. Bartolomeu*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

do de cabeça para baixo.

Atrás deste, um apóstolo que tem uma adaga à cintura, presa no cinto, poderá ser **S. Judas Tadeu**, habitualmente representado com uma maça, mas que, por vezes, é substituída pela adaga ou espada. No lado esquerdo da composição, é ainda possível identificar **Sto. André**, a segunda figura do registo superior, atrás de S. Paulo, e identificado com a cruz em aspa em que foi crucificado, algo escondida no aglomerado de figuras e de suas amplas roupagens. No registo inferior, a figura central, atrás de S. Pedro, e que segura e mostra um cinto que pende lateralmente (o Cinto da Virgem Maria, que esta lhe terá atirado do céu para o convencer da sua Assunção) é a representação de **S. Tomé**. Outros, porém, permanecem, por ora, no anonimato.

Como denominador comum a todas as figuras da parte inferior do retábulo, destacam-se os nim-



**Fig. 12** *S. Filipe (?)* Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

bos raiados que, como veremos mais adiante, são também uma marca diferenciadora deste escultor/oficina.

A parte superior do retábulo é, como já se referiu, reservada às representações da Santíssima Trindade, mas também dos dois anjos turiferários que ladeiam as três pessoas divinas. Ao contrário do que se verifica na parte inferior da composição, que não tem qualquer cenário a integrar as figuras dos apóstolos e da Virgem Maria, apenas um fundo liso, azul, que se pode observar entre as figuras, na parte superior, o fundo é tratado à maneira de tapete vegetal, com ramos serpenteantes e larga folhagem em relevo, que são interrompidos ou terminam com frutos e flores. O carácter idealizado dos elementos vegetais não permite uma clara identificação da planta aqui representada, mas em nada impede a interpretação do seu valor simbóli-



**Fig. 13** *S. Judas Tadeu*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes



**Fig. 14** *S. Tomé*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

co, certamente associado à importância da existência de árvores no Paraíso (como a Árvore da Vida), constituindo, assim, mais um elemento de separação entre o universo terrestre, onde naquele tempo (50 dias após a Ressurreição de Jesus) viviam ainda os apóstolos e a Virgem, e o universo celeste, paradisíaco, onde convivem as três Pessoas da Trindade, e os anjos que os incensam. A juntar-se a este fundo vegetal, no intradorso do arco representa-se, em relevo, o Sol e outras estrelas, no lado direito, e a Lua e mais estrelas no lado esquerdo, completando assim a ideia simbólica do ciclo dos dias (do tempo), que se ligam à representação de Deus Pai como

Ancião dos Dias.

Os anjos do retábulo de Bucelas não pairam apenas no firmamento, mas saem de nuvens cónicas, como remoinhos dispostos em cada canto, ocultando parte dos corpos das duas figuras celestes, como se estas tivessem chegado àquele lugar, naquele preciso momento. Em pleno voo, com as asas abertas, fazem baloiçar os respetivos turibulos, conferindo à cena uma maior teatralidade, mas também uma maior ambiência sagrada.

Ao centro, a dominar todo o conjunto, tanto pela superior dimensão e volumetria como o pelo valor religioso das figuras aí representadas, a San-



Fig. 15 Sol e outras estrelas (o Dia). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes



Fig. 16 Lua e estrelas (a Noite). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

tíssima Trindade impõe-se ao olhar dos fiéis. Deus Pai, um Deus Papa, sedente num trono-banco que assenta sobre uma misula suspensa no firmamento, é representado de acordo com uma iconografia há muito tipificada, como um ancião, ostentando cabelos e barbas longos e brancos, mas também com atributos papais, como demonstra a presença da tiara cônica envolta por tripla coroa, simbolo da sua luminescência. Segura os braços horizontais da cruz onde Cristo está crucificado. A imagem de Cristo é reveladora de uma tipologia iconográfica em voga desde meados do século XIII – o *Christus patiens* (Cristo sofredor)<sup>32</sup>, muito embora o *pathos*

<sup>32</sup> Sobre as representações do *Christus Patiens* na escultura tumular trecentista portuguesa veja-se Joana Ramoa, *Christus Patiens. Representações do Calvário na Escultura Tumular Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008 e sobre a tipologia de *Christus patiens* na escultura de madeira, de

seja, nesta obra, contido, como noutras que deverão andar na órbita da mesma oficina, quer pela torção subtil do corpo e pela suspensão antinaturalista dos braços, quer ainda pelas poucas e pouco sangrentas chagas que se podem observar. Por fim, e como atrás se referiu, o Espírito Santo, corporizado na figura da pomba que se projeta no sentido descendente, faz a união entre as duas figuras antropomórficas desta sagrada tríade.

#### A linguagem estilística de uma oficina de grande implantação territorial

A linguagem plástica, os valores estilísticos e os “maneirismos” que podemos observar nesta obra, logo numa primeira abordagem, colocam a sua ori-

vulto pleno, veja-se Carla Varela Fernandes, “PATHOS – The bodies of Christ on the Cross. Retic of suffering in wooden sculpture found in Portugal, 12<sup>th</sup> - 14<sup>th</sup> centuries. A few examples.” (no prelo).



Fig. 17 *Santíssima Trindade*. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

gem numa oficina coimbrã ligada ao nome de João Afonso, relevante mestre de imagens, mas também mestre sineiro, que assina e data (1439-1440) a realização do túmulo de pedra lavrada para o cavaleiro Fernão Gomes de Góis, na igreja matriz de Oliveira do Hospital<sup>33</sup>. Através da comparação entre as pequenas figuras de santos aí representados e a imaginária de altar do segundo e terceiro quartéis

<sup>33</sup> Entre os vários autores que têm escrito sobre este monumento funerário e que, em linhas gerais, são os mesmo já descritos (nota 4) que escreveram sobre esta obra de mestre João Afonso e sobre outras obras relevantes da sua autoria, como é o caso do Retábulo do Corpo de Deus ou a Virgem do Leite da Igreja matriz de Penha Garcia (veja-se Joaquim Oliveira Caetano, "Virgem do Leite", in: *As Formas da Fé. 800 Anos de Património Artístico na Terras de Idanha, Idanha-a-Nova*, 2006, 12-15), importa ver o estudo de Luis Urbano Afonso, *O Ser e o Tempo. As idades do Homem no Gótico Português*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004, 105-125, onde, a propósito da iconografia dos três Reis Magos e a sua relação com a iconografia medieval das Idades do Homem, desenvolve outros temas igualmente relevantes para a compreensão deste túmulo.

do século XV, foi possível, desde há algumas décadas, por parte de diferentes autores, "arrumar" muitas destas imagens nesse amplo nicho que é o da produção de João Afonso, da sua oficina e até de alguma irradiação da sua influência. Estima-se a existência de imagens e retábulos saídos do cinzel de João Afonso e da sua oficina num raio de ação entre o Alentejo e Santiago de Compostela.

São obras diferentes, no estilo artístico, das que se atribuem a Diogo Pires-o-Velho, a Gil Eanes<sup>34</sup>, ou a outros escultores/oficinas quatrocentistas anónimos mas com estilos diferenciados. Ao que tudo parece indicar, este escultor, e em particular a sua oficina, encontrava-se, muito provavelmente, radicada na região de Coimbra e na proximidade das pedreiras de Ançã e Portunhos (facto indesmentido pela pedra usada nas suas realizações), onde aproveitou as facilidades oferecidas pela via fluvial do Mondego. Esta oficina seria dotada, certamente, de um número significativo de discípulos e foi a que colheu o maior apreço por parte da clientela religiosa e laica portuguesa durante várias décadas, como comprova a quantidade e a disseminação das obras que lhe são atribuídas<sup>35</sup>. Apesar de se reconhecer o mesmo figurino num conjunto muito amplo de imagens, a verdade é que são perceptíveis diferenças entre obras de qualidade superior, modelares, onde a participação do mestre é evidente, e as muitas obras de menor qualidade, destinadas a adornar muitos altares de muitas igrejas e capelas do país<sup>36</sup>, situação que caracteriza, aliás, a produção de qualquer grande oficina medieval em qualquer geografia europeia. O século XV, porém, é caracterizado, entre nós, por uma notável seriação de escultura produzida pelas várias oficinas, sendo a oficina

<sup>34</sup> Identificado por Pedro Dias em "Notas para o estudo da condição social dos artistas medievos de Coimbra, in: *Actas das I Jornadas do Grupo de Arqueologia de Arte do Centro, Coimbra*, 1979 e "Escultores e pintores que trabalharam para o infante D. Pedro, Duque de Coimbra, in: *Biblos*, vol. LXIX, Coimbra, 1993.

<sup>35</sup> As imagens e alguns pequenos retábulos encontram-se, sobretudo, no centro e no norte do país, embora não se conheça a proveniência das várias dezenas de obras que integram a antiga coleção Ernesto de Vilhena (Museu Nacional de Arte Antiga) o que impossibilita a realização de um mapa rigoroso dos locais recetores das escultura produzidas por esta oficina.

<sup>36</sup> Veja-se a listagem mais exaustiva publicada em Mário Jorge Barroca "Mestre João Afonso", in: Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Jorge Barroca eds., *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, 2000, 170-177.



Fig. 18 Túmulo de Fernão Gomes de Góis. João Afonso, 1439-1440. Pedra calcária. Igreja matriz de Vila do Conde. Foto: Carla V. Fernandes

identificada como a de João Afonso, a mais prolifera e mais disseminadora de modelos que patenteiam, melhor ou pior, a existência de uma estética própria e, de alguma forma, facilmente reconhecível pelo "ar de família" que as une.

Sobre João Afonso, para além da informação constante da legenda que corre na tampa do monumento funerário de Fernão Gomes de Góis<sup>37</sup> e que o refere como autor do mesmo, nenhuma outra referência documental associada a obra realizada chegou até nós, pelo que o seu percurso, formação artística ou quaisquer dados biográficos não podem deixar de ser especulativos. Pedro Dias e Saúl António Gomes defendem que a formação deste escultor tem origem no estaleiro de Santa

Maria da Vitória (Batalha)<sup>38</sup>, junto com outro escultor já referido, Gil Eanes, baseado em análises comparativas de valores estilísticos presentes em figuras do portal axial da igreja batalhina e outras realizadas ou atribuídas a João Afonso. É natural que a formação deste e de outros escultores portugueses ativos nestas décadas do século XV passasse pelo estaleiro da Batalha, lugar e obra que concentrou os maiores esforços financeiros por parte da Coroa e a mão-de-obra mais qualificada, entre artífices nacionais e estrangeiros. Não querendo fazer outras afirmações sobre as hipóteses que se podem colocar acerca da formação artística deste escultor português, a verdade, porém, é que os seus figurinos são veiculadores de uma estética que faz eco da escultura arquitetónica da *opus francigenum*, apreciável, em especial, em algumas obras de referência, bem como de modelos compositivos e iconográficos franceses difundidos

<sup>37</sup> A transcrição da legenda, em português modernizado e corrente, seguindo a leitura já antes apresentada por Pedro Dias, *A Escultura de Coimbra do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, CMC, 2003, 56, refere o seguinte: "Aqui jaz Fernão Gomes de Góis, camareiro-mor que foi do muito nobre rei D. João de Portugal, o qual o fez cavaleiro no dia em que tomou Ceuta aos mouros. E a inscrição continua, João Afonso "Mestre dos Sinos", lavrou este monumento; começou-o na era do Nascimento do Senhor Jesus Cristo de 1439 anos e acabou-o na Era de 40, começando três dias andados de Maio, e levou doze meses a lavrá-lo".

<sup>38</sup> Pedro Dias, "A Escultura Gótica. Primeiras Manifestações em Portugal", *Op. Cit.*, 132; Saúl António Gomes, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, 1990, 98-99.



**Fig. 19** Retábulo do Corpo de Deus. Século XV. João Afonso (atrib.), 1443. Pedra calcária policromada. A.112 x L.95 x P.30 cm. Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 4023; E51. Foto: José Pessoa/DDF/DGPC

através de esculturas de vulto pleno e relevos de origem francesa. É o caso do *Retábulo do Corpo de Deus*, que “tem, provavelmente, inspiração da escultura francesa, tendo em conta a existência do tema e da mesma forma representativa em retábulos e pequenos relevos de marfim oriundos deste país. É exemplo, um marfim provençal, cujas semelhanças com o nosso retábulo são evidentes<sup>39</sup>, tanto na reprodução do formulário iconográfico como numa semelhante linguagem formal e estilística.

As figuras representadas no retábulo da Bucelas pertencem à tipologia das figuras do túmulo de Oliveira do Conde, mas também das do já citado *Retábulo do Corpo de Deus* e de um grupo de imagens da invocação de S. Pedro que têm o seu principal

<sup>39</sup> Carla Varela Fernandes, *Imaginária Coimbrã dos Anos do Gótico*, vol. I, 131 e vol. II, fig. 126.



**Fig. 20** A Santa Forma (Corpo de Deus). Placa de marfim esculpida em baixo-relevo. Provença. Século XV. Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Foto publicada em: Ernest Adam, *Historia del Arte*, vol. III, Bilbao, Ediciones Moretón, 1971, 219.

exemplo no S. Pedro da Igreja Matriz de Arouca (Museu Municipal de Arouca), atribuído, tradicionalmente, ao Mestre de S. Pedro de Arouca, mas que, atendendo às características formais e estilísticas, não deverá ser outro que João Afonso.

O retábulo de Bucelas tem figuras esculpidas em médio e alto-relevo que revelam a presença de fisionomias, atributos iconográficos, tratamento de panejamentos e volumetrias, ou mesmo elementos decorativos já experimentados noutras obras atrás citadas e outras tradicionalmente atribuídas à mão ou à oficina deste mestre escultor, com as quais importa agora fazer o necessário cotejo.

Antes de analisar os elementos figurativos deste retábulo, importa referir que ao nível de alguns elementos decorativos, nomeadamente as tarjas que delimitam a área do retábulo, preenchidas com elementos vegetalistas serpenteantes, esta obra

encontra precedente na solução que mestre João Afonso usou para delimitar lateralmente a face longa do túmulo de Fernão Gomes de Góis, ainda que a obra de Bucelas revele já um tratamento mais desenvolvido e cheio no que se refere à caracterização das folhagens, que o que se pode observar no túmulo. Este tipo de delimitações espaciais é muito frequente na iluminura da centúria de quatrocentos, mas também noutros suportes e técnicas artísticas, como é o caso dos relevos em marfim, e de que o já citado relevo provençal do Corpo de Deus é um bom exemplo.

As figuras da Virgem e de santos atribuíveis à mão e à oficina de João Afonso, tendo como ponto de partida as figuras do túmulo de Oliveira do Conde, caracterizam-se pelos corpos a descrever uma linha ligeiramente ondulada, sinuosa, mas com os traços anatómicos totalmente ocultados pelas roupagens que reproduzem a sensação de tecidos pesados. Estes fazem pregas e dobras largas, que caem em diagonais e quebram em três ou quatro curvas, traçando pela frente das figuras, “em avental”, ou a direito e estáticas, sendo mais naturalistas e bem lançadas em obras que denunciam a mão do mestre e mais volumosas e maciças noutras imagens que podem andar na órbita dos discípulos, ou da irradiação da influência desta oficina.

As mãos são tratadas, na maioria das esculturas, de forma muito sumária, sem qualquer preocupação com a reprodução fiel do natural, algo abonecadas no resultado final.

Os rostos, de uma doçura particularmente sensível nas figuras femininas, caracterizam-se por variarem entre os rostos estreitos e ovais, ou largos e mais arredondados, testas e faces amplas, narizes triangulares, compridos e com narinas largas, olhos pequenos e recortados em oval, bocas pequenas, lábios finos e queixos pequenos e salientes. Os cabelos variam entre os anelados mas corredios e com as madeixas bem marcadas, a emoldurar as faces e pescoço das figuras femininas, ou ondeados e a terminar nas pontas com enrolamentos, ou lisos, a irradiar de forma concêntrica na nuca, cortados a direito (à “chamorro”), nas figuras masculinas.

Também alguns adornos das indumentárias, como são as fitas (ou galões) que podemos ver nas



Fig. 21 *Nossa Senhora* (detalhe do rosto). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

golas, decotes, punhos ou cruces aplicadas nas indumentárias dos religiosos são característicos desta oficina, constituídas por bandas sobrepostas e com linhas incisadas em espinha, bem como as jóias que prendem os mantos sobre o peito (firmas), e as que rematam as tiaras nos cabelos de algumas figuras de anjos, da Virgem ou de santas, e que repetem, frequentemente, os mesmos modelos quadrilobados. O mesmo acontece com as auréolas das figuras esculpidas em relevo nos retábulos, ora com raios concêntricos a partir do meio do círculo, ora com uma circunferência lisa no meio e rodeada por uma faixa raiada.

Vejamos, então, como as figuras de retábulo de Bucelas refletem estas características e como é possível estabelecer ligações com outras figuras da imaginária avulsa e dos retábulos.

A imagem da Virgem é, talvez, a que mais dificuldades oferece na tentativa de comparação



**Fig. 22** *Virgem do Leite* (detalhe do rosto). João Afonso (atrib.), século XV. Museu do Castelo de Abrantes. Foto Carla V. Fernandes



**Fig. 23** *Virgem com o Menino* (detalhe do rosto). João Afonso (atrib.), 2. século XV. Igreja matriz de Tábua, Coimbra. Foto: Carla V. Fernandes

com a Virgem da arca tumular de Fernão Gomes de Góis e, por consequência, com um número vasto de imagens da Virgem com o Menino ou da Virgem do Leite existentes em igrejas e museus portugueses atribuídas à mão do mesmo mestre. É que ao contrário de todas estas, a pequena imagem do retábulo não segura nem amamenta o Menino Jesus, situação que obriga a uma total alteração da posição das mãos (agora juntas para oração), e a ocultar o lugar habitualmente destinado à figuração do firmal, assim como da forma como se organizam os panejamentos e pregueados da indumentária, que agora já não se desenvolvem a partir da colocação da ponta direita do manto a passar à frente da figura ("em avental"), e a pender sobre o braço esquerdo, mas cai em pregas simples, espessas, verticais ou ligeiramente diagonais. Permite, ainda, que o vestido inclua, como peça de adorno, o cinto, decorado com aplicações metálicas lavradas, uma herança da imaginária mariana trecentista, e que não encontramos em mais nenhuma imagem mariana atribuída a esta oficina, até ao momento.

Ao nível da parte superior da figura, porém, repete o mesmo modelo dos rostos e, inclusive, da coroa que podemos contemplar noutras imagens da Virgem e recorde, apenas para exemplo, entre um número muito expressivo de outros possíveis de comparar, os rostos e as coroas das Virgens da igreja matriz de Penha Garcia<sup>40</sup> (Idanha-a-Nova), Capela de Nossa Senhora das Neves (Soure), a Virgem do Leite do Museu do Castelo de Abrantes (MCA), a da igreja Matriz de Tábua, ou as Virgens do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA – inv. 794 Esc. e 1076 Esc.).

As figuras de Cristo (da Santíssima Trindade), e de S. João Evangelista deste retábulo são semelhantes às homónimas dos já referidos relevos (pequeno retábulo) da igreja matriz de Cantanhede (capela do cruzeiro), da capela de Ourentela (Cordinhã, Cantanhede - Coimbra) e, ainda, às do retábulo que se conserva do Museu Dr. Santos Rocha<sup>41</sup> (figuei-

<sup>40</sup> Sobre esta obra datada e com identificação do encomendador na inscrição da peanha, veja-se, entre vários estudos, o mais recente da autoria de Joaquim Oliveira Cateano, *Op. Cit.*, 12-15.

<sup>41</sup> Agradeço à equipa do Museu Dr. Santos Rocha, em particular à Dra. Ana Paula Cardoso a disponibilização da fotografia e das informações sobre o retábulo.

ra da Foz), os três alusivos ao Calvário e denunciadores de um mesmo modelo e até de uma mesma mão.

Assim, no que se refere às pequenas imagens de S. João Evangelista nos vários retábulos, assinala-se a diferença de gestos e posições, entre o de Bucelas - de perfil, com as mãos unidas para oração, a cabeça erguida e com o olhar direcionado para a Santíssima Trindade (o que proporciona também uma alteração à disposição dos panejamentos) - e os que integram as referidas cenas do Calvário - onde S. João se encontra posicionado a  $\frac{3}{4}$  em relação ao observador, com o braço direito dobrado e a mão aberta a tocar a face direita, o esquerdo também dobrado a segurar o braço direito, sobre o qual passa a ponta do manto, que trespassa na diagonal, na frente da figura. São claras, porém, as semelhanças entre os rostos das figuras dos vários retábulos, ou os penteados (curtos, cortados em redondo - "à chomorro", como as suas estrias radiantes, lisas e sequenciais) também idênticos, por exemplo, ao talhe do cabelo da imagem de S. Lourenço do Seminário dos Olivais ou o do Sto. António da matriz de Portunhos, ambos atribuíveis à oficina de João Afonso, entre outros exemplos que aqui poderiam ser citados, nomeadamente os cabelos de muitos Meninos Jesus das imagens da Virgem com o menino atribuídas a este mestre ou oficina. Também a auréola de S. João Evangelista do retábulo da Santíssima Trindade, com circunferência lisa ao centro e radiante até à extremidade, se equipara às que podemos observar nos três pequenos retábulos antes citados.

Por fim, a palma, que S. João segura com uma das mãos, é idêntica à que podemos ver não mão direita de uma pequena imagem de Sto. Estevão da antiga coleção Vilhena (MNAA - inv. 1026), e de uma Santa Luzia do Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (inv. 0122), entre outros exemplos de imaginária também atribuída à oficina de João Afonso.

Quanto às semelhanças formais entre as figuras de Cristo nos vários retábulos (embora no de Bucelas já falte a cabeça da figura), ao nível dos corpos observa-se a mesma forma sintética, mal proporcionada, rude e pouco elegante no trata-



Fig. 24 *Calvário*. João Afonso (atrib.). Século XV. Pedra calcária policromada. Igreja Matriz de Cantanhede. Foto: Carla V. Fernandes



Fig. 25 *Calvário*. João Afonso (atrib.). Século XV. Pedra calcária policromada. Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz. Foto: © Museu Municipal



Fig. 26 *Cristo Crucificado* (do grupo escultórico da Santíssima Trindade). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

mento da anatomia de todos estes *Christus patiens* quatrocentistas, com as suas pernas curtas e com os pés sobrepostos e os braços esticados que terminam com grandes mãos, o torso pouco ou nada ondeante, levemente marcados pelas costelas, e o *perizonium* que cai até à altura dos joelhos, marcado por uma pequena dobra ao nível da cintura e pregas sobrepostas que caem em semicírculo. É marca caracterizadoras dos “panos de pureza” dos Cristo da mão ou oficina de João Afonso a presença na referida dobra da parte superior e na linha que percorre a parte inferior, de riscas incisadas a indicar a existência de uma fita aplicada sobre o pano – situação que encontramos nos retábulos de Bucelas, e das igrejas de Cantanhede e Ourentela.

As cabeças, pendentes sobre o ombro direito, serão certamente idênticas à cabeça que originalmente integrava o Cristo Crucificado no retábulo



Fig. 27 *Maiestas domini*. Túmulo de Fernão Gomes de Góis. Foto: Carla V. Fernandes

estremenho, com os seus olhos fechados e coroa de espinhos. Os nimbos cruciformes, que ainda se podem observar nos dois retábulos das igrejas matrizes da região de Coimbra, e no Cristo da Santíssima Trindade de Bucelas, são idênticos ao nimbo cruciforme do Cristo entronizado entre os símbolos dos Evangelistas, na cabeceira do túmulo de Fernão Gomes de Góis.

No que se refere aos apóstolos, S. Pedro é aquele que se presta mais ao exercício comparativo com imagens homónimas atribuídas a mestre João Afonso. Muito embora o apóstolo Pedro não seja representado entre as figuras da arca tumular de Fernão Gomes de Góis, muitas imagens de vulto



**Fig. 28 S. Pedro.** João Afonso (atrib.). Pedra calcária com vestígios de policromia. A. 120,5 x L.43 x P. 26 cm. Museu de Arte Sacra de Arouca – inv. B77. Foto: Jose Cerca - © Museu de Arte Sacra de Arouca - Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda de Arouca.

pleno que representam este santo apresentam características formais que encontramos distribuídas entre as várias figuras do túmulo do cavaleiro, o que permitiu, desde cedo, agrupar muitas delas em torno de uma escultura “tutelar”, o já referido *S. Pedro de Arouca*, atualmente no Museu de Arte Sacra de Arouca (inv. B77) e que, inicialmente, se pensou ser obra de um artifice não identificado e designado então por *Mestre do S. Pedro de Arouca*, mas que a historiografia da Arte nacional tem vindo a reco-



**Fig. 29 S. Pedro.** Detalhe do rosto. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

nhecer a hipótese de ser também da mão de mestre João Afonso.

Este modelo, em particular ao nível do rosto, sofreu poucas alterações nas diferentes obras que hoje se conhecem e se atribuem à mesma oficina e até a escultores/santeiros cujo estilo irradia do modelo divulgado por João Afonso, variando, por vezes, e apenas, a volumetria dos cabelos e das barbas, ora com enrolamentos mais curtos e compactos, ora com madeixas que terminam nos típicos enrolamentos. Mas a morfologia dos rostos é sempre muito semelhante, parecendo por vezes diferente, em resultado do efeito provocado pelas diferentes policromias e, sobretudo por alguns repintes posteriores.

O que varia com alguma frequência é o tratamento anatómico da figura, entre o modelo de Arouca, de maiores dimensões (120,5 x 43 x 26 cm) e mais esbelto e proporcionado, e algumas pequenas ima-



Fig. 30 S. Pedro (detalhe do rosto). Oficina de João Afonso (atrib.), século XV. Igreja Matriz de Alhadas. Foto Carla V. Fernandes



Fig. 31 S. Pedro. Oficina de João Afonso (atrib.), século XV. Museu Nacional de Arte Antiga – inv. 2350 Esc. Foto: © MNAA

gens de altar de menores dimensões, reveladoras de deficiente tratamento na modelação anatómica, resultando em imagens mais atarracadas, de excessiva volumetria provocada pela desproporção e pelos panejamentos largos e pouco fluídos. São, muitas delas, imagens de oficina que reproduzem eficazmente as principais linhas do modelo tutelar, mas que resultam, de uma forma global, em objetos artístico de menor valor plástico, ainda que igualmente eficazes do ponto de vista iconográfico e, logo, eficazes ao nível da comunicação visual com os fiéis, respondendo, assim, ao principal objetivo de quem as encomenda ou compra diretamente na oficina do mestre imaginário.

Na comparação do S. Pedro do retábulo da Santíssima Trindade (Bucelas) com outras imagens dispersas por diferentes templos e museus,

importa referir, tal como já enunciado para o S. João Evangelista, assim como para qualquer outro apóstolo deste conjunto, que o facto de as figuras serem representadas de perfil e com as mãos juntas, a disposição das respetivas indumentárias tem de ser, necessariamente, diferente das que vemos nas esculturas de vulto pleno ou na arca tumular de Fernão Gomes de Góis, sempre frontais e a segurar com uma das mãos o atributo iconográfico principal e a outra o Livro dos Evangelhos. Por isso, as comparações, no que respeita ao tratamento dos panejamentos são, também, bastante diferentes.

Assim, e fixando a nossa atenção no tratamento do rosto, bem como na caracterização do principal atributo iconográfico (a chave) que o apóstolo sustenta com o braço direito, podemos estabelecer comparações evidentes, por exemplo, com três es-



Fig. 32 S. Pedro (fragmento). João Afonso (atrib.), século XV. Pedra calcária com vestígios de policromia. Museu Nacional de Arte Antiga – inv. 1238 Esc. Foto: © MNA

culturas do MNA (inv. 969, 2350 e 958 Esc.), revelando a última maiores afinidades no tratamento das barbas e cabelos, ao que se junta, no mesmo museu, uma cabeça de uma antiga imagem (inv. 1238). Fora do universo museológico, entre o conjunto ainda existente, refiro apenas as imagens de S. Pedro das igrejas matrizes de Alhadadas, Espariz, Travanca de Lagos, Vilarinho, Meães, Avô e Bobadela, bem como a imagem de S. Pedro da capela privada da Quinta de S. Pedro da Várzea<sup>42</sup>.

O modelo tipológico do rosto de S. Pedro é também o que o escultor usou em duas figuras de apóstolos não identificados, na de Sto. André e na de S. Tiago. Nos restantes apóstolos, ainda que, de um modo generalizado, se mantenha a uniformidade dos elementos fisionómicos (o mesmo desenho de olhos e bocas e o mesmo formato de nariz), o

<sup>42</sup> Para visualização desta imagem veja-se a sua publicação em João Marujo, *D. Manuel I, A Ordem de Cristo e a Comenda de Soure*, António Camões Gouveia coord., Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, 68.



Fig. 33 S. Pedro. Oficina de João Afonso (atrib.), século XV. Museu Nacional de Arte Antiga – inv. 958 Esc. Foto: © MNA

desenho das cabeleiras e barbas variam entre o liso e comprido e o liso e mais curto, num talhe que as equipara a idênticas soluções usadas em figuras da imaginária atribuída à oficina de João Afonso e seus seguidores.

Todas as figuras da parte inferior do retábulo – apóstolos e Nossa Senhora – são uniformizadas para uma tipologia única de auréolas que lhes emoldura as cabeças, e que, como já antes se descreveu, derivam do túmulo do cavaleiro do Oliveira do Conde, mas sobretudo das auréolas dos



Fig. 34 Sto. André (detalhe do rosto). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes



Fig. 35 S. Tiago (detalhe do rosto). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

anjos do *Retábulo do Corpo de Deus* (fig. 19 ).

É igualmente interessante o cotejo que se pode estabelecer quanto à opção iconográfica para a representação do apóstolo Tomé do retábulo, com uma imagem de vulto pleno de S. Tomé da igreja matriz de S. Martinho de Árvore (baixo Mondego, entre Coimbra e Figueira da Foz), com características formais/estilísticas que a colocam na órbita da produção de imaginária da oficina de João Afonso, ou irradiação da mesma, onde é também o cinto, preso por uma das mãos e a pender sobre a parte inferior do manto, que ajuda à identificação do apóstolo, e não o esquadro (em alusão ao palácio espiritual que construiu) ou a lança (o instrumento do seu martírio), demonstrando a fixação de tipologias iconográficas para cada santo por parte desta oficina e a sua conseqüente repetição.

No que se refere à imagem de Deus Pai, salienta-se apenas que o nimbo cruciforme que lhe emol-

dura a cabeça, idêntico ao nimbo já referido para a figura de Cristo Crucificado é, uma vez mais uma citação do nimbo que podemos ver no Cristo entronizado da testeira do túmulo de Fernão Gomes de Góis. Também a peanha escalonada em que o trono da Tríade divina assenta relembra a peanha escalonada onde assenta a pequena figura de um Santo Bispo (S. Brás?) da arca tumular de Oliveira do Conde, e as fitas que adornam a capa que envolve Deus Pai, com a decoração em espinha, repetem a que João Afonso esculpiu sobre a túnica da imagem de S. Miguel do túmulo e noutras imagens homónimas da mesma mão ou oficina.

Por fim, embora não encontre paralelo no túmulo de Oliveira do Conde, a tiara papal, cónica e com a sua tripla coroa, encontra semelhanças muito estreitas nos modelos tipológicos das tiaras que coroam as cabeças de algumas imagens de S. Pedro (na iconografia de S. Pedro Papa) e que, pelas

fisionomias e tratamento do corpo e das vestes pertencem ao grupo das imagens de S. Pedro da oficina de João Afonso antes referidos. Refiro-me a exemplos como o S. Pedro da igreja matriz de Cantanhede e o da igreja de Pena (Cantanhede), ou o S. Pedro da matriz de Portunhos e, um pouco mais elaborada, o já referido S. Pedro da capela da Quinta da Várzea.

Na análise dos dois anjos turiferários, o cotejo pode ser feito, ao nível dos rostos e cabelos, com o S. Miguel do túmulo de Fernão Gomes de Góis, e, no mesmo túmulo, com os cabelos anelados e mais volumosos da imagem de S. João Evangelista. Entre os exemplos da imaginária suscetível de fornecer elementos para comparação, entre os muitos exemplos que representam S. Miguel, refiro apenas a escultura, de grande qualidade artística, também ela tutelar (“icónica”) para esta iconografia e modelo tipológico, hoje nas coleções do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA – inv. 1194) e, na sequência deste modelo, o S. Miguel do Museu Nacional de Machado de Castro (MNAC – inv. 643; E37), o da igreja matriz de Tentúgal, outro do MNAA (inv. 1002), entre muitos que mantêm as características do modelo tutelar mas revelam menor perícia no tratamento das proporções, deficiente lançamento das roupagens, e, de um modo geral, menor elegância.

Se para as pequenas figuras do retábulo é possível encontrar exemplos que demonstram a existência de transferências artísticas ao nível dos modelos tipológicos, e que estes derivam dos que habitualmente se associam à oficina de Mestre João Afonso ou de seus seguidores, a decoração cenográfica que preenche o fundo da área reservada ao ambiente celeste não tem paralelos conhecidos nas obras que se classificam nessa mesma órbita produtiva. Em boa verdade, à semelhança do que acontece na área da parte inferior do retábulo, outras obras retabulares associadas a esta oficina apresentam fundo lisos e planos, com total ausência de profundidade espacial, e este caso do retábulo da antiga igreja/capela do Espírito Santo constitui uma novidade, ao integrar uma cortina vegetal preenchida por ramos ondulantes, folhas planas e recortadas, espessas e totalmente coladas



**Fig. 36** S. Tomé. Século XV. Irradiação da oficina de João Afonso (atrib.). Igreja matriz de S. Martinho de Árvore. Foto: Paulo A. Fernandes

ao fundo, a lembrar soluções usadas nas faces de alguns túmulos do Mosteiro da Batalha. Ainda que já adivinhem uma estética manuelina, elas são, essencialmente, uma expressão da decoração vegetalista tardo-gótica, que não apenas imita a natureza mas recria-a, idealizando-a, tanto nas tarjas das iluminuras, como na decoração escultórica.

Também a decoração que ocupa o friso inferior do retábulo, com sugestão de microarquitecturas (meios arcos apontados ou canopiais que inserem outros polilobados, ou o contrário), recorda a gramática decorativa das molduras de madeira dourada de alguns retábulos flamengos do século XV, e recorda, também, soluções da escultura de animação arquitetónica, nomeadamente alguns



Fig. 37 Santo Bispo. Túmulo de Fernão Gomes de Góis. João Afonso, 1339-1340. Igreja Matriz de Oliveira do Conde. Foto: Carla V. Fernandes

intradorsos de arcos, como os que podemos observar na Capela do Fundador no edifício de Sta. Maria da Vitória (Batalha), de 1433/1434, entre outros exemplos, o que vem acrescentar mais um dado à possibilidade de uma eventual formação ou participação no estaleiro batalhinho por parte do artista responsável pela obra<sup>43</sup>.

Se o método comparativo não permite afirmar, com total certeza, a filiação de um objeto artístico,

<sup>43</sup> Para além da proposta de Pedro Dias sobre esta formação, já referida anteriormente, veja-se ainda, Jean-Marie Guillouët, *O portal de Santa Maria da Vitória, Batalha e a arte europeia do seu tempo: circulação dos artistas e das formas na Europa gótica*, Saul António Gomes, rev., Cecília Basílio, trad., *Portugalia Sacra*; 1, Leiria, Textiverso, 2011, 199-233.



Fig. 38 S. Pedro (Papa). João Afonso (atrib.). Igreja Matriz de Cantanhede. Foto: Carla V. Fernandes

na realidade, permite fazer uma aproximação às eventuais autorias ou centros de produção e afigura-se, regularmente, como o único método credível, na ausência de documentação escrita que faça luz sobre algumas perguntas e, mesmo nesses raros casos, impõe-se sempre a sujeição das obras ao método comparativo. Assim, e pelas hipóteses aqui sugeridas e algumas ligações aqui demonstradas, julgo ser possível considerar que o retábulo da Santíssima Trindade poderá dever-se à oficina João Afonso, a uma fase mais madura da atividade do escultor, ou, também como hipótese muito possível, a um discípulo direto, um elemento destacado da sua oficina, que reproduziu fielmente tipologias figurativas, ainda que revele constrangimentos



Fig. 39 Decoração do friso inferior (detalhe). Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes



Fig. 40 Decoração vegetalista. Retábulo da Santíssima Trindade, Bucelas. Foto: Paulo A. Fernandes

no tratamento anatómico das pequenas imagens. Esta última situação é, aliás, comum ao trabalho de muitos escultores<sup>44</sup>, que são autores de obras de maiores dimensões e caracterizadas por uma superior qualidade escultórica, mas que também são autores de imagens mais pequenas (nas faces de túmulos ou de retábulos), menos elegantes, menos proporcionadas, mas fiéis a um mesmo figurino, a uma mesma tipologia estilística e iconográfica que são a sua marca identificadora.

O retábulo da Santíssima Trindade de Bucelas não é apenas mais uma obra a acrescentar ao já muito vasto (e sempre crescente) *corpus* de esculturas de vulto pleno e em relevo atribuídas a mestre João Afonso e à sua oficina, é uma obra particularmente especial pela originalidade iconográfica, pela forma e dimensões, pelos recursos decorativos que apresenta, e pelo bom estado de conservação,

<sup>44</sup> Esta diferença entre a qualidade no tratamento que é conferido por um mesmo escultor ou oficina às imagens de maior volume (algumas obras de imaginária e estátuas jacentes) e às mais pequenas com que decoram os túmulos ou preenchem alguns retábulos, é possível detetar, em Portugal, pelo menos desde o século XIV. Veja-se o caso de Mestre Pêro e das suas pequenas figuras esculpidas nos túmulos de D. Gonçalo Pereira, da Infanta D. Isabel, ou da Rainha Santa e imagens de vulto pleno como a Nossa Senhora do Ô e a Virgem com o Menino (truncada), ambas do MNMC, atribuídas ao mesmo escultor.

tanto da pedra como da policromia. É uma obra que acrescenta novidade ao nosso conhecimento sobre a escultura devocional portuguesa de Quatrocentos e, em particular, ao conhecimento sobre a ação e implantação territorial da oficina de escultura mais apreciada e laboriosa dos meados do século XV.

#### Breves notas sobre outros retábulos quatrocentistas portugueses dedicados à Descida do Espírito Santo

Como se referiu anteriormente, para além de um número relevante de imagens de vulto dedicadas à Santíssima Trindade que, pelo menos, desde o século XIV integravam muitas das igrejas e capelas dos Espírito Santo erguidas um pouco por todo país, e em especial durante o século XV, também já referimos a existência de retábulos dedicados ao Espírito Santo cuja iconografia difere da que se apresenta no retábulo de Bucelas. Naqueles privilegia-se a representação do Pentecostes, usando para tal a representação icónica da Descida do Espírito Santo.

Não sobreviveram muitas destas estruturas retabulares, simples na sua morfologia, mas as que atualmente existem permitem perceber que o modelo iconográfico se encontrava, grosso modo, tipi-

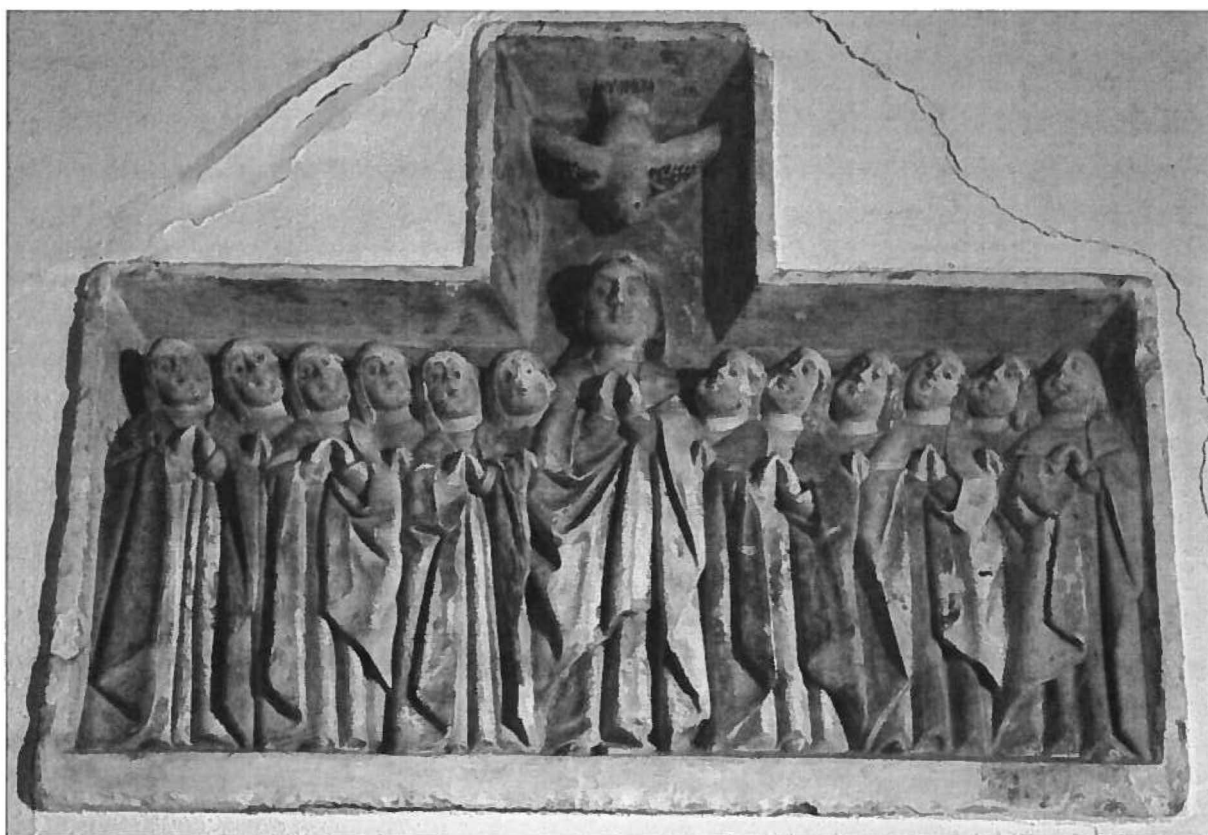


Fig. 42 *Pentecostes*. Século XV. Pedra calcária policromada. Igreja Matriz da Asseiceira Grande (Venda do Pinheiro, Mafra). Foto: Paulo A. Fernandes

ficado, e que as diferentes oficinas e/ou escultores isolados fizeram as suas composições alterando pouco, ou nada, ao modelo tido como padrão.

O retábulo da capela do Espírito Santo da Asseiceira Grande<sup>45</sup>, esculpido em baixo-relevo e ainda com grande parte da policromia original é, segundo Fernando António Baptista Pereira, da segunda metade do século XV<sup>46</sup>, e terá substituído outro an-

<sup>45</sup> Sobre a ermida da Asseiceira Grande e outros templos dedicados ao culto do Espírito Santo no concelho de Mafra veja-se, Ana Pagará, "Carta do património do Concelho de Mafra. 1. Notas preliminares à arquitectura das Ermidas do Espírito Santo (Concelho de Mafra)", in: *Boletim Cultural*, Mafra, Câmara Municipal, 2004, 436-464 e Paulo Almeida Fernandes, "Notas sobre o Urbanismo da Antiga Vila de Cheleiros", *Boletim Cultural*, Mafra, Câmara Municipal, 2008, 27-66.

<sup>46</sup> A cronologia deste pequeno retábulo, à falta de outra documentação, ajuda, tal como já tinha proposto Manuel Gandra (*O Império do Divino Espírito Santo*, Mafra, Centro de Estudos Históricos e Etnográficos Prof. Raúl de Almeida, 1990), a fixar o tempo da construção da ermida do Espírito Santo da Asseiceira Grande. Para Ana Pagará (*Op. Cit.*, p. 439), fundamentada nos mesmos argumentos de ordem estilística que Armando de Lucena a obra poderá recuar aos finais do século XIII ou ao século XIV. Veja-se

terior, provavelmente da centúria de Trezentos, lavrado em calcário e do qual ainda subsiste um fragmento com algumas figuras dos apóstolos<sup>47</sup>.

O retábulo quatrocentista, atualmente embutido no pano de muro sobre o arco triunfal, será, segundo o mesmo autor, obra de oficina periférica, mas que revela "conhecimentos dos modelos de construção retabular de madeira então vigentes, sobretudo nas obras importadas do Norte da Europa"<sup>48</sup>.

A forma como as figuras dos discípulos se

Armando de Lucena "Um baixo-relevo policromado na Ermida do Espírito Santo da Asseiceira Grande", *Diário de Notícias*, 4 de Dezembro de 1940, e Idem, *Obra Mafrense*, "Coleção Mafra de Bolso", Serie IV - estudos, Mafra, Câmara Municipal de Mafra, 2003, 151-154.

<sup>47</sup> Fernando António Baptista Pereira, "48. Pentecostes", in: *Do Gótico ao Maneirismo. A arte na Região de Mafra na época dos Descobrimentos*, Mafra, Câmara Municipal, 2000, 73 e Idem, "Obras de arte importadas na região de Mafra nos finais da Idade Média", *Boletim Cultural*, Mafra, Câmara Municipal, 2000, 20.

<sup>48</sup> Fernando António Baptista Pereira, "Descidas do Espírito Santo em programas iconográficos retabulares dos séculos XV e XVI", *Op. Cit.*, 164.

distribuem, seis de cada lado da Virgem Maria, responde a uma organização simples, estática e herdeira de composições anteriores que, tanto nas faces de algumas arcas tumulares dos séculos XIII e XIV<sup>49</sup>, como em retábulos ou frontais de altar desses mesmos séculos, distribuíam as figuras numa linha sequencial, sem criar qualquer ilusão perspéctica.

O segmento vertical e central do retábulo insere a figura do Espírito Santo, figurado sob a forma de pomba, uma pequena figura pouco expressiva, porque rudimentarmente caracterizada ao nível do trabalho escultórico, com as asas abertas, a voar no sentido descendente, na linha direta da cabeça da imagem da Virgem.

Esta última, assume no retábulo da igreja mafrense um destaque superior ao que podemos observar nos outros retábulos portugueses do século XV dedicados ao Pentecostes, devido à superior dimensão que apresenta relativamente às figuras do grupo que a ladeiam e ao facto dos olhares dos apóstolos estarem direccionados no seu sentido. Ela é, juntamente com a pomba, a linha axial da composição, mas também a personagem que assume maior relevo em toda a cena.

Em posição frontal e, com as mãos em posição de oração<sup>50</sup>, a Virgem dirige o olhar no sentido dos fiéis, tal como no retábulo de Bucelas e em todos os retábulos esculpidos dedicados a este tema. Traja vestido vermelho e longo, com decote redondo e onde se pode ver a marcação do volume dos seios (algo que não encontramos nas imagens femininas de João Afonso e de seus discípulos), e manto de cor azul, igualmente longo, muito amplo e com a ponta do lado direito a cruzar à frente da figura e a ser presa sob o seu braço esquerdo, o que proporciona um dinâmico jogo de linhas essencialmente verticais, e algumas diagonais, que formam as pregas amplas e lisas do manto e do vestido, comuns, aliás, a todas as figuras da

<sup>49</sup> Ibidem, 164.

<sup>50</sup> Apesar do tratamento sempre sumário que encontramos nas mãos das imagens das oficinas regionais portuguesas do século XV, as mãos desta pequena imagem da Virgem (e também as de outros apóstolos aí representados) diferenciam-se, por exemplo, das que vemos nas imagens atribuídas a João Afonso e à sua oficina, por haver uma procura de caracterização da palma da mão e das falanges, ou seja, uma procura de representação a partir do natural, mesmo que o resultado final não resulte totalmente credível.

composição (o que constitui uma marca distintiva da mão do escultor, anónimo até ao momento).

O rosto da Virgem tem os mesmos traços fisionómicos dos restantes apóstolos – rosto largo, quadrado, com faces amplas (bochechudas, até), com olhos ovais e semicerrados, sobrancelhas muito arqueadas, nariz imponente, boca pequena e lábios carnudos. Um modelo fisionómico totalmente distinto do que vemos nas imagens de outros mestres portugueses, identificados ou anónimos. A Virgem apresenta cabeleira longa, distribuída de forma igual nos dois lados da cabeça e sobre os ombros, com estrias ondulantes e marcadas de forma regular, enquanto os apóstolos ostentam cabeleiras sempre iguais, lisas e cortadas à altura dos ombros, antes pintadas de cinzento, agora já só parcialmente e deixando ver a pedra, mais numas figuras que noutras, o que confere a sensação ilusória de terem cabelos bicolores ou véus escuros a cobrirem cabelos de cor clara. No grupo das figuras da direita apenas três têm o rosto barbado, as restantes são imberbes, tal como as figuras do lado esquerdo.

Sobre a sua autoria, ou atribuição a um mestre designado com nome fictício (Mestre de ...), a partir da identificação de várias obras com idênticas características estilísticas, nada nos é possível acrescentar de momento, uma vez que não foram identificadas outras obras com características afins, nem na representação tipificada dos rostos, nem no tratamento das indumentárias. Apenas é possível situá-la na produção de um escultor quatrocentista que revela um tipo de tratamento das suas figuras substancialmente diferente do que podemos ver nos trabalhos de outros escultores ou outras oficinas portuguesas que lavraram esculturas em pedra ao longo de todo o século XV. O desconhecimento sobre o encomendante, a sua origem, formação e profissão, também não permite dissertar, entre outros assuntos, sobre a escolha deste artífice para a realização da obra e que, ao que parece, não terá deixado outras obras em território nacional.

O pequeno retábulo da Asseiceira Grande difere, substancialmente, do outro retábulo do Pentecostes já referido – o do Museu Arqueológico do Carmo – cuja análise fazemos aqui através do molde em



Fig. 43 Pentecostes. Século XV. Placa de gesso. Museu Arqueológico do Carmo (MAC – 329). Al. 56 x L. 38 cm. Foto: Jose Pessoa/DDF/DGPC

gesso existente no mesmo museu<sup>51</sup>.

Muito embora as figuras que compõem a cena se distribuam por espaços idênticos, a forma como são colocadas e a relação hierárquica entre elas é algo diferente. Também o tratamento plástico das figuras apresenta detalhes interessantes e distintos das composições anteriores. Desde logo verifica-se uma certa uniformização entre as figuras dos apóstolos e a da Virgem, que, mantendo a mesma posição axial da composição, e uma vez mais totalmente frontal e marcada por intensa solenidade, a sua altura, ainda que ligeiramente superior, não ultrapassa agora a altura da cabeça dos apóstolos do segundo registo.

<sup>51</sup> O retábulo original, em pedra calcária porosa e dura, devido ao mau estado de conservação encontra-se em fase de restauro. Deu origem, ainda na primeira metade do século XX, a moldagens em gesso, uma que se guarda no Museu Arqueológico do Carmo e outra no acervo do Palácio Nacional de Mafra, resultante do espólio que foi realizado para uma das exposições integrantes das iniciativas das Comemorações Nacionais de 1940. Veja-se Reinaldo dos Santos e Diogo de Macedo, *Exposição de Moldagens de Escultura Medieval Portuguesa*, “cat. Exp.”, Lisboa, Museu das Janelas Verdes, 1940, 12, Est. 18.

A disposição dos elementos do colégio apostólico é também diferente da que foi encontrada pelos autores do retábulo da Santíssima Trindade e do retábulo do Pentecostes da Asseiceira Grande, e revela uma maior capacidade do escultor em distribuir um conjunto de doze personagens num apertado espaço, conferindo a sugestão de alguma perspetiva espacial ao colocar as figuras em dois registos, mas não dispostas numa sequência linear, como vimos anteriormente, e recorrendo à solução da representação dos corpos inteiros na primeira fila e apenas os bustos, ou só mesmo as cabeças, na segunda fila, em posições ligeiramente diferentes. Lembra, de alguma forma, o que na década de 60 do século XIV os artistas dos túmulos de Alcobaça reproduziram em algumas cenas das arcos tumulares, de que pode ser um bom exemplo, a *Última Ceia* no túmulo de D. Inês de Castro.

Mas este retábulo diferencia-se dos retábulos



**Fig. 44** *Sta. Bárbara*. Século XV. Calcário. Museu do Castelo de Abrantes. Foto: Carla V. Fernandes



**Fig. 45** *Santas Mães* (ou Santa Ana Trinitária). Pedra calcária com vestígios de policromia. A. 65 x L. 29,5 x P. 22 cm. Casa Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó dos Santos – inv. CRS-ESC-012. Foto: Maria Assunção Júdice

anteriores pelo facto das personagens aqui reunidas não mostrarem o mesmo gesto das mãos: a Virgem e onze apóstolos juntam-nas, em gesto de oração, mas o apóstolo Pedro, o que ladeia a Virgem pela direita, levanta um dos braços e com a mão aberta aponta no sentido da pomba, um gesto retórico, argumentativo, reforçado pela posição da cabeça e pelo olhar, e que pretende chamar a atenção para a importância do que está a acontecer no plano superior e com incidência sobre todos os presentes: a descida do Espírito Santo.

Os modelos figurativos usados por este escultor, embora com muitas das características que detetamos nas figuras reproduzidas pela oficina de João Afonso, bem como de outros escultores quatrocentistas, no que podemos entender com um *l'air du temps* que ajuda a situar as obra cronologicamente, apresentam, porém, alguns "maneirismos" que diferenciam o seu trabalho ao nível do desenho dos traços fisionómicos, da modelação de cabeleiras e barbas, e no tratamento muito expressivo dos panejamentos das indumentárias, onde se misturam



Fig. 46 S. Pedro. Século XV. Pedra calcária. Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA – inv. 2383). Foto: © MNAA

distintos tipos de pregas e que sugerem os típicos tecidos pesados da pintura flamenga do século XV, envolvendo totalmente os corpos.

Não se encontra na imaginária portuguesa desta época (três primeiros quartéis do século XV) um número assinalável de imaginária ou esculturas em relevo que apresentem estes mesmos traços distintivos da mão do escultor, mas é possível, no entanto, fazer o cotejo com algumas obras dispersas. Encontramos paralelismos, por exemplo, entre o rosto da Virgem do retábulo do MAC com o de uma imagem de vulto pleno de Sta. Bárbara (?) do Museu do Castelo de Abrantes, e com a Virgem ao colo de Santa Ana num grupo escultórico das Santas Mães, pertencente à Casa Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó dos Santos, Cascais (inv. CRS-ESC-012), atualmente no Palácio da Cidadela de Cascais (Pre-

sidência da República), e ainda com outra de Sta. Luzia (MNAA – inv. 1081).

No que respeita aos apóstolos, encontram-se paralelos dignos de nota entre o tratamento estilístico do rosto e até no manto e na tipologia do firmal de S. Pedro com o que podemos observar numa imagem homónima pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA – inv. 2383).

Até ao momento, são desconhecidos outros retábulos portugueses, esculpidos entre os séculos XIV e XV com representações da Descida do Espírito Santo, embora não seja difícil aceitar que tenham existido muitos mais (e que talvez alguns ainda se conservem, sem que tenham sido detetados), se atentarmos no relevante número de igrejas e capelas com esta invocação que se distribuíam pelo território nacional, de Norte a Sul e Ilhas, como resposta ao crescendo de devotos do Espírito Santo, desde meados do século XIII, com particular implementação no século XV e que atingiu o auge no século VI<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> Para o melhor entendimento da disseminação do culto do Espírito Santo em todo o território português veja-se os vários títulos que integram o já citado volume coordenado por José Vicente Serrão e Laurinda Abreu, *Em Nome do Espírito Santo. História de um Culto*, "cat. exp.", Lisboa, IAN TT, 2004