MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE CIÊNCIAS

TOMO XLV

Anatomia artística no Renascimento português I

Pintura do proto–renascimento Nuno Gonçalves

J. A. Esperança Pina

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2018

Anatomia artística no Renascimento português I

Pintura do proto-renascimento
Nuno Gonçalves

J. A. Esperança Pina[1]

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA PINTURA DO RENASCIMENTO PORTUGUÊS

O Renascimento em Portugal está rodeado de bastante imprecisão, uma vez que resultou dos contactos com centros renascentistas europeus, como a Flandres e Itália.

Por seu lado, os descobrimentos portugueses desempenharam um papel importante, com a descoberta de novos mundos e o contacto com outras civilizações, o que conduziu a um cruzamento de culturas que se reflectiu na arte. O apogeu foi atingido no final do século XV e nas primeiras duas décadas do século XVI, durante o reinado de D. Manuel I, entre 1495 e 1521.

O Renascimento em Portugal caracterizou-se por um cosmopolitismo com uma vertente europeia e outra ultramarina. Muitos artistas portugueses frequentaram centros europeus dotados de novos ideais humanistas, nomeadamente na Flandres, em França, Espanha ou Itália, e simultaneamente, assiste-se à presença permanente de artistas flamengos, franceses e italianos em Portugal.

Segundo Luís Alberto Casimiro (2006: 87-88):

> "Em Portugal, o fenómeno artístico designado convencionalmente por *Renascimento* encontra-se balizado cronologicamente entre os anos de 1450 e 1550 tendo, portanto, o seu início e fim, mais tarde do que se verificou noutros países europeus mais permeáveis às mudanças estéticas ocorridas em Itália desde o *Trecento*. Durante aquela centúria, a produção artística nacional conheceu situações muito dispares, como a que se verificou nos últimos cinquenta anos de Quatrocentos, sob os reinados de D. Afonso V (1449-1481) e D. João II (1481-1495) em que se regista um número bastante limitado de obras de arte dignas de ser realçadas e a que ocorre durante a primeira metade do século XVI, em que reinaram os monarcas D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), o período áureo da grande pintura manuelina-joanina. Todavia, podemos apresentar como excepções, durante o reinado de D. Afonso V, a realização do magnifico políptico, formado por seis painéis, representando a *Veneração de São Vicente*, uma das mais importantes obras-primas da pintura portuguesa, atribuído ao pintor régio Nuno Gonçalves, o introdutor dos valores renascentistas em Portugal."

[1] Membro Efectivo da Academia das Ciências de Lisboa. Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Ciências Médicas da U.N.L. Professor Catedrático da Faculdade de Direito de Lisboa da U.C.P. Ex-Reitor da Universidade Nova de Lisboa.

ANATOMIA ARTÍSTICA NA PINTURA DO PROTO-RENASCIMENTO

A pintura gótica em Portugal nos séculos XIV e XV constitui uma das actividades deste período.

A pintura mural a fresco, muito escassa, tem pouca qualidade em termos artísticos, sendo a do *Tribunal de Monsaraz*, com características civis, muito pobre em recursos técnicos e artísticos, quando comparada com a pintura gótica a fresco em Itália.

A pintura mural antecedeu a pintura sobre madeira, constituída por polípticos, com temática religiosa estreitamente ligados a conventos e igrejas, com pintores desconhecidos, destacando-se apenas as famosas obras do pintor régio de D. Afonso V, Nuno Gonçalves, pela obra excepcional realizada, cuja actividade foi conhecida entre 1450 e 1480.

Segundo Vítor Serrão (2002: 279, 280, 284):

> "A grande obra da pintura portuguesa do século XV e uma das peças máximas da pintura europeia da arte europeia da mesma centúria é, seguramente, o conjunto de quadros retabulares [Painéis de São Vicente de Fora] que se têm adstrito ao nome do pintor régio Nuno Gonçalves. Trata-se de uma obra da mais alta importância no contexto da arte europeia de viragem da Idade Média para a Idade Moderna. (…)
>
> As origens da arte gonçalvina deveriam ser encontradas na desconhecida produção imediatamente anterior e não nos hipotéticos (e improváveis) ecos artísticos decorrentes da viagem a Portugal de Jean van Eyck, em 1428, quando esse mestre flamengo, integrado na embaixada do Duque de Borgonha que vinha pedir a mão da Infanta D. Isabel para Filipe o Bom, aqui estadeou por uns meses: nada, ao nível de escala, do cromatismo, do filigranado acabamento dos segundos planos, ou da apurada técnica a óleo, característica da obra do mestre de Gand, encontra paralelo na nossa pintura de então, ou nos *Painéis de São Vicente*. (…) É no contexto mediterrânico nos anos centrais do século XV, extremamente empreendedor em viagens e itinerários de artistas e de obras de arte com a costa norte-italiana, a faixa de Valência e da Catalunha, o Midi e o sul de Espanha, que melhor de irão poder detectar as raízes do grande pintor régio a quem se devem os *Painéis de São Vicente*. (…)
>
> A nível da perspectiva espacial, o artista dos Painéis dá mostras de pretender rasgar a tradição goticista no seu tempo dominante, ainda com algumas hesitações e tibiezas (…), naturais num meio pouco adestrado para se adequar às novidades do *Quattrocento* transalpino. A nível da poderosa contenção retratística na fixação dos seus modelos psicologicamente definidos *ao vivo*, o artista português revela-se verdadeiro mestre proto-renascentista obsessivo na representação humana, não só na firmeza psicológica das máscaras como também no desenho preparatório sobre os suportes (…). O pintor Nuno Gonçalves é sequaz de uma tradição que encontra no mundo ítalo-mediterrânico e provençal, onde encontra paralelos artísticos um pouco por toda a diáspora, num contexto geográfico que, sob o signo do *Renascimento Mediterrânico*, lhe define o carácter, os valores e as referências. É certo que trai, também, ecos da pintura da Flandres do seu tempo (…),"

A História da Arte, fundamental à realização da Anatomia Artística na Pintura de Nuno Gonçalves, foi essencialmente baseada em publicações de Adriano de Gusmão (1957), Reynaldo dos Santos (1966), Pedro Dias (1986), Dagoberto Markl (1987), Fernando de Pamplona (1988), Vítor Serrão (2002), Jorge de Almeida e M. Manuela de Albuquerque (2003) e Dalila Rodrigues (2007 e 2009).

Nuno Gonçalves

Nuno Gonçalves, pintor e escudeiro régio de D. Afonso V, com actividade conhecida entre 1450 e 1480, pintando os *Painéis de São Vicente*, entre 1458 e 1462, uma obra do *quattrocento* à escala internacional. Esta obra deve querer comemorar, segundo José de Figueiredo, a conquista de Alcácer-Ceguer, levada a

cabo em Outubro de 1458, dois anos antes da morte do Infante D. Henrique, um dos figurantes e protagonista dos Painéis.

Duas pinturas alusivas ao martírio de São Vicente, *São Vicente atado à coluna* e *São Vicente na cruz em aspa*, são também obras de Nuno Gonçalves.

Os quatro santos, *São Pedro*, *São Paulo*, *São Teotónio* e *Santo Franciscano* (São Francisco ou Santo António), apresentam elementos comuns às pinturas de Nuno Gonçalves.

O famoso *Ecce Homo*, considerado a mais impressionante figuração de Cristo, foi durante muito tempo considerada como pintura do século XV, mas provavelmente será uma cópia realizada no século XVI de um original perdido no século XV da autoria de Nuno Gonçalves.

A *Princesa Santa Joana*, filha do rei D. Afonso V, igualmente da autoria de Nuno Gonçalves, como cópia do original desaparecido, apresenta as características da princesa no Painel do Infante.

As obras de pintura de Nuno Gonçalves encontram-se no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, à excepção de Santa Joana no Museu Regional de Aveiro.

Painéis de São Vicente

Os Painéis de São Vicente estão equiparados ao que melhor se fez na Europa, no mesmo período. São seis tábuas, duas largas e quatro estreitas, aparecendo nos dois painéis centrais a mesma figura de São Vicente, que as outras personagens rodeiam e veneram.

A organização do espaço nos painéis faz-nos recordar a obra monumental de Van Eyck, o *Cordeiro Místico* de Gand, onde as diversas personagens foram colocadas paralelamente nos sucessivos painéis, cada um contendo um determinado grupo social.

Segundo Maria Alice Beamont (1991: 119):

> "Se bem que a expressão dos rostos, na sua maioria vincados e enérgicos, seja considerada em algo de muito importante que todos partilham, o centro de atenção não é para todos o Santo venerado [São Vicente]. Muitos olham para alguma coisa de exterior aos painéis. Se os rostos são reais, humanos, ainda que sublimados episodicamente por uma motivação especial, se no desenho e na cor encontramos a qualidade (…), o espaço é uma preocupação secundária e, parece-me, neste caso desnecessária para a excelência da pintura. A sua quase ausência sublinha a atenção ao humano e a força de coesão daquela assembleia."

Nos Painéis de São Vicente, as figuras de São Vicente ocupam simetricamente os dois painéis centrais, organizam toda a estrutura da pintura, onde 58 outras personagens se sucedem, como num imenso retrato colectivo.

Segundo Fernando Pamplona (1987: 67-68):

> "[O poliptíco de São Vicente] É um conjunto na verdade empolgante, em que está reunido em assembleia magna todo o Portugal heróico e místico do Quatrocentos – os príncipes, os guerreiros, os nautas, os letrados, os monges, a arraia-miúda – em seis tábuas prodigiosas de vigor, de verdade, de alta emoção, que resumem um século de história. Rostos graves, meditativos, plenos de vida interior, mas, ao mesmo tempo, enérgicos, vincados, de vontade tensa como um arco, eles estão a meio caminho do sonho e da acção – dos novos mundos que já entrevêem na bruma da esperança e da perspectiva das mil batalhas que, para os ter, hão-de travar com os homens e com os elementos. (…) Embora colocado no segundo plano, o Infante de Sagres é o verdadeiro protagonista deste imenso friso de figuras tão humanas e tão nossas: o seu olhar magnético, enevoado de

sonho e sequioso de acção, contagia irresistivelmente todos quantos o rodeiam, galvanizando as vontades, incendiando as almas, imprimindo nos rostos serenos másculo vigor. Gesta medieva, que vive da sua fé magnifica, do seu clarão interior, ela marca o abrir do ciclo áureo, a largada para a grande empresa marítima que era o destino do Portugal atlântico, a debater-se no drama de sentir a sua alma grande de mais para o seu corpo. Neste misto de energia indómita e de suave espiritualidade se retrata afinal o carácter profundo da lei lusíada, que o régio pintor de Afonso V soube traduzir portuguesmente com largo naturalismo e sentimento nobre e contido.(…)

E, se a obra que surpreende e deslumbra, não menos espanto nos causa o seu autor. Surgido no dealbar da nossa pintura, na sua fase ainda incerta, balbuciante, ele afirma-se o maior pintor português, jamais excedido nem sequer igualado. Eis o milagre do génio, que a si mesmo se basta e é capaz de fazer de um só jacto o trabalho de séculos!"

Autoria e Datação dos Painéis de São Vicente

Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque (2003) transcrevem a sigla lida em rotação a 180º, situada no botim esquerdo do Príncipe Perfeito, o futuro D. João II, do Painel do Infante.

Pode decifrar-se a assinatura (S), a abreviatura de Nuno (N), a abreviatura de Gonçalves (Gs), o ano (A), quatrocentos (CCCC), quarenta e cinco (Rb). A sigla atribui aos painéis o autor e a datação.

RECONSTITUIÇÃO CONJECTURAL DO RETÁBULO DE SÃO VICENTE

Os Painéis de São Vicente, outrora colocados na capela-mor da Sé de Lisboa, no lado da Epístola, foram sempre objecto de culto. Foram retirados e guardados no Palácio Episcopal da Mitra em Marvila, onde em 1742, por determinação de D. João V, foram restaurados. Assim se explica que tenham permanecido ilesos no terramoto de 1755, que destruiu grande parte da capela-mor da Sé de Lisboa. Já no século XIX, os painéis foram transferidos para o Paço Episcopal de São Vicente de Fora, onde permaneceram esquecidos até à sua descoberta pelo Cónego Elviro dos Santos, em 1883.

Dagoberto Markl (1988) apresentou um esquema de reconstituição conjectural do Retábulo de São Vicente, com os painéis do Infante, do Arcebispo, dos Frades, dos Pescadores, dos Cavaleiros e da Relíquia; o São Vicente atado à coluna e o São Vicente na cruz em aspa (metade); a Disputa (?), a estátua de São Vicente (?), o relicário com relíquias de São Vicente (?); e 6 painéis desconhecidos (?).

IDENTIFICAÇÃO DA FIGURA CENTRAL DOS PAINÉIS DE SÃO VICENTE

Os painéis de São Vicente, um políptico de Veneração a São Vicente, continuam a provocar polémicas, a desencadear paixões, a alimentar a curiosidade febril dos investigadores e dos simples curiosos, como obra viva e actual que é e continua a ser, apesar dos seus quinhentos anos.

A identificação das figuras permanece em aberto, impedindo ainda resultados conclusivos, sendo o ponto mais controverso, a figura santificada de São Vicente ou do Infante D. Fernando, morto no cativeiro em Fez.

A semelhança fisionómica entre a personagem central dos painéis do Infante e do Arcebispo, com o São Vicente atado à coluna, todas da autoria de Nuno Gonçalves, leva a concluir tratar-se de São Vicente, pelo que decidimos analisar a Anatomia de Superfície, da *facialis* nas três personagens.

As referências cutâneas ósteo-musculares nas regiões frontais e faciais são semelhantes nas três *facialis* de São Vicente:

– Bossas frontais (1);
– Glabela (2);
– Arcos superciliares (3);
– Ossos nasais (8);
– Processo frontal da maxila (9);
– Maxila (11);
– Osso zigomático (16)
– Ramo da mandíbula (12);
– Espinha nasal anterior (10)
– Tubérculos mentuais (15);
– Protuberância mentual (14).

As referências cutâneas das pálpebras são semelhantes nas três *facialis* de São Vicente:

– Pálpebra superior (B1);
– Pálpebra inferior (B2);
– Comissura medial da pálpebra (B3);
– Comissura lateral da pálpebra (B4);
– Sulco orbito-palpebral superior (B5);
– Sulco orbito-palpebral inferior (B6):
– Íris e pupila (A6);
– Esclera (A8).

As referências cutâneas do nariz são semelhantes nas três *facialis* de São Vicente:

– Sulco naso-palpebral (1);
– Sulco naso-geniano (2);
– Sulco naso-labial (3);
– Raiz do nariz (9).
– Dorso do nariz (4);
– Ápice do nariz (5);
– Narinas (6);
– Asa do nariz (7);

As referências cutâneas da boca são semelhantes nas três *facialis* de São Vicente:

– Lábio superior (1);
– Lábio inferior (2);
– Filtro (3);
– Fosseta mediana (4);
– Sulco génio-labial (5);
– Sulco mento-labial (6):

– Tubérculo do lábio superior (7):
– Comissura labial esquerda (8);
– Fenda da boca (9).

A *teoria vicentina*, maioritária defende a representação principal como sendo São Vicente. A *teoria fernandina* considera ser o Infante D. Fernando o protagonista.

Adoptámos a teoria vicentina pelas conclusões obtidas no estudo da anatomia artística de superfície da *facialis*, de São Vicente, no painel do Infante e no painel do Arcebispo, em comparação com o São Vicente atado à coluna, todos da autoria de Nuno Gonçalves.

PAINÉIS DE SÃO VICENTE

Os painéis de São Vicente são seis: Infante, Arcebispo, Frades, Pescadores, Cavaleiros e Relíquias.

Painel do Infante

O painel do Infante é representativo da mais alta hierarquia régia de Portugal na viragem da década de 60 para a de 70 do século XV, e símbolo da adoração dedicada a São Vicente.

O painel do Infante pode constituir-se em quatro partes. A parte central representa São Vicente. A cena, situada à direita, apresenta D. Afonso V, o Príncipe D. João futuro D. João II e o Infante D. Henrique. A cena situada à esquerda apresenta a Princesa Santa Joana e D. Isabel de Portugal. No friso superior do painel encontram-se retratadas onze cabeças.

A figura de *São Vicente* no centro do painel, bem iluminado, surge com o rosto do Santo quase sobrenatural, com vestes vermelhas num tom ardente, ostentando um livro, o Evangelho segundo São João.

D. Afonso V, com saio verde profundo e barrete, está genuflectido, com um joelho em terra e a espada segura na mão esquerda. O rei olha para o missal parecendo talvez que o vai o beijar, fazer um juramento ou até mesmo venerar o livro dos Evangelhos nas mãos de São Vicente. A mímica sugere atenção com admiração e submissão.

O *Príncipe herdeiro D. João*, futuro D. João II é o jovem por detrás do rei, com um gorro na cabeça e com a espada, pois sabe-se que o príncipe tinha sido armado cavaleiro em Arzila, em 1471. A mímica exprime atenção com veneração.

O *Infante D. Henrique,* enlutado em seu mangil roxo e com o seu negro chapeirão de aba larga flamengo, moreno, com ombros estreitos, no meio de mareantes de trajos sombrios. A mímica revela atenção e contemplação.

A *Princesa D. Joana*, filha de D. Afonso V e irmã do futuro rei D. João II, que se veio a tornar freira dominicana no Mosteiro de Jesus de Aveiro, está ajoelhada, e mostra *facialis* alva e as mãos finas. Tem um vestido carmesim, um rico colar com uma esmeralda engastada numa armação de ouro onde estão penduradas cinco pequenas bolas douradas. A mímica exprime reflexão com dependência.

D. Isabel de Portugal, Duquesa de Borgonha, está de pé por detrás da Princesa D. Joana, foi a única filha de D. João I e de sua mulher D. Filipa de Lencastre. Em 1430, casou com Filipe III, Duque de Borgonha, cognominado de Filipe o Bom. Tem um toucado, como era habitual nas viúvas. A mímica exprime reflexão e obediência.

O *chanceler-mor*, provavelmente Ruy Gomes de Alvarenga, está por detrás e à direita de São Vicente, com as mãos metidas nas largas mangas da opa. A mímica exprime atenção e grande concentração.

As duas personagens situadas à direita do chanceler-mor devem ser os homens que, a seguir a ele, ocupavam os primeiros lugares na administração, ou seja os *vedores da fazenda*.

O *primeiro vedor da fazenda* revela uma atenção vulgar.

O *segundo vedor da fazenda* revela atenção, sugerindo luta íntima.

O *capelão-mor*, provavelmente D. Rodrigo Noronha, primo do rei e bispo de Lamego, está por detrás e à esquerda de São Vicente, com as mãos postas em oração. A mímica indica dureza agressiva.

A *personagem* situada à esquerda do capelão-mor, um homem mais novo do que os outros, com barrete e opa castanha à moda italiana, provavelmente de seda, poderá ser um dos primos do rei, já que nenhum outro nobre podia usar tecido de seda. A mímica sugere dureza expressiva.

A quarta *personagem* à esquerda do friso deixa adivinhar dureza.

A quinta *personagem* expressa uma mímica de inquietação.

A sexta *personagem* expressa uma mímica de tristeza.

A sétima *personagem* expressa uma mímica de reflexão com circunspecção.

A oitava *personagem* expressa uma mímica de tristeza profunda.

A nona *personagem* exprime reflexão com pensamentos sombrios.

Painel do Arcebispo

O Painel do Arcebispo é presidido por São Vicente. O Santo está rodeado por guerreiros com bigantinas e couraças, bem como a cota de malha e as cotoveleiras. Mais acima encontra-se o arcebispo ladeado por quatro eclesiásticos.

O painel do Arcebispo pode dividir-se em quatro partes. A parte central representa São Vicente. À esquerda estão três cavaleiros, o Infante D. Fernando, Duque de Beja (?), o D. Pedro (?), filho do regente e D. Pedro, Duque de Coimbra (?). À direita estão dois cavaleiros, D. Diogo (?), filho do Infante D. João e o Infante D. João (?). No friso superior do painel encontra-se um grupo de onze cabeças, onde sobressai o arcebispo de Lisboa, D. Jorge da Costa ladeado por quatro eclesiásticos.

São Vicente encontra-se rodeado por cavaleiros armados, e num plano superior observa-se um grupo de eclesiásticos com um arcebispo. O Santo estende a mão direita ao cavaleiro armado, parecendo encomendar-lhe a responsabilidade da empresa bélica, cujo bastão ainda tem na mão esquerda, juntamente com um livro fechado. O bastão está colocado no centro do painel e está rodeado por personagens com lanças, espadas e o báculo do arcebispo. A força militar e a eclesiástica unem-se sob este bastão de comando para combater os infiéis. Aos pés do Santo, pode observar-se uma corda atada, símbolo da união entre os poderes militar e eclesiástico.

Os *cavaleiros* são personagens que tiveram um papel de destaque nas campanhas de D. Afonso V, *o Africano*.

D. Fernando, Duque de Beja 6.º Condestável (?), irmão de D. Afonso V, que assumiu o governo de Portugal, quando o rei fez a campanha africana de Arzila e Tanger, no painel surge com um joelho flectido, a receber o bastão entregue por São Vicente. A mímica aparenta submissão e contemplação.

O D. Diogo, 4.º Contestável (?), filho do Infante D. João e neto de D. João I, com feições correctas e delicadas. A mímica expressa reflexão sobre algo diferente do ambiente onde se encontra.

O *D. João, 3.º Contestável* (?), filho de D. João I, mostra o tratamento sublime do pintor nos reflexos da armadura, parecendo transmitir a ideia de ter sido designado para cumprir uma missão divina. A mímica expressa atenção com surpresa.

O *D. Pedro (5.º Contestável)* (?), filho de D. Pedro, 1.º Duque de Coimbra, de joelhos segura a espada com ambas as mãos. A mímica expressa reflexão com meditação.

O *D. Pedro, 1.º Duque de Coimbra* (?), filho de D. João I, segura uma lança. A mímica expressa reflexão com meditação.

O *arcebispo de Lisboa*, D. Jorge da Costa, depois Cardeal, está ricamente ornamentado, dirige o olhar em direcção ao observador. Ostenta uma mitra bordada a ouro e rubis, com o pluvial sobre uma sobrepeliz, preso ao peito com uma jóia, apresentando também um anel sobre as luvas. O báculo, símbolo do poder eclesiástico é transportado com a curvatura virada para dentro. A mímica do Cardeal expressa dureza e gravidade.

O arcebispo está ladeado por *quatro eclesiásticos*, podendo estes estarem ligados aos cavaleiros armados para, como capelães das ordens militares, os acompanharem na empresa bélica para a qual, com toda a evidência, aquela gente se preparava.

O *eclesiástico* à direita do Arcebispo tem a cabeça descoberta. A mímica expressa atenção pendente.

O primeiro *eclesiástico* situado à esquerda do arcebispo, Deão ou Cónego da Sé de Lisboa, tem a cabeça a meio rosto olhando o arcebispo, com barrete negro, e pluvial sobre uma sobrepeliz. A mímica expressa atenção com admiração.

Os dois eclesiásticos seguintes ostentam também pluviais bordados a ouro, paramentos verdes e barretes negros.

O segundo *eclesiástico* situado à esquerda do arcebispo expressa uma mímica de dureza agressiva.

O terceiro *eclesiástico* situado à esquerda do arcebispo expressa uma mímica de atenção pendente.

A *personagem calva* pode ser considerada como sendo o auto-retrato de *Nuno Gonçalves.* A mímica expressa reflexão com gravidade.

A *personagem com um livro debaixo do braço* tem sido considerado como um dos cronistas do tempo e poderá ser *Gomes Eanes de Zurara*, cronista de D. Afonso V e guarda-mor da Torre do Tombo. A mímica expressa atenção com espanto.

Junto destas figuras eclesiásticas vêem-se *quatro personagens*, todas colocadas na parte superior do painel, com *facialis* expressivos.

A primeira *personagem* expressa uma mímica de contemplação.

A segunda *personagem* expressa uma mímica de receio.

A terceira *personagem* expressa uma mímica de desassombro.

A quarta *personagem* expressa uma mímica de surpresa.

Painel dos Frades

O Painel dos Frades é constituído por seis frades.

A quase totalidade do painel apresenta uma enorme superfície branca resultante das túnicas de *três frades*, com poderosas fisionomias. Os frades vestem o hábito de São Bernardo e são, talvez, grandes letrados. Os hábitos têm contudo algumas diferenças: o branco dos hábitos dos dois frades que estão em primeiro plano,identificam-se com a Ordem de Cister; o *frade das barbas* tem um hábito com tonalidade

branco-amarelado e o facto de usar barbas faz crer que pertence a outra ordem, pois os cistercienses não usavam barbas compridas, talvez seja um frade da Ordem da Santíssima Trindade ou da Redenção dos Cativos. No friso superior do painel encontram-se *três frades*, evidenciando uma expressão austera e um espaço obscuro, provavelmente uma tampa de caixão ou um leito de pregos, objectos relacionados com a morte ou com os sacrifícios de São Vicente.

O *frade* de joelhos no primeiro plano, com hábito branco, tem o barrete e as duas mãos juntas em oração. A mímica expressa atenção com contemplação.

O *frade* de joelhos no segundo plano, com hábito branco, tem a cabeça descoberta e cabelo grisalho e as mãos escondidas pelas mangas da túnica. A mímica expressa atenção com espanto.

O *frade* em terceiro plano, com longas barbas, com hábito branco-amarelado tem as mãos postas em oração, parcialmente cobertas pelas largas mangas da túnica. A mímica expressa atenção com receio.

O *frade* na parte superior do painel tem hábito esverdeado e cabeça calva com cabelo na franja e nos flancos, parece segurar um barrete semelhante ao dos restantes frades. A mímica expressa atenção com admiração.

O *frade* à esquerda do anterior tem hábito violáceo e a cabeça coberta com um barrete, parece alheado do ambiente onde se encontra. A mímica expressa reflexão com luta íntima.

O *frade* ao lado do espaço obscuro está provavelmente ocupado por um objecto relacionado com a morte ou os sacrifícios de São Vicente. A mímica expressa atenção com temor.

Painel dos Pescadores

O Painel dos Pescadores é constituído por sete personagens, homens do mar ou homens que, pelas suas profissões, estavam ligados à navegação.

O painel divide-se em três partes. No primeiro plano está um penitente deitado no chão. Os dois terços superiores do painel estão representados por três personagens dispostos em triângulo, provavelmente pilotos, dois envergando vestes com cor esverdeada, e outro com veste esbranquiçada. Os três estão ligados por uma rede de pesca. No friso superior, mais recuadas estão três personagens com vestes escuras.

Um *penitente*, no primeiro plano, está isolado, vestido com roupagem castanha, ajoelhado com os cotovelos apoiados no chão, de mãos postas e com olhar sofrido e suplicante, olhos sanguíneos e com blefarite, apresenta um aspecto de pobreza, barba branca, calvo, idade avançada. Esta personagem tem nas mãos magras e queimadas um rosário, constituído por uma simples fiada de contas de vértebras de peixe. A mímica expressa tristeza e desgosto.

O *piloto mais destacado*, talvez *Gil Eanes*, tem uma túnica e capuz verde jade, realçado pelo branco da camisa. Sobre o ombro direito está apoiada a rede de pesca, com a corda segura nas mãos. A mímica expressa reflexão com ponderação.

O *piloto adjacente*, talvez *Lançarote*, com a túnica em verde seco, e também a rede apoiada no ombro esquerdo. A mímica expressa reflexão e luta íntima.

A *terceira personagem*, com túnica esbranquiçada, em cujos ombros passa a corda da rede. A mímica expressa reflexão com meditação.

No friso superior do painel estão representadas *três personagens*, com vestes escuras, podendo estar ligados à navegação, construtores de navios, calafates de naus e armadores.

A *primeira personagem* expressa a mímica de atenção com surpresa.

A *segunda personagem* expressa a mímica de atenção com admiração.

A *terceira personagem* expressa a mímica de atenção com espanto.

Painel dos Cavaleiros

O painel dos Cavaleiros é constituído por oito personagens.

O painel pode constituir-se em três partes. A quase totalidade do painel é ocupada por quatro cavaleiros representando a nobreza, dispostos em losango envergando trajes aristocráticos. No friso superior do painel estão quatro eclesiásticos, absolutamente idênticos, no vestuário e na aparência.

O *primeiro cavaleiro*, em primeiro plano poderá ser D. *Fernando I, 2.º Duque de Bragança* (?). Está ajoelhado em oração, descoberto, com vestes roxas e camisa branca, a espada decorada com fios negros, uma cruz partida pendente do pescoço, e o cinto vertical com furos desalinhados e fivela desapertada. A mímica expressa reflexão com ponderação.

O *segundo cavaleiro*, poderá ser *D. Fernando II (3.º Duque de Bragança)* (?), executado por traição por ordem de D. João II, está também ajoelhado, com barrete negro, as vestes verdes, a espada decorada com fios dourados, uma pérola pendente do pescoço, e o cinto a tiracolo. A mímica expressa reflexão com desdém.

O *terceiro cavaleiro* poderá ser *D. João de Bragança, Marquês de Montemor-o-Novo, 7.º Contestável* (?), filho do 2.º Duque de Bragança, com barrete e vestes vermelhas, e a espada decorada com fios prateados. A mímica expressa reflexão com luta íntima.

Por cima dos três cavaleiros observa-se um *quarto cavaleiro*, talvez *D. Afonso, 1.º Duque de Bragança* (?), filho ilegítimo de D. João I, com longos cabelos e barba, com vestes negras e capacete negro com rebordo dourado. A mímica expressa reflexão com gravidade.

No friso superior do painel encontram-se *quatro eclesiásticos* com paramentos brancos.

O *primeiro eclesiástico* expressa a mímica de dureza e determinação.

O *segundo eclesiástico* expressa a mímica de dureza e energia.

O *terceiro eclesiástico* expressa a mímica de dureza e ameaça.

O *quarto eclesiástico* expressa a mímica de dureza e malvadez.

Painel da Relíquia

O painel da Relíquia é constituído por cinco personagens com três objectos exibidos perante o observador, a relíquia, o livro e o esquife vazio.

O painel pode ser dividido em duas partes. A quase totalidade do painel está ocupada por três personagens dispostas em triângulo com vértice inferior. No friso superior do painel encontram-se dois eclesiásticos.

A personagem do primeiro plano, poderá ser um *Vereador da Câmara de Lisboa*, pois a cidade era governada por três individualidades. Destaca-se a intensidade do carmesim da túnica da personagem que mostra a relíquia, provavelmente parte do osso parietal da cabeça óssea de São Vicente, envolvida num pano quadrado de tecido verde, com pequenas borlas nos cantos. A mímica expressa reflexão com submissão e dependência.

A personagem de opa preta e um livro aberto, provavelmente o *Rabi-mor da Judiaria de Lisboa*, ostenta um símbolo de seis pontas, vai passando as páginas com caracteres semelhantes à escrita hebraica, que poderão contar a história e o martírio de São Vicente. A mímica expressa reflexão com grande meditação.

A personagem modestamente vestida e segurando duas varas, colocada diante do esquife vazio em posição vertical, poderá ser um *ministro dos esquifes*, o cangalheiro dos dias actuais. As varas eram enfiadas em argolas existentes por baixo do esquife, para transportar o morto até à sepultura, descendo depois envolvido no sudário, sendo o ataúde de novo utilizado para outros funerais. A presença do esquife poderá indicar que o Infante Santo, D. Fernando, ainda não descansava em paz, porque os seus restos mortais ainda se encontravam em Fez. A mímica expressa resignação e sofrimento.

No friso superior do painel encontram-se *dois eclesiásticos*.

O *primeiro eclesiástico*, provavelmente o capelão do altar de São Vicente na capela-mor, da Sé-Catedral de Lisboa, cuja sobrepeliz tem um bordado em forma de janelas ogivais e uma grande gola vermelha. A mímica expressa atenção com temor.

O *segundo eclesiástico*, talvez o capelão da Casa de Santo António, cuja sobrepeliz tem um bordado simples. A mímica expressa atenção com desassossego.

SÃO VICENTE ATADO À COLUNA

O São Vicente atado à coluna, do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, parece ter pertencido ao políptico de São Vicente, da Sé Catedral de Lisboa. Representa o corpo de um jovem atado a uma coluna, apresentando o santo grande serenidade perante a tortura.

A análise da anatomia artística de superfície, de São Vicente atado à coluna, permite observar correctamente as seguintes referências cutâneas ósteo-musculares:

Referências cutâneas ósteo-musculares das *regiões antero-laterais do tórax e do abdómen*:

– Manúbrio do esterno (2);
– Corpo do esterno (3);
– Músculo peitoral maior (6);
– Músculo recto do abdómen (7);
– Músculo oblíquo externo (8);
– Músculo serrátil anterior (9).

Referências cutâneas ósteo-musculares da *região braquial anterior*:

– Músculo deltóide (1);
– Músculo bicípete braquial (2);
– Músculo braquial (3);
– Sulco bicipital lateral (7).

Referências cutâneas ósteo-musculares da *região femoral anterior*:

– Músculo sartório (3);
– Músculo tensor da fáscia lata (4);
– Músculo recto femoral (5);
– Músculo quadricípete femoral (8).

Referências cutâneas ósteo-musculares da *região anterior da perna*:
– Crista da tíbia (1);
– Maléolo medial da tíbia (2);
– Maléolo lateral da tíbia (3);
– Músculo tibial anterior (4);
– Músculo extensor longo do hálux (5).

Referências cutâneas ósteo-musculares na *região dorsal do pé* são as seguintes:
– Tendão do músculo extensor longo do hálux (10);
– Tendões do músculo extensor longo dos dedos (11).

SÃO VICENTE NA CRUZ EM ASPA

O São Vicente na cruz em aspa, do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, parece ter pertencido ao políptico de São Vicente, da Sé Catedral de Lisboa. O corpo do santo torturado apresenta a musculatura contraída.

SÃO PEDRO

Num compartimento com uma parede forrada com dois tipos diferentes de damasco verde, e pavimento ladrilhado visível no canto infero-direito, o Santo está sentado num banco castanho, segura na mão direita as chaves celestiais e na mão esquerda uma funda e um livro. A mímica expressa meditação.

SÃO PAULO

Num compartimento com chão de ladrilho e uma parede forrada a damasco verde, o Santo está sentado num banco castanho segurando na mão direita uma espada e na mão esquerda um livro. A mímica exprime meditação.

SÃO TEOTÓNIO

Num compartimento com uma parede forrada com dois tipos de damasco verde, o santo bispo ou prior é habitualmente identificado com São Teotónio, prior do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Sentado num banco castanho, o Santo ostenta na cabeça uma mitra branca com galão dourado e na mão o báculo. A mímica sugere meditação.

SANTO FRANCISCANO (SÃO FRANCISCO OU SANTO ANTÓNIO)

Num compartimento com uma parede forrada a damasco verde, o Santo está sentado num banco com hábito franciscano, segurando com as duas mãos um crucifixo. A mímica representa meditação.

ECCE HOMO

O Ecce Homo, do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, representa a mais impressionante figuração de Cristo, com as mãos atadas, um laço de corda pendente do pescoço, os espinhos da coroa rompendo o pano branco que a cobre. Cristo traduz a angústia e a solidão do condenado. O corpo esquálido e barba rala, os olhos revestidos pelo sudário de onde saem os espinhos da coroa, criando uma imagem

de intenso dramatismo. Não se observam feridas, mas apenas manchas de sangue no lençol. Cristo fisicamente frágil que, pelo facto de esconder o olhar, não deixa de ter uma intensidade dramática que se advinha.

PRINCESA SANTA JOANA

A Princesa Santa Joana, do Museu Regional de Aveiro, filha de D. Afonso V, é uma jovem com grande beleza, cabelos claros soltos e caídos nos ombros. A cabeça tem uma coroa e diadema em ouro com pedras preciosas e pérolas. A mão direita, tem os dedos finos e longos, com um anel de rubi no dedo indicador, repousa no peito e encontra-se coberta parcialmente por uma faixa da capa. A princesa veste um traje luxuoso e mundano, com decote acentuado e alongado. Para uns, o laço no punho direito, significa firmeza nos votos, e o cordão de ouro ao pescoço significa firmeza na sua entrega a Deus. Para Pedro Flor (2010), o traje luxuoso e o anel podem relacionar-se com um acordo matrimonial, pois a princesa teve alguns projectos de casamento que, por diversos motivos, não se concretizaram, o mais adiantado com o príncipe Carlos, herdeiro do rei Luís XI de França. A expressão da *facialis*, melancólica e grave, com o tom rosado da pele e os olhos escuros fixos no infinito. A mímica exprime o estado de ânimo traduzindo humildade, obediência e submissão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Carlos Alberto Ferreira de e Barroca, Mário Jorge (2002). *História da Arte em Portugal: O Gótico.* Lisboa: Editorial Presença.

Almeida, Jorge Filipe de e Albuquerque, Maria Manuela Barroso de (2003). *Os Painéis de Nuno Gonçalves.* Lisboa: Editorial Verbo.

Beaumont, Maria Alice (1991). *As 50 melhores obras de arte em museus portugueses.*Lisboa: Chaves Ferreira, Publicações, S.A.

Branco, Theresa Schedel de Castello (1994). *Os Painéis de S. Vicente de Fora. As Chaves do Mistério.* Lisboa: Quetzal Editores.

Carvalho, João Vilhena de e Correia, Maria João Pinto (2009). *Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX, volume 7.* Pedroso, Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.

Carvalho, José Alberto Seabra (2007). *A pintura quatrocentista. História da Arte Portuguesa, volume 3: O "Modo Gótico (séculos XIII--XV).* Lisboa: Círculo de Leitores.

Casimiro, Luís Alberto (2006-2007). *Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal.* Porto: Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património, I série, volume V-VI, pg. 87-114.

Cruz, José de Matos (1986). *Igreja de Góis. "O Varzeense.Dagoberto, Markl – História da Arte em Portugal (volume 6): O Renascimento.* Lisboa: Publicações Alfa.

Dias, Pedro (1986). *História da Arte em Portugal (volume 4): O Gótico.* Lisboa: Publicações Alfa.

Esperança Pina, J. A. (2010). *Anatomia Humana da Locomoção, Anatomia de Superfície e Artística, 4.ª edição.* Lisboa: Lidel,

Flor, Pedro (2010). *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI.* Lisboa: Assírio & Alvim.

Flor, Pedro. *Nuno Gonçalves.* QN-Edição e Conteúdos, S.A., Matosinhos, 2010.

França, José Augusto (1981). *O Retrato na Arte Portuguesa.* Lisboa: Editora Livros Horizonte.

França, José Augusto, Morales, J. L. e Rincón, Wifredo (1986). *Summa Artis, Arte Portuguesa, volume XXX.* Madrid: Espasa Calpe.

Gusmão, Adriano de (1957) *Nuno Gonçalves.* Lisboa: Colecção Saber, Publicações Europa-América.

Howe, Malcolm (2001). *A Perplexidade dos Painéis: o significado de uma obra-prima medieval portuguesa.* Edição da Associação no Reino Unido da Ordem de São Miguel da Ala.

Markl, Dagoberto (1986). *História da Arte em Portugal (volume 6): O Renascimento.* Lisboa: Publicações Alfa.

Markl, Dagoberto (1987). *O essencial sobre Nuno Gonçalves.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

Markl, Dagoberto (1988). *O retábulo de São Vicente da Sé de Lisboa e os documentos.* Caminha.

Markl, Dagoberto, Cabral, Teresa Sarsfield e Frazão, Irene (1999). *O fresco do antigo tribunal de Monsaraz: conservação e restauro.* IFFAR.

Pamplona, Fernando de (1987) *Dicionário de Pintores e Escultores, 5 volumes.* Minho: Livraria Civilização Editora.

Pereira, Paulo (2011). *Arte Portuguesa, História Essencial. Temas e Debates.* Lisboa: Circulo de Leitores.

Pinto, Ana Lídia, Meireles, Fernanda e Cambota, Manuela Cernadas (2006): *Arte Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

Primitivos Portugueses, 1450-1550, O século de Nuno Gonçalves (2010). Museu Nacional de Arte Antiga & Athena.

Rodrigues, Dalila (2005). *A pintura no período manuelino. História da Arte Portuguesa, volume 5: Renascimentos (século XVI).* Lisboa: Círculo de Leitores

Rodrigues, Dalila (2009). *A pintura num século de excepção 1450-1550. Arte Portuguesa: da pré-história ao século XX, volume 5.* Fubu Editores.

Rodrigues, Dalila (2007). *O episódio de Nuno Gonçalves ou da «Oficina de Lisboa». A pintura quatrocentista. História da Arte Portuguesa, volume 3: O "Modo" Gótico (séculos XIII-XV).* Lisboa: Círculo de Leitores.

Rodrigues, Dalila (2005). *Pintura: o ciclo renascentista. História da Arte Portuguesa, volume 5: Renascimento (século XVI).* Lisboa: Círculo de Leitores.

Santos, Reynaldo dos (1966). *Oito Séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito, 3 volumes.* Lisboa: Editora Excelsior.

Serrão, Joel e Marques, H. de Oliveira. (1990). *Nova História de Portugal: Portugal do Renascimento à crise dinástica, Os valores artísticos, vol. 5, cap. XI.* Barcarena: Editorial Presença.

Serrão, Vítor (2002). *História da Arte em Portugal: O Gótico. Pintura e Vitral.* Lisboa: Editorial Presença.

Teixeira, J. C. da Cruz (1981). *A pintura portuguesa do Renascimento.* Lisboa: Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Tudella, José (2005). *Os painéis de D. Afonso V.* Editora. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

Vieira, José Bento (2001). *Santa Cruz de Coimbra: Arte e História. 2.ª Edição.* Coimbra: Edição Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

(Comunicação apresentada às Classes de Ciências e de Letras
na sessão conjunta de 18 de abril de 2013)