



ANGELORUM

Anjos em Portugal Angels in Portugal

coordenação Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça



GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

ANGELORUM

Anjos em Portugal Angels in Portugal

coordenação Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça

FICHA TÉCNICA IMPRINT

Catálogo Catalogue

Título Angelorum – Anjos em Portugal

Title Angelorum – Angels in Portugal

Coordenação Coordination Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo Graça

Textos Texts Ana Sofia Simões, Flávio Carvalho, Francisca Almeida, Hugo Barreira, Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo Graça, Maria José Marinho de Queirós Meireles, Maria Leonor Barbosa Soares, Maria de Lurdes Craveiro, Mário Vitória, Pedro Chagas Freitas, Raquel Ferreira, Rosa Maria Saavedra, Rui Mascarenhas

Fotografia Photography Miguel Sousa (páginas: 4, 7, 25, 32, 118, 121, 122, 130, 138, 152, 160, 170, 172, 173, 177, 178, 219, 225, 227, 240, 242, 246, 276, 280, 292, 294, 295, 296, 300, 306, 315, 316, 317, 318, 319, 327, 336, 368, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 379, 380, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 394, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 421, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 438, 441, 443, 446, 450, 453, 455, 456, 457, 458, 459); José Luís Braga (páginas: 434, 435, 436); DDF – INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO, I.P. [José Pessoa (páginas: 10, 36, 56, 73, 87, 96, 102, 114, 123, 133, 134, 136, 141, 142, 149, 168, 218, 220, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 248, 251, 252, 254, 256, 258, 262, 264, 272, 278, 282, 284, 286, 288, 290, 298, 308, 310, 312, 313, 314, 328, 330, 332, 334, 340, 342, 343), Arnaldo Soares (página: 274), Carlos Monteiro (páginas: 250, 260), Luís Pavão (página: 302), Luísa Oliveira (página: 222, 320)]; Laboratório de Fotografia e Radiografia do I.J.F. Jorge Oliveira e Biblioteca Central do IMC Cláudia Pereira (páginas: 117, 126, 267, 268, 270); A. N. Torre do Tombo (página: 216); Biblioteca Pública Municipal do Porto (página: 167, 322); C. M. Vila Nova de Cerveira (página: 362); Museu de Fátima (página: 344); Museu Nacional do Teatro (página: 364); Ana Goulão (página: 245); Evelina Oliveira (página: 211, 212); Francisco Janeiro (página: 347); José Alfredo (página: 324); Maria Leonor B. Soares (páginas: 17, 203, 206, 207, 208); Maria de Lurdes Craveiro (página: 97); Manuel Azevedo Graça (páginas: 34, 52, 157, 174, 226); Pedro Medeiros (página: 67); Paulo neves (página: 187, 210); Vítor Costa (página: 60);

Planta do Centro Histórico Historical Center map Câmara Municipal de Guimarães - Turismo de Guimarães

Tradução Translation Patrícia Sampaio, Sónia Silva, Adriana Lopes, Maria Helena Sousa (Anjos Novos | New Angels), Manuel Azevedo Graça (Anjos na cidade | Angels in the city)

Revisão de textos Text revision Manuel Azevedo Graça, Maria José Meireles, Raquel Ferreira

Design gráfico Graphic Design Miguel Sousa

Editor Publisher Museu de Alberto Sampaio

Local de Edição Publishing location Guimarães

Data de Edição Publishing date Maio de 2012 | May 2012

Impressão e acabamento Printing and finishing

ISBN 978-989-95725-9-1

Depósito Legal Legal deposit 343650/12

N.º de exemplares Number of copies 1000



GOVERNO DE PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA



Exposição Exhibition

Título Angelorum – Anjos em Portugal

Title Angelorum – Angels in Portugal

Data Date 11 de Maio a 14 de Outubro | 11 May to 14 October

Título Anjos Hoje

Title Angels Today

Data Date 02 de Junho a 14 de Outubro | 2 June a 14 October

Organização Organization Museu de Alberto Sampaio

Comissários Commissioners Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo Graça, Maria José Marinho de Queirós Meireles

Projeto Project Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo Graça

Equipa técnica de montagem Exhibition set up technical team Adriana Lopes, Alexandra Pacheco, Ana Luísa Folhadela, Ana Paula de Castro, Ana Raquel Leite, António Faria, Bruno Silva, Célia Pontes, Daniela Dias, Emanuel Ribeiro, Flávio Carvalho, Francisca Almeida, Inês Martins, José Luís Braga, José Miguel Andrade, Luísa Ribeiro, Manuel Azevedo Graça, Maria José Meireles, Miguel Sousa, Natália Pacheco Andrade, Nuno Ribeiro, Patrícia de Castro, Patrícia Sampaio, Paulo Fernandes, Raquel Ferreira, Ricardo Nunes, Rosa Maria Martins, Rosa Maria Saavedra, Sónia Silva, Vânia Carvalho

Secretariado Secretary José Luís Braga, Natália Andrade

Seguros Insurances Lusitania

Mecenas da Exposição Exhibitor patrons Lusitania, Barbot Nacional (António Faria - Barbot Taipas), M. Sousa Ribeiro - Material de Belas Artes, Ida., Jordão Cooling Systems, Isidro Lobo, José Joaquim Silva Guimarães, Abel Pinheiro Ribeiro da Silva, João Afonso Melo da Costa Guimarães, Comendador Albano Coelho Lima, José Manuel Ferreira Gonçalves Arantes, Domingos Vitor Abreu Magalhães e Carlos Machado Vaz

Mecenas da exposição Exhibition patrons



FUNDAÇÃO CIDADE DE GUIMARÃES



Apoio e financiamento Support and Sponsorship



SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA



Parceiro estratégico Strategic partner



Parceiro Partner



Mecenas associados Associated patrons



CONTINENTE



Parceiro oficial Official partner



SUMÁRIO CONTENTS

Palavras Prévias foreword

PARTE I PART I

O Culto dos Anjos e a Crença dos Homens. Bíblia, História das Religiões e Arte The Cult of Angels and the Belief of Men. Bible, History of Religions and Art Frei Geraldo Dias Coelho, OSB	11
Os Anjos na Arte Medieval The Angels in the Medieval Art Ana Sofia Simões	33
O Anjo Moderno The Modern Angel Maria de Lurdes Craveiro	57
Os anjos no esplendor do Barroco The angels in the splendour of the Baroque Maria José Marinho de Queirós Meireles	115
Mil e Oitocentos. Anjos de um mundo novo Eighteen hundred. Angels of a new world Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça	153
Procurando Anjos na Arte Contemporânea Looking for Angels in the Contemporary Art Hugo Barreira e Maria Leonor Barbosa Soares	179

PARTE II PART II

Catálogo Catalogue	215
Anjos, Apocalipse na Arte Angels, Apocalypse in Art Flávio Ricardo Vidal Carvalho	391

PARTE III PART III

Anjos Hoje Angels of Today	395
Anjos Angels Pedro Chagas Freitas	397
Anjos de madeira pintados Painted wooden Angels Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça	398
Anjos Novos New Angels Rui Mascarenhas	406

PARTE IV PART IV

Anjos na Cidade Angels in the City Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça	417
Roteiro Guide Raquel Ferreira, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça	420

Fontes e Bibliografia Sources and Bibliography	461
Notas biográficas dos Autores Author's biographical notes	471
Agradecimentos Acknowledgements	475



Anunciação
Vasco Fernandes
1506-1511
Museu de Lamego

Annunciation
Vasco Fernandes
1506-1511
Lamego Museum

O Anjo Moderno

The Modern Angel

Anjos e demónios são, na dimensão cultural do Cristianismo ao longo de mais de 20 séculos, e na construção de um patamar de antagonismo e complementaridade, figuras que a própria estrutura eclesíástica não deixou nunca de alimentar e que, ao mesmo tempo, se inscrevem numa dinâmica de vitalidade espiritual e religiosa. As alusões bíblicas ao Anjo do Mal são, aliás, o testemunho de que as duas esferas do Bem e do Mal se aproximam em perigosa rota de colisão passível de interferir na percepção do crente. Por isso mesmo, a Igreja sempre vigiou tanto a prática teológica da cultura religiosa como a iconografia desenvolvida ao longo do tempo cristão. O diabo, a besta monstruosa que atormenta todo o imaginário "medieval", é uma entidade que recolhe as suas raízes em complexo espectro geográfico e cultural¹, mas justifica-se sempre numa alteridade praticada com as forças do Bem e, portanto, justifica e credibiliza o Bem. O diabo é, assim, necessário para maior glória de Deus que, por seu turno, se serve de adequados emissários para a transmissão de um conjunto mais ou menos críptico de sinais indispensáveis à salvação dos homens.

Importa aqui verificar não as origens de uma iconografia complexa que se perde no tempo anterior à cultura cristã e com capacidade de contínua adaptação mas, sim, captar o sentido de apropriação de um modelo operativo e devidamente testado na eficácia de uma projeção moralizadora que não prescinde do conhecimento nem das heranças culturais ativas em Portugal, ao longo dos séculos XV e XVI. Os poderes, sagrado e profano, aliam-se então para o enaltecimento do brilho divino e para a reabilitação qualificada dos homens.

A cristianização do Mal

É a cultura humanista que dissolve o diabo, nas suas representações mais aterradoras que se servem de uma materialidade corpórea reconhecível, para, de seguida, a transformar em inconciliável sentido humano. O mesmo é dizer que o carácter híbrido e grotesco, misto de homem e animal com cascos, cabeça disforme e

Angels and demons are, in the cultural dimension of Christianity for more than 20 centuries, and in the building of a level of antagonism and complementarity, figures that the ecclesiastic structure itself never ceased to feed and that, at the same time, are included in a dynamic of spiritual and religious vitality. The biblical allusions to the Angel of Evil are, indeed, the testimony that the two spheres of Good and Evil approach in a dangerous collision route that may interfere with the perception of the faithful. That's why, the Church has always monitored both the theological practice of the religious culture and the iconography developed throughout the Christian time. The devil, the monstrous beast that torments the whole "medieval" imaginary, is an entity that has its roots in a complex geographical and cultural spectrum¹, but it is always justified by an alterity practised with the forces of Good and, so, it justifies and gives credibility to Good. The devil is, thus, necessary for a greater glory of God who, in turn, uses adequate emissaries for the transmission of a more or less cryptic set of signs indispensable to the salvation of men.

Here it is not important to verify the origins of a complex iconography that is lost in the time before the Christian culture and with an ability to continuously adapt itself, instead we should try to grasp the sense of appropriation of an operative model duly tested in the efficiency of a moralizing projection that doesn't exclude the knowledge or the cultural heritages active in Portugal, throughout the 15th and the 16th centuries. The powers, sacred and profane, thus come together to praise the divine brightness and to rehabilitate men in a qualified manner.

The Christianization of Evil

It is the humanist culture that dissolves the devil, in its most terrifying representations that use a recognizable corporeal materiality, to turn it, then, into irreconcilable human sense. That is to say that the hybrid and grotesque character, a mixture of man and animal with hoofs, deformed head and glued to

colado a uma visão onde está também presente a serpente (como se vê em tantas gravuras do século XV – por exemplo, na produção de Martin Schongauer – e inícios do século XVI), que povoava o horizonte maniqueísta captado pela comunidade de crentes na designada “Idade Média” tende, na cultura Moderna, a assumir outros contornos extraídos do esforço humanista pela reconfiguração da própria missão do Homem e da sua articulação com Deus.

Não desapareceu o eterno confronto entre o Bem e o Mal nem, muito menos, a sua representação². Mas, a esse círculo de elite (onde cabem nomes maiores como Marsilio Ficino ou Pico della Mirandola) que forjou o sentido humanista, dando consistência aos valores do Bem que precede de Deus e, portanto, garantindo a proximidade do Homem a Deus que Nicolau de Cusa já tinha desenvolvido³, também assiste a consciência de um percurso humano que incorpora o Mal enquanto entidade passível de ser contornada, exatamente pela entrega a Deus. Para Ficino, a metáfora do espelho que reflete a luz divina através da imaginação conduz a Deus, ao Bem e ao Amor. E, nessa mediação que implica sempre uma relação hierárquica, a beleza de Deus, o anjo, a alma e o corpo⁴ conjugam-se também através da capacidade humana da escolha que determina a salvação ou a perpétua condenação. A representação do *Inferno* (1510-1520, MNAA), pintura enigmática sobre a qual se desconhece ainda um leque de informações vital para a sua clarificação e abarcando um conjunto de referências que vão fundo no tempo, constitui a antevisão clara da dor e das torturas a que serão submetidos os condenados. O Diabo, sentado no seu trono, controla o cenário dos horrores que inclui os religiosos a fritar no caldeirão e o castigo sobre toda a sorte de pecados. Se não oferece dúvidas o carácter moralizador da pintura, o que está em causa, também, é a exposição da dinâmica imprimida pelos movimentos de Reforma que encontram eco tanto em Martinho Lutero e Erasmo de Roterdão, como nas práticas reformistas e disciplinares das casas religiosas, como numa ação pedagógica que chegaria à Universidade, como na eleição de circuitos arquitetónicos de maior resguardo para o clero regular, como na exploração dos territórios sombrios da alma humana contidos nas pinturas de Bosch, como, em suma, na afinação do movimento ligado à *devotio moderna*.

As configurações neoplatónicas da cultura humanista não eliminaram o Mal diabolizado mas encontraram na diabolização do Homem a humanização do

a vision where the serpent is also present (as can be seen on so many engravings of the 15th century – for example, in the production of Martin Schongauer – and beginning of the 16th century), that characterized the Manichean horizon captured by the community of faithful in the so-called “Middle Ages” tends, in the Modern culture, to evolve to other shapes extracted from the humanist effort to reconfigure Man’s mission itself and its articulation with God.

The eternal battle between God and Evil didn’t disappear, let alone its representation². But, that elite circle (where major names such as Marsilio Ficino or Pico della Mirandola are included) that forged the humanist sense, giving consistency to the values of Good that come from God and, therefore, guarantying the proximity of Man to God that Nicolau de Cusa had already developed³, also includes the conscience of a human journey that comprises the Evil while entity likely to be circumvented precisely by delivering oneself to God. To Ficino the metaphor of the mirror that reflects the divine light through the imagination leads to God, to Good and to Love. And, in that mediation that always implies a hierarchical relation, the beauty of God, the angel, the soul and the body⁴ also combine through the human ability to make a choice that determines the salvation or the perpetual condemnation. The depiction of *Hell* (1510-1520, MNAA), an enigmatic painting about which a range of information vital to its clarification is still unknown and embracing a set of references that go deep in time, is the clear preview of the pain and of the tortures the condemned will be subjected to. The Devil, sitting on his throne, controls the scenery of horrors that includes the monks getting fried in the cauldron and the punishment for all sorts of sins. If the moralizing character of the painting is clear, what is also at stake is the exhibition of the dynamics provided by the Reform movements that will be found both in Martin Luther and Erasmus of Rotterdam, in the reformist and disciplinary practices of the religious houses, in a pedagogical action that would reach the University, in the choice of architectonic circuits of higher protection to the canon regular, in the exploration of the dark territories of the human soul present in the paintings of Bosch, to sum up, in the refining of the movement connected to the *modern devotio*.

The neo-platonic configurations of the humanist culture didn’t erase the demonised Evil, but in the demonization of Man they found the humanization of

diabo. É assim que pode também ler-se a tábua alusiva a *Santiago e Hermógenes* (atribuída ao "Mestre da Lourinhã", 1520-1525, MNA), inspirada na *Vita Sancti Jacobi* e no *Flos Sanctorum*, impressos em Lisboa em 1505 e 1513, onde os diabos presentes não deixam de ser como que uma projeção das tentações humanas. Num "quotidiano" alargado, as imagens disformes ou as caricaturas grotescas que povoam o universo da representação figurativa do Renascimento, constituem a antevisão de um território humano obscuro e contaminado pela perversão e afastamento da luz e beleza divinas. De idêntica forma, a integração do grotesco (estritamente entendido na filiação direta do motivo decorativo extraído da *Domus Aurea* do imperador Nero), ao mesmo tempo que sistematiza a organização do espaço compositivo, apela também a uma dimensão humana múltipla e inscrita no domínio da cristianização do mundo pagão da Antiguidade.

Nesta conjuntura que concilia a imagem transparente do divino com a presença dos seres inquietantes que conduzem à reflexão, mantendo a eficácia pedagógica da representação, importa ainda não esquecer a divulgação de uma outra categoria simbólica e decorativa que se afirma na arte e na cultura imagética portuguesas deste período: o *homem selvagem* e o *homem silvestre* (na específica cobertura do seu corpo com elementos vegetais), cuja complexidade e riqueza potenciadora de estímulos cristãos e "civilizados" conduzirão a uma espécie de apropriação do "lugar" do anjo. Se os seus antecedentes têm de ser encontrados nas faixas mitológicas da antiga Mesopotâmia (com o primeiro homem, Lullu, uma criação de Marduk, ou Enkidu, o *homem silvestre* criado por Anum e Ishtar), encontra níveis explícitos de confluência na cultura greco-romana (na animalidade dos sátiros ou dos centauros ou ainda na devassidão dos cultos a Dionísio) e prolonga-se pela designada "Idade Média", quer nas alusões ao mundo inóspito e "selvagem" do deserto – lugar de eterno confronto, pela prática eremítica, entre os territórios da expiação e da redenção –, quer na aproximação inequívoca de figuras do universo cristão (como Santa Maria Egípcíaca, S. João Crisóstomo ou a Madalena) a um estado de contaminação animal outorgado pela representação dos corpos revestidos de pelos (MUÑOZ DOMÍNGUEZ; CUSAC SÁNCHEZ, 2011: 23-33). A Inglaterra ainda preserva, na igreja de S. Tiago Maior, South Leigh, um fresco do século XV alusivo à condenação e onde se encontra o Arcanjo São Miguel a pesar as almas, com o corpo revestido

the devil. This is how one can interpret the wooden panel referring to *Saint James and Hermogenes* (attributed to the "Lourinhã Master", 1520-1525, MNA), inspired by the *Vita Sancti Jacobi* and by the *Flos Sanctorum*, printed in Lisbon in 1505 and in 1513, where the devils are a sort of projection of the human temptations. In a wider "everyday life", the deformed images or the grotesque caricatures that inhabit the universe of the figurative representation of the Renaissance are the preview of an obscure human territory contaminated by the perversion and the withdrawal from the divine light and beauty. In a similar way, the integration of the grotesque (strictly understood in the direct filiation of the decorative motif extracted from the *Domus Aurea* of emperor Nero), while systematizing the organization of the compositional space, also shows a multiple human dimension included in the area of the Christianization of the pagan world of the Antiquity.

In this context that combines the transparent image of the divine and the presence of the unsettling beings that lead to reflection, keeping the pedagogic efficiency of the representation, it is important to remember the divulging of another symbolic and decorative category that is present in the Portuguese art and imaginal culture of this period: the *wild man* and the *natural man* (in the specific covering of his body with vegetal elements), whose complexity and richness, which creates Christian and "civilized" stimuli, will lead to a kind of appropriation of the "place" of the angel. If their ancestors have to be found in the mythological fields of the ancient Mesopotamia (with the first man, Lullu, a creation by Marduk, or Enkidu, the *natural man* created by Anum and Ishtar), it will find explicit levels of confluence in the Greco-Roman culture (in the animality of the satyrs or of the centaurs or still in the dissoluteness of the cults of Dionysius) and it will be prolonged in the so-called "Middle Ages", either in the allusions to the inhospitable and "wild" desert – place of eternal battles, through the eremitical practice, between the territories of atonement and of redemption –, or in the unequivocal approach of figures of the Christian universe (such as Saint Mary of Egypt, Saint John Chrysostom or the Magdalene) to a state of animal contamination conferred by the representation of the bodies covered with fur (MUÑOZ DOMÍNGUEZ; CUSAC SÁNCHEZ, 2011: 23-33). England still preserves, in the church of Saint James the Greater, South Leigh, a fresco from the 15th century depicting the condemnation, where Saint Michael the



Casal selvagem

Inícios do séc XVI

Charola do Convento de Cristo, Tomar

Wild couple

16th century, beginning

Charola of the Cristo Convent, Tomar

de penas. Este universo contaminado que mistura inocência, moralidade e justiça passaria, sem esforço, para o contexto reservado dos cadeirais de coro.

O *homem selvagem* em que insiste a iconografia do período manuelino (nunca em tão expressiva abundância como a que se processa em território dos Reis Católicos) capta, simultaneamente, a dimensão primitiva da criação e, portanto, a carga de inocência de que se reveste a natureza, também humana, e a possibilidade de salvação remetida ao Homem (GOULÃO, 1992: 321-345). É, na aceção mensageira das prescrições do divino "encarnada" pelo anjo do Senhor, a materialização de uma retórica que contém uma filosofia teleológica controlada pelos poderes e dirigida a toda a comunidade dos crentes. O *homem selvagem* que se incorpora no retábulo da Sé de Coimbra (1498-1502) ou os casais de selvagens (na expressão pura e autêntica de Adão e Eva), que dinamizam as campanhas decorativas manuelinas da Charola do Convento de Cristo em Tomar, sempre sob

Archangel appears weighing the souls, with the body covered with feathers. This contaminated universe that mixes innocence, morality and justice would be easily used in the private context of the choir stalls.

The *wild man*, on whom the iconography of the Manueline period insists (though never with such an expressive abundance as the one that occurs in the land of the Catholic Kings), simultaneously, embodies the primitive dimension of creation and, therefore, the amount of innocence the nature, also human, is endowed with, and the possibility of salvation offered to Man (GOULÃO, 1992: 321-345). He is, in the sense of the messenger of the prescriptions of the divine "embodied" by the angel of the Lord, the materialization of a rhetoric that contains a teleological philosophy controlled by the powers and addressed to the whole community of the faithful. The *wild man* that is present in the altarpiece of the Coimbra See (1498-1502) or the couples of savages (in the pure and authentic expression of Adam and Eve), that dynamize

uma execução tutelada por mão de obra flamenga/nórdica, sempre integrados em contexto sagrado e sempre fruto da melhor e mais alta encomenda (o bispo Dom Jorge de Almeida e o rei Dom Manuel) dão, assim, corpo a uma prática religiosa interventiva no seio da reforma interna em curso na Igreja, que concilia tanto o reposicionamento da interpretação espiritual vivida como o redireccionamento da missão do Homem na Terra e da sua articulação com Deus.

À vertente pedagógica implícita nesta representação associa-se uma dimensão de "totalidade" que articula o estágio de barbárie com o cunho de civilidade cristã; integrada e acolhida no espaço religioso, explicita um percurso que, no respeito pelos ensinamentos transmitidos pelos Evangelhos, conduzirá ao Paraíso. O seu papel de auxílio na elevação das almas à Luz e, em absoluto, redimido de conotações negativas, observa-se na substituição dos anjos tenentes que, por regra, amparam os escudos heráldicos dos tumulados, dignificando uma linhagem e uma personagem específica agora acompanhada pela natureza terrena transformada em castidade e pureza⁵. Nesta presunção de inocência original, o *homem selvagem* assume então uma dimensão conceptual renovada e da qual não se pode desvincular a força de um traçado humano que começa em vida (e nas escolhas que nela se efetuam) e termina na contemplação do Paraíso. Ser domado e simultaneamente mensageiro de uma linha de conduta cristã, corpo e metáfora de Deus, o *homem selvagem* interfere na cadeia onde o anjo conduz a alma a Deus⁶ e apropria-se dessa missão de transporte. Como acontece várias vezes no âmbito tumular da "Baixa Idade Média" portuguesa, no Museu de Aveiro, o túmulo de Dom João de Albuquerque e de sua mulher Dona Helena Pereira (proveniente de capela da igreja do convento dominicano de Aveiro, atual Sé), datado de 1478 e com ampla inscrição laudatória alusiva aos feitos guerreiros do tumulado nas campanhas de Afonso V em África e nas Canárias, tem, no frontal da cabeceira, os dois anjos que sustentam a respetiva heráldica e que são substituídos, com o mesmo desempenho, pelo casal de selvagens no frontal oposto. Na igreja do mosteiro de S. Marcos (Tentúgal, Coimbra), espaço humanista por excelência e, não por acaso, controlado pela Ordem de São Jerónimo, são dois *homens selvagens* que afastam as cortinas do dossel tumular de Fernão Teles de Meneses (Diogo Pires-o-Velho, c. 1490)⁷ e ainda serão dois *homens selvagens* (sugerindo a representação dúbica de Hércules) que, por 1574, seguram a cartela

the Manueline decorative campaigns of the Charola (round church) of the Cristo Convent in Tomar, always under an execution supervised by Flemish/ Nordic labour, always included in a sacred context and always a result of the best and of the highest commission (the bishop Dom Jorge de Almeida and king Dom Manuel) embody, thus, an interventional religious practice within an ongoing internal reform of the Church, that gathers both the repositioning of the experienced spiritual interpretation and the redirecting of Man's mission on Earth and its articulation with God.

The pedagogical character implicit in this representation is associated with a dimension of "totality" that articulates the stage of barbarity with the character of Christian civility; included and welcomed in the religious space, it shows a path that, by respecting the teachings conveyed by the Gospels, will lead to Paradise. Its role in helping souls to be raised to Light, totally redeemed of negative connotations, is observed in the replacement of the angel supporters that, usually, hold the heraldic shields of the entombed people, dignifying a lineage and a specific character now accompanied by the earthly nature transformed into chastity and purity⁵. In this presumption of original innocence, the *wild man* gains then a renewed conceptual dimension from which one cannot detach the strength of a human path that begins in life (and in the choices one makes) and ends in the contemplation of Paradise. Being tamed and, simultaneously, a messenger of a line of Christian conduct, body and metaphor of God, the *wild man* interferes with the chain where the angel leads the soul to God⁶ and takes over that mission of transportation. As it happens so frequently in the tombs of the Portuguese "Low Middle Ages" in the Aveiro Museum, the tomb of Dom João de Albuquerque and of his wife Dona Helena Pereira (coming from the chapel of the church of the Dominican convent of Aveiro, nowadays See), dating from 1478 and with ample laudatory inscription allusive to the warrior deeds of the entombed in the campaigns of Afonso V in Africa and in the Canaries, has, on the front of the head side, the two angels that hold the respective heraldry and that are replaced by the couple of savages, performing the same functions, on the opposite front. In the church of the monastery of S. Marcos (Tentúgal, Coimbra), a humanist space par excellence and, not by coincidence, controlled by the Order of Saint Jerome, two *wild men* open the curtains of the canopy of the tomb of Fernão Teles de Meneses (Diogo Pires-o-Velho, c. 1490)⁷ and two *wild men*

com o epitáfio no túmulo de Diogo da Silva (oficina de João de Ruão) (CRAVEIRO, 1995: 417-432), na capela dos Reis Magos. Em Coimbra prolongava-se assim o sentido humanista que a escultura de matriz ruanesca projetou até ao século XVII, esgrimindo argumentos alternativos à cultura de despojamento e contenção saída dos ideais tridentinos.

Ao longo do século XVI, a reflexão sobre a natureza humana, as suas paixões, os seus desvios comportamentais, a sua grandeza e a sua miséria passa pelas artes e pela literatura. É nesse trajeto que se situa, por exemplo, a tragicomédia *Dom Duardos*, escrita em castelhano por Gil Vicente e apresentada ao rei Dom João III, indo ao encontro dessa indagação profunda sobre uma "totalidade" consumada na matéria e na alma do Homem.

Quando Dante, acompanhado de Virgílio, desce aos infernos para um périplo que consagra o reconhecimento das várias regiões que pertencem ao divino e ao diabólico, também tem a capacidade do regresso; é a sua iniciativa e o seu discernimento que possibilitam o resgate. Pela primeira vez no âmbito da cultura cristã, e de uma forma perturbadoramente explícita, Dante Alighieri mostrava aos homens a complexidade diversificada da sua genuína natureza. O Homem, ser a quem compete a construção do seu destino, também é livre de escolher entre os apelos vindos das forças antagónicas que o seu próprio corpo encerra. Não é por acaso que surgiram, nos finais do século XV, as alternativas entre o morrer de forma amaldiçoada ou o morrer bem (*Ars moriendi*¹⁸) em que insistia a literatura da época, ilustrada com as convenientes e adequadas gravuras que teriam, em sintonia de procedimento, uma adesão explícita em pintura e escultura. Substituindo ou sobrepondo-se aos monstros aterradores que conduziriam o moribundo às profundezas do Inferno, apareciam, doravante, as entidades celestiais que ajudavam a morrer e reforçavam uma nota de humanidade na cena representada.

Por outro lado, o aparecimento e a generalização do termo *Purgatório* pelo século XIV constitui autêntica revolução na forma como é encarada essa espécie de fatalidade inscrita na relação Homem-Deus, proveniente do pensamento de Santo Agostinho e da dominância do conceito ligado à *graça divina*. Um enquadramento ligado aos efeitos devastadores da peste negra ou da Guerra dos Cem Anos (1337-

(suggesting the dubious representation of Hercules), in 1574, hold the cartouche with the epitaph in the tomb of Diogo da Silva (João de Ruão workshop) (CRAVEIRO, 1995: 417-432), in the Reis Magos chapel. In Coimbra, the humanist sense, which the sculpture of Ruão's influence had projected until the 17th century, was thus prolonged presenting alternative arguments to the culture of simplicity and restraint conveyed by the Tridentine ideals.

Throughout the 16th century, the reflection about the human nature, its passions, its behavioural deviations, its greatness and its misery is present in the arts and in literature. It is in that path that one finds, for example, the tragicomedy *Dom Duardos*, written in Castilian by Gil Vicente and presented to king Dom João III, in line with that deep questioning about an accomplished "totality" in the matter and in the soul of Man.

When Dante, accompanied by Virgil, descends to the hells in a journey that establishes the acknowledgement of the several regions that belong to the divine and to the diabolic, he also has the ability to come back; it is his initiative and his discernment that allow the redemption. For the first time in the ambit of the Christian culture, and in a disturbingly explicit way, Dante Alighieri showed men the diversified complexity of his true nature. Man, a being who is able to build his own destiny, is also free to choose from the calls coming from the opposing forces within his body. The emergence, at the end of the 15th century, of the alternatives between dying in a cursed way and dying well (*Ars moriendi*¹⁸) is no coincidence and the literature of the time insisted on them, illustrating them with the convenient and adequate engravings that would similarly have an explicit adherence by the painting and the sculpture. Replacing or being above the terrifying monsters that would lead the dying man to the depths of Hell, from now on, the celestial entities appeared and they helped dying and gave a touch of humanity to the portrayed scene.

On the other hand, the emergence and the generalization of the term *Purgatory* in the 14th century represents an authentic revolution in the way one faces that sort of fatality included in the relation Man-God deriving from the thought of Saint Augustine and from the dominance of the concept linked to the *divine grace*. A framework connected to the devastating effects of the black plague or to the Hundred Years' War (1337-1453) determines a set of

1453) determina um cenário de morte mas implica também a urgência da salvação. Assim, ao invés de uma imposição prévia do destino do Homem a que este é alheio, o Purgatório passa a ser o resultado de uma posição assumida de livre arbítrio⁹ que integra a eficácia do arrependimento em vida. Um estágio intermédio, entre o Paraíso e o Inferno, entre luz e sombra, que é fruto de uma reconversão interiorizada mas também de uma ação concreta e determinada por um comportamento que visa o engrandecimento material de Deus: quer seja pela compra de indulgências, pelo socorro dos enfermos e desprotegidos, pela participação em peregrinações ou pela prática da oração e da missa (TRIO, 2010: 196). Não por acaso, e em sintomática difusão de uma cultura que apela à consagração da *devotio moderna*, a divulgação de breviários e livros de orações a partir de uma produção abundante e ricamente iluminada alcançou um êxito assinalável e chegou também a Portugal, por via das importações dirigidas, sobretudo, às oficinas flamengas.

A corte celestial

Os anjos constituem categorias privilegiadas na corte celeste. Numa possível reinterpretação das religiões orientais, na conceção antropomórfica da divindade, e depois adaptada pela arte cristã aos mitos gregos e greco-romanos, são instrumentos e intérpretes da vontade divina, mensageiros qualificados de Deus, cortesãos, guerreiros, justiceiros ou guardiães do sagrado e do Homem (RÉAU, 1996: 53-56). Com uma genealogia já traçada noutros textos deste catálogo, importa aqui captar-lhes um comportamento assente nas estratégias culturais do Humanismo que, por sua vez, se traduz numa plasticidade própria, mais presa aos formulários canónicos dos livros sagrados ou com maior sentido de liberdade criativa.

As nove hierarquias angélicas definidas pelo Pseudo-Dinísio, o Areopagita, no seu tratado *Da Hierarquia Celeste*¹⁰, agrupam-se nas três ordens que integram, na primeira, serafins, querubins e tronos; na segunda, dominações, virtudes e potestades e, na terceira, principados, arcanjos e anjos, todos com papel importante na corte celestial e todos relacionados com uma teologia da luz. De todos, os que mais se identificam com a relação ontológica e alada do anjo são os serafins, querubins, anjos e arcanjos. Os primeiros (serafins) situam-se na hierarquia superior dos anjos, pela proximidade a Deus, e reconhecem-

death but it also implies the urgency of salvation. So, instead of being a previous imposition of Man's destiny independent of his will, Purgatory becomes the result of an assumed position of free will⁹ that includes the efficacy of repenting in life. An intermediate stage, between Paradise and Hell, between light and shadow, due not only to an interiorized reconversion but also to a concrete action determined by a behaviour that aims at materially enhancing God: either by the purchase of indulgences, by the help to the sick and unprotected, by the participation in pilgrimages or by the practice of prayer and mass (TRIO, 2010: 196). Not by chance, and in symptomatic diffusion of a culture that calls for the consecration of the *devotio moderna*, the divulging of breviaries and prayer books, from an abundant and richly enlightened production, reached a remarkable success and also arrived to Portugal, thanks to the imports mainly addressed to the Flemish workshops.

The celestial court

The angels are privileged categories in the heavenly court. In a possible reinterpretation of the oriental religions, in the anthropomorphic conception of divinity, and then adapted by the Christian art to the Greco and Greco-Roman myths, they are instruments and interpreters of the divine will, qualified messengers of God, courtiers, warriors, avengers or guardians of the sacred and of Man (RÉAU, 1996: 53-56). With a genealogy already defined in other texts of this catalogue, we are interested in capturing a behaviour based on the cultural strategies of Humanism that, in turn, translates into a plasticity of its own, more attached to the canonical formulas of the sacred books or with a bigger sense of creative liberty.

The nine hierarchies of angels, defined by Pseudo-Dionysius, the Areopagite, in his treaty *The Celestial Hierarchy*¹⁰, group themselves in the three spheres that include, in the first, seraphim, cherubim and thrones; in the second, dominations, virtues and powers and, in the third, principalities, archangels and angels, all of them playing an important role in the celestial court and all of them connected to a theology of light. The ones that identify the most with the ontological and winged relation of the angel are the seraphim, the cherubim, the angels and the archangels. The first (seraphim) are situated in the highest hierarchy of the angels, by their proximity to God, and they are six-winged beings: "Above him were seraphim, each

se como seres dotados de seis asas: "De pé, acima d'Ele, estavam serafins, cada um com seis asas; com duas cobriam o rosto, com duas cobriam os pés, e com duas voavam" (Isaias, 6:2). Encontram-se muitas vezes associados (tal como os querubins) ao fogo e a brasas incandescentes que certos temas, como a Anunciação, em alusão explícita ao conhecimento e à purificação, não deixariam de explorar¹¹. Os querubins, logo abaixo dos serafins, ornavam o Santíssimo e as portas do templo mandado construir por Salomão em Jerusalém (I Reis, 6:23-35) e, na visão de Ezequiel, tinham, cada um, "quatro faces e quatro asas. E debaixo das asas havia algo parecido com mãos humanas ... E cada um só ia em frente, na direção para onde estava voltado" (Ezequiel, 10:21-22). A cultura humanista haveria de os cristalizar numa iconografia de luz e sabedoria através da representação das cabeças aladas que povoam tantos temas onde avultam os ciclos das vidas de Cristo e da Virgem; haveria de os integrar também como grupos esvoaçantes em diversos espaços compositivos ou utilizá-los isoladamente em frisos, arquivoltas ou outros campos figurativos no âmbito da pintura, da ourivesaria ou da decoração arquitetónica. Outras vezes, haveria de os associar aos *putti*, categoria retirada da iconografia pagã e clássica (na sua ligação a Eros), com quem frequentemente se confundem.

Os arcanjos são os únicos identificados pelo seu nome. A partir do momento (746) em que o Concílio de Latrão decidiu excluir todos os outros, considerados apócrifos, Miguel, Gabriel e Rafael seriam os legítimos representantes não anónimos da corte angelical.

Miguel, a quem Santo Isidoro de Sevilha (no 5º capítulo da sua *Etymologiae*, obra que recolhe e sistematiza o conhecimento da Antiguidade) coloca já em patamar de superioridade, é o guerreiro enviado por Deus para dominar o pecado e o mal, o príncipe por excelência das milícias divinas¹². Por isso se representará com armadura e escudo e com espada ou uma lança em chamas, tendo aos pés a representação do Diabo interpretado pela serpente ou pelo dragão. É também o justiceiro a quem cabe pesar as almas para separar os condenados dos puros, conduzindo estes ao Céu, o guardião supremo do Paraíso e o protetor dos Homens¹³. A eterna vigilância sobre o Mal justifica uma dedicação contínua a São Miguel, sendo, na realidade, uma constante ao longo da cultura cristã. Assim o comprovam as inúmeras representações do Arcanjo ou as dedicações paradigmáticas aos templos e espaços sagrados.

with six wings: with two wings they covered their faces, with two they covered their feet, and with two they were flying" (Isaiah, 6:2). They are often associated (as the cherubim) with fire and with incandescent coal that certain themes, as the Annunciation, in an explicit allusion to the knowledge and to the purification, would explore¹¹. The cherubim, just below the seraphim, decorated the Holy Sacrament and the doors of the temple ordered by Solomon in Jerusalem (1 Kings, 6:23-35) and, in the vision of Ezekiel, each of them had "four faces and four wings, and under their wings was what looked like human hands ... Each one went straight ahead" (Ezekiel, 10: 21-22). The humanist culture would crystallize them in an iconography of light and wisdom through the representation of the winged heads that appear in so many themes where cycles of the lives of Christ and the Virgin proliferate; it would also include them in diverse compositional spaces as flying groups or it would use them individually in friezes, archivoltas or other figurative fields in the ambit of painting, silverware or architectonic decoration. Other times, it would associate them with the putti, a category of the pagan and classical iconography (in its connection to Eros), whom they are frequently mistaken for.

The archangels are the only ones identified by their name. When the Council of the Lateran (746) decided to exclude all the others, considered apocryphal, Michael, Gabriel and Raphael would be the rightful non-anonymous representatives of the angelical court.

Michael, whom Saint Isidore of Seville (on the 5th chapter of his *Etymologiae*, a work that gathers and systematizes the knowledge of the Antiquity) already places in a superior level, is the warrior sent by God to dominate sin and evil, the prince par excellence of the divine armies¹². So, he will be depicted with armour and a shield and with a sword or a flaming spear, having at his feet the representation of the Devil interpreted by the snake or by the dragon. He is also the avenger, who has to weigh the souls to separate the condemned from the pure leading them to Heaven, the supreme guardian of Paradise and the protector of Men¹³. The eternal vigilance of Evil justifies a continuous dedication to Saint Michael, being, in fact, a constant throughout the Christian culture. This is demonstrated by the numerous representations of the Archangel or by the paradigmatic dedications to the temples and sacred spaces.

No território português, se a primeira metade do século X recebe o que parece ser o primeiro testemunho epigráfico de uma devoção a São Miguel, a que as comunidades moçárabes também não foram alheias, já a introdução do culto deverá remeter-se para os finais do século IX (GOUVEIA, 2007: 82-84, 86), extraindo dele todos os potenciais ligados a uma iconografia mensageira em luta armada contra o Mal, que assolava, no perfil reconhecido do elemento árabe, a Península Ibérica. Nos alvares do segundo milénio da Era cristã, o Arcanjo fortalecia a sua posição de interlocutor entre Deus e os homens e assumia-se *"como uma instância da hierarquia celeste profundamente comprometida com uma ideia dominante: entre o invisível e o visível ... é a manifestação de uma realidade transfigurada em rito e simultaneamente a representação de uma ordem divina instrumentalizada ao serviço do poder"* (GOUVEIA, 2007: 96).

A escultura quatrocentista de S. Miguel pesando as almas que se expõe, em calcário que ainda apresenta vestígios da policromia original, é uma peça sólida e hierática, cuja atribuição à escola de João Afonso, *"que parece, aliás, ter-se especializado nas imagens de S. Miguel e de S. Pedro"* (GOULÃO, 2009: 37) (não por acaso, dois dos temas mais fortes de toda a iconografia deste período), merece algumas reservas. Mesmo que com alguma proximidade na definição das mãos, falte a ondulação num corpo esguio e ausente-se essa leveza no tratamento das feições e das vestes, tão características do mestre coimbricense. A de Guimarães impõe-se antes por um sentido *"pitoresco"* que trabalha com a representação de um demónio peludo e as almas (em masculino e feminino) que emergem da balança. Constitui, em suma, o sinal claro de uma afeição arreigada na encomenda e na comunidade generalizada dos fiéis, como o comprovam tantas imagens que sobrevivem neste período da segunda metade do século XV.

O Humanismo, reforçando a vertente da Salvação, iria acolhê-lo, já não tanto em posição determinada e impiedosa, mas acentuando a matriz humanizada (sobretudo na missão ligada ao Juízo Final) e mantendo intacto o papel categorizado de uma intermediação que dignifica e corrobora os poderes terrenos. A capela de São Miguel (integrada depois no espaço da Universidade), cujo lançamento atual é fruto da ocupação do Paço régio de Coimbra pelo duque de Coimbra, Infante Dom Pedro, e das campanhas manuelinas sobre o Paço, com os arquitetos mestre Boytac e Marcos Pires assumindo

In Portugal, if the first half of the 10th century receives what appears to be the first epigraphic testimony of a devotion to Saint Michael, to which the Mozarabic communities also contributed, the introduction of the cult will happen in the 9th century (GOUVEIA, 2007: 82-84, 86), from which were extracted all the potentials connected to a messenger iconography in an armed fight against Evil, which devastated, in the recognized profile of the Arabic element, the Iberian Peninsula. At the dawn of the second millennium of the Christian Era, the Archangel strengthened its role of interlocutor between God and the men and he was *"an instance of the celestial hierarchy deeply engaged with a dominant idea: between the invisible and the visible ... he is the manifestation of a reality transfigured into rite and simultaneously the representation of an instrumental divine order at the service of power"* (GOUVEIA, 2007: 96).

The 15th century sculpture, in limestone that still presents vestiges of the original polychromy, of Saint Michael weighing the souls that is on display is a solid and hieratic piece. Its attribution to the school of João Afonso, *"who seems, indeed, to have specialized himself in the images of Saint Michael and of Saint Peter"* (GOULÃO, 2009: 37), is uncertain. Although bearing some similarity in the definition of the hands, it lacks the undulation of a slim body and there is no lightness in the treatment of the faces and of the clothing, so characteristic of the Coimbra master. The one from Guimarães, on the contrary, stands out for a *"picturesque"* sense that works with the representation of a furry demon and of the souls (male and female) who emerge from the scale. In short, it is the clear sign of a deep affection in the commissioning and in the generalized community of the faithful, as proved by the many images that survive from this period of the second half of the 15th century.

The Humanism, reinforcing the idea of Salvation, would embrace him, not so much in a determined and ruthless position, but enhancing the humanized side (mainly in the mission connected with the Final Judgement) and keeping intact the categorized role of an intermediation that dignifies and corroborates the earthly powers. The Chapel of São Miguel (later included in the University space), whose current building is the result of the occupation of the regal Palace of Coimbra by the duke of Coimbra, Infant Dom Pedro, and of the Manueline campaigns in the Palace, with the architects master Boytac and Marcos

tão determinante papel (PIMENTEL, 2005: 382-386), desempenha, na manutenção da invocação e na visibilidade intensificada do Arcanjo, um indicador explícito da afirmação da imagem do rei, com imediatos paralelos nas empreitadas levadas a cabo no mosteiro de Santa Cruz. A escultura de São Miguel (Diogo Pires-o-Moço, c. 1520) (hoje guardada nas galerias altas da fachada norte da Universidade e substituída, em 1981, no local original por cópia de cimento), dominante sobre a linha dos telhados da capela, absorve um olhar conduzido que atravessa a iconografia de poder plasmada no portal virado à praça e encontra o equilíbrio das alianças expressas (entre o divino e o profano), precisamente na utilização controlada do Arcanjo. Logo na década de 30 do século XVI, no mesmo território geográfico e cultural que apela à projeção dos poderes, o bispo Dom Jorge de Almeida (1482-1543) fez enquadrar a representação de S. Miguel vencendo o demónio, no terceiro registo organizado pelo fortíssimo programa iconográfico da Porta Especiosa da sua Sé, uma das obras mais emblemáticas do Renascimento português; e, ainda pelos finais do século, ao tempo do bispo Dom Afonso Castelo Branco (1585-1615), o retábulo pintado da capela de Duarte de Melo, cónego da Sé, integrava, em posição central destacada, o tema do Arcanjo vitorioso sobre o dragão e pesando as almas (CRAVEIRO, 2011b: 112-113). Não é, assim, o Humanismo o patamar onde se inaugura o protagonismo do emissário divino por excelência, tal como também não seria a cultura humanizada "ao romano" a esgotá-lo. Recorrentemente, e sempre que foi necessário invocar a dimensão de autoridade colada aos poderes, a encomenda de elite haveria de convocar a figura de São Miguel.

Gabriel é o mensageiro que desempenha tão importante papel na Anunciação, como testemunha o texto fundamental de Lucas. Mas o seu papel não se restringe à relação direta com a Virgem. Noutros momentos, como o anúncio do nascimento de João Batista a Zacarias (Lucas, 1:11-20) ou no relato da visão de Daniel¹⁴, torna-se evidente a articulação à voz e aos desígnios de Deus. Os seus atributos passam pela utilização de uma túnica larga, com ou sem vestes litúrgicas ricamente ornadas, pelo cetro e pela filacteria que transmite, tantas vezes, o *Ave Maria gratia plena*. O Renascimento dar-lhe-ia enorme protagonismo nos painéis retabulares sobre a vida da Virgem ou, como tantas vezes acontece, inscrito nos volantes de trípticos a enquadrar um tema central.

Pires playing such a determinant role (PIMENTEL, 2005: 382-386), is, in the maintenance of the invocation and in the intensified visibility of the Archangel, an explicit indicator of the power of the image of the king, with immediate parallel to the works in the Santa Cruz monastery. The sculpture of Saint Michael (Diogo Pires-o-Moço, c. 1520) (nowadays kept in the high galleries of the northern façade of the University and replaced, in 1981, in the original place by a cement copy), dominant over the line of the roofs of the chapel, absorbs a guided eye that goes through the iconography of power expressed in the portal facing the square and finds the balance between the stated alliances (between the divine and the profane), precisely in the controlled use of the Archangel. Right in the third decade of the 16th century, in the same geographical and cultural territory that calls for the projection of powers, the bishop Dom Jorge de Almeida (1482-1543) ordered the representation of Saint Michael defeating the demon to be placed on the third register organized by the very strong iconographical program of the Porta Especiosa of his See, one of the most emblematic works of the Portuguese Renaissance; and, still at the end of the century, in the time of the bishop Dom Afonso Castelo Branco (1585-1615), the painted altarpiece of the chapel of Duarte de Melo, canon of the See, had, in an highlighted position, the theme of the archangel victorious over the dragon and weighing the souls (CRAVEIRO, 2011b: 112-113). So, the Humanism isn't the stage where the prominence of the divine emissary par excellence is inaugurated, and likewise it wouldn't be the humanized culture "in the manner of *the Roman*" to exhaust it. Recurrently, and whenever it was necessary to invoke the dimension of authority associated with the powers, the elite commission would summon the figure of Saint Michael.

Gabriel is the messenger that plays such an important role in the Annunciation, as it is proven by the fundamental text of Luke. But his role is not limited to the direct relation with the Virgin. In other moments, as in the announcement of the birth of John the Baptist to Zachariah (Luke, 1: 11-20) or in the account of the vision of Daniel¹⁴, it is clear the connection to the voice and to God's plan. His attributes can be a loose tunic, with or without liturgical vestments richly decorated, the sceptre and the cartouche that so often bears the *Ave Maria gratia plena*. The Renaissance would turn him into one of the protagonists of the altarpiece panels on the life of the Virgin or, as so frequently happens, it

Retábulo dos Arcanjos

Autor desconhecido
Séculos XVI-XVII
Calcário
Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra

Altarpiece of the Archangels

Unknown author
16th-17th century
Limestone
Santa Cruz Monastery, Coimbra



Rafael é abundantemente referido no Livro de Tobias (Tobias, 5:4-16, 6:1-19, 7:1, 8:1-3, 9:1-6, 11:1-8, 12:4-20) e assume uma função protetora com efeitos curativos milagrosos: *"eu fui mandado para provar a tua fé. Da mesma forma, fui mandado para te curar, a ti e a Sara, tua nora. Eu sou Rafael, um dos sete anjos que estão sempre prontos para entrar na presença do Senhor glorioso"* (Tobias, 12:13-15). Muito menos representado do que os seus companheiros de milícia, não deixou de inscrever uma nota pedagógica em todos os momentos considerados adequados. A título de mero exemplo, em 1600, o bispo Dom Afonso Castelo Branco doava ao colégio jesuítico de Coimbra *"os oito painéis da história de Tobias"* (MARTINS, 1994: I, 91), os mesmos que ainda hoje se conservam na Universidade e que Vítor Serrão atribuiu a Mateus Coronado, do círculo do bispo (SERRÃO, 2009: 59-60). Rafael acabou por ser associado ao Anjo da Guarda, culto instituído nos inícios do século XVI (RÉAU, 1996: 78) que sofreria, compreensivelmente, verdadeiro impulso com os jesuítas.

A junção dos três arcanjos é uma iconografia rara que, mesmo assim, encontra acolhimento em situações muito específicas como na capela de São Miguel no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Datável de finais do século XVI ou princípios do século seguinte (CRAVEIRO, 2011b: 119), a estrutura retabular prolonga uma tradição pétreia que incorpora os sinais humanistas na representação decorativa, tão cara a

would include him on the wings of triptychs framing a central theme.

Raphael is abundantly referred to in the Book of Tobit (Tobit, 5:4-16, 6:1-19, 7:1, 8:1-3, 9:1-6, 11:1-8, 12:4-20) and he assumes a protective function with miraculous healing effects: *"When you did not hesitate to rise and leave your dinner in order to go and lay out the dead, your good deed was not hidden from me, but I was with you. So now God sent me to heal you and your daughter-in-law Sarah. I am Raphael, one of the seven holy angels who present the prayers of the saints and enter into the presence of the glory of the Holy One."* (Tobit, 12:13-15). Although less represented than his army companions, he nevertheless added a pedagogic feature whenever it was adequate. As a mere example, in 1600, the bishop Dom Afonso Castelo Branco donated to the Coimbra Jesuit College *"the eight panels on the history of Tobit"* (MARTINS, 1994: I, 91), the same that are still kept in the University and that Vítor Serrão attributed to Mateus Coronado, of the bishop's circle (SERRÃO, 2009: 59-60). Raphael ended up being associated with the Guardian Angel, a cult instituted at the beginning of the 16th century (RÉAU, 1996: 78) that would, understandably, have a true impulse with the Jesuits.

The representation of the three archangels together is a rare iconography that, nevertheless, can be found in very specific situations as in the São Miguel chapel in the monastery of Santa Cruz of Coimbra. Probably

Coimbra, e organiza uma composição tripartida que conjuga o protagonismo de Miguel com a definição arquitetónica do motivo da serliana. O tratamento alongado das figuras, já sem o carácter humanizado e a corporalidade que assumia, até então, a escultura, associa-se ao sentido ornamental inscrito em pilastras e entablamentos (inspirado nos temas de primeiro Renascimento) que integra ainda cartelas diversas e pontas de diamante. O coroamento, rematado pela taça com a cruz, desenvolve as "ferroneries" (nos remates laterais acompanhando a curvatura da abóbada), comuns nas estratégias decorativas da segunda metade do século XVI. Ultrapassado um tempo de autoridade espiritual e capacidade de imposição política e cultural, progressivamente diluídas a partir do momento em que na cidade se impunham outras forças religiosas e outros imperativos régios (traduzidos na ascensão das várias ordens religiosas e na atenção à estrutura da Universidade), o mosteiro de Santa Cruz gastou as energias possíveis ao longo da segunda metade do século XVI, na gestão dos conflitos com a Universidade, a Câmara ou as ordens religiosas que se colavam à Universidade, particularmente com a Companhia de Jesus. Apenas nos finais do século encontraria as condições (com o apoio da Congregação formada em 1556 em torno dos mosteiros sob a regra de Santo Agostinho) para nova projeção cultural e urbana, cujo maior expoente se tem de identificar com a construção do colégio de Santo Agostinho. E é, precisamente, neste contexto de reativação de uma vontade de afirmação que se deve compreender a escolha do tema para o retábulo da capela crúzia. Os três arcanjos reunidos apelam à ideia de justiça, proteção e transmissão de um desígnio divino à guarda dos cónegos regrantes de Santo Agostinho; sublinham também, nessa espécie de aliança conciliar celestial ao mais alto nível, as credenciais do mosteiro de Santa Cruz, que nunca prescindiu das ferramentas adequadas a uma propaganda firme e espiritualmente eficaz.

Os anjos, sem nome e sem atribuições específicas, povoam a literatura bíblica e integram a legião anónima dos servidores divinos, sempre na articulação com o Homem e os imperativos da Salvação. Na prática pedagógica do Humanismo, são indissociáveis das ideias de proteção, condução qualificada a Deus, imagem de exaltação ao Paraíso, integridade e perfeição. Reconhecem-se, na sua particular missão atribuída aos arcanjos ou no exercício generalizado

from the end of the 16th century or beginning of the following century (CRAVEIRO, 2011b: 119), the altarpiece structure prolongs a stony tradition that includes the humanist signs in the decorative representation, so dear to Coimbra, and organizes a tripartite composition that combines the protagonist role of Michael with the architectonic definition of the motif of the Serlian window. The elongated figures, no longer bearing the humanized character and the corporality that the sculpture had till then, are associated with the ornamental sense present in pilasters and entablatures (inspired by the themes of the first Renaissance) and also in diverse cartouches and diamond-shaped spikes. The crowning, with a cup with the cross on top, develops the "ferroneries" (on the side edges accompanying the curvature of the vault), typical of the decorative strategies of the second half of the 16th century. After a time of spiritual authority and of political and cultural imposition, gradually diluted once other religious forces and other regal imperatives were imposed on the cities (translated into the ascension of the various religious orders and in the attention provided to the structure of the University), throughout the second half of the 16th century, the Santa Cruz monastery spent all the possible energies in managing the conflicts with the University, with the City Hall or with the religious orders that were close to the University, particularly with the Society of Jesus. Only at the end of the century would it find the conditions (with the support of the Congregation formed in 1556 around the monasteries under the rule of Saint Augustine) for a new cultural and urban projection, whose height is identified with the building of the Saint Augustine College. It is precisely in this context of reactivation of a will of affirmation that one must understand the choice of the theme for the altarpiece of the chapel of Santa Cruz. The representation of the three archangels together conveys the idea of justice, protection and transmission of a divine plan kept by the canons of the order of Saint Augustine; it also underlines, in that sort of celestial council alliance of the highest level, the credentials of the Santa Cruz monastery, which never gave up using the adequate tools for a firm and spiritually effective propaganda.

The angels, with no name and without any specific attributions, fill the biblical literature and they are part of the anonymous legion of divine servants, always in articulation with Man and the imperatives of Salvation. In the pedagogic practice of the humanism,

da intermediação divina, através de uma iconografia secularmente testada, que não prescinde nunca do seu perfil humanizado a raiar a inocência, e de uma alvura mítica adaptada à ideia de voo transmitido pelas asas que atravessam, em movimento mais ou menos vertiginoso, as esferas do visível e do invisível. Envergando, nalgumas ocasiões, vestes litúrgicas mais ou menos sumptuosas, a túnica que deve revestir o anjo é quase sempre branca porque o branco é atributo da pureza e porque o aspeto do anjo que desceu à Terra e se sentou no sepulcro *"era como o de um relâmpago e as suas vestes eram brancas como a neve"* (Mateus, 28:3). Na revelação dada a Daniel, o anjo é *"um homem vestido de linho e que tinha à cintura um cinturão de ouro puro; o seu corpo era como uma pedra preciosa e o seu rosto como um relâmpago; os seus olhos eram como lâmpadas acesas, e os seus braços e pernas tinham o brilho do bronze polido; a sua voz parecia o clamor de grande multidão"* (Daniel, 10:5-6). Dessa espécie de cintilação se aproveitará, tantas vezes, o discurso pictórico no período humanista para imprimir as necessárias diretrizes à comunidade dos fiéis.

O Anjo Custódio de Portugal

O reinado de Dom Manuel é particularmente fértil na construção de um cerimonial que, em última análise, visa o engrandecimento do rei. Isso mesmo se expressa num conjunto de medidas de alcance político e ideológico com repercussões culturais criteriosamente vigiadas pelo corpo de funcionários régios. Aqui se inscrevem tanto a concentração de esforços na fixação além-mar, como a atenção dedicada à capitalidade de Lisboa, como a reforma da administração dos municípios, como as reformas urbanísticas empreendidas, como o processo que levou à fabricação da *Leitura Nova*, como os registos desenhados de Duarte d'Armas, como as reformas levadas a cabo no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ou no Convento de Cristo em Tomar, como a sugestiva aliança expressa com a Ordem de São Jerónimo e a consequente derrapagem do dominicano mosteiro da Batalha enquanto panteão régio, como o triunfo de uma iconografia de poder sustentada pelos emblemas régios (cruz de Cristo, esfera armilar e escudo régio), como as alterações registadas no cerimonial da corte, como os investimentos na nova imagem dos primeiros reis de Portugal projetada nos túmulos de Coimbra, como, em suma, a instituição do culto ao Anjo Custódio de Portugal.

they are inseparable from the ideas of protection, qualified guidance to God, image of the exaltation of Paradise, integrity and perfection. In their specific mission of archangels or in the general exercise of the divine intervention, they are identified through a secularly tested iconography, which is never deprived of their humanized profile bordering innocence, and through a mythical brightness adapted to the idea of flight conveyed by the wings that cross, in a more or less vertiginous movement, the visible and invisible spheres. Sometimes, wearing more or less sumptuous liturgical garments, the tunic that should cover the angel is often white because the white colour is associated with purity and because the appearance of the angel who came down to Earth and who sat on the sepulchre *"was like lightning, and his clothes were white as snow."* (Mathew, 28:3). In the revelation of Daniel, the angel is *"a man dressed in linen, with a belt of fine gold from Uphaz around his waist. His body was like topaz, his face like lightning, his eyes like flaming torches, his arms and legs like the gleam of burnished bronze, and his voice like the sound of a multitude."* (Daniel, 10: 5-6). The pictorial speech of the humanist period will often use that sort of scintillation to convey the necessary guiding lines to the community of the faithful.

The Custodial Angel of Portugal

The reign of Dom Manuel is particularly fertile in the construction of a ceremonial that, ultimately, aims at enhancing the king. That is expressed in a set of measures of political and ideological remit with cultural repercussion carefully monitored by the body of regal servants, such as, the concentration of efforts to settle overseas, the attention dedicated to Lisbon as the capital city, the administrative reform of the municipalities, the undertaken urban reforms, the process that led to the making of the *Leitura Nova*, the drawn records by Duarte d' Armas, the reforms undertaken in the Santa Cruz monastery of Coimbra or in the Cristo convent in Tomar, the suggestive alliance with the Order of Saint Jerome and the consequent cost overrun of the Dominican Batalha monastery as regal pantheon, the triumph of an iconography of power supported by the regal emblems (Cross of Christ, armillary sphere and regal coat of arms), the changes experienced in the court ceremonial, the investments in the new image of the first kings of Portugal projected in the tombs of Coimbra, and, summing up, the institution of the cult of the Custodial Angel of Portugal.

A associação do *Anjo Custódio* ao Arcanjo Rafael, na articulação a Tobias, e ao *Anjo da Guarda* decorre de uma cultura mental que justifica, simultaneamente, o auxílio individual e uma proteção divina alargada ao Reino. A devoção ao *Anjo da Guarda* alcança assinalável êxito popular e tem "por detrás, a doutrina tradicional dos Padres e Doutores da Igreja que o cimentam, os escritos dos teólogos que o veiculam e as visões dos místicos, desde S. Bernardo a Santa Teresa de Ávila, que o popularizam" (MARQUES, 2000a: 622). Da sua inclusão no enredo vicentino (*Auto da Alma*, 1508), aos textos produzidos pelos religiosos das várias ordens, onde pontifica a Companhia de Jesus, à publicação do *Tratado do Anjo da Guarda* (pelo jesuíta António de Vasconcelos em 1621-1622) ou às repercussões setecentistas de fortíssimo impacto (como o grupo escultórico de *Rafael e Tobias* no Museu de Aveiro), o *Anjo da Guarda* manteve a fidelidade dos povos e foi alvo de uma devoção que, até hoje, não se extinguiu (MARQUES, 2000a: 622-623). O exemplar que agora se expõe, integrado nas coleções do Museu de Alberto Sampaio e proveniente da capela tumular dos Pinheiro, na base da torre sineira da igreja da Oliveira, é, porventura, uma encomenda de Dom Diogo Pinheiro para a capela começada a erigir por seu pai, Pedro Esteves. Diogo Pinheiro, que haveria de ser o primeiro bispo do Funchal (1514-1526) e vigário geral da Ordem de Cristo em Tomar (onde viria a ser sepultado, na igreja de Nossa Senhora do Olival), desempenhou também, entre 1503 e 1514, as funções de Dom Prior da Colegiada de Guimarães. O *Anjo da Guarda*, já sem cabeça mas com o escudo preenchido com a cruz da Salvação, deverá inscrever-se neste período cronológico como denunciam o tratamento corporal, em balançada inclinação, e as pregas do seu vestuário. Através dele, o Prior da Colegiada assegurava a salvação eterna de seus pais (Pedro Esteves e Isabel Pinheiro) e ajustava uma prática já implantada nos circuitos devocionais.

Por seu turno, o *Anjo Custódio* encontra-se também ancorado nos textos bíblicos (Daniel, 10:7-21; 12:1-3) e passa pelas referências à defesa, já não simplesmente do indivíduo mas de um povo, a partir da proteção do anjo que se identifica, por vezes, com o Arcanjo São Miguel. Nesta dimensão de universalidade ao serviço do bem comum tutelado pelo poder régio se haveria de balizar a sua atuação ao longo do tempo, incentivando a fortuna e contornando a adversidade (MARQUES, 2000a: 623-625).

The association of the *Custodial Angel* with Raphael the Archangel, in articulation with Tobit, and with the *Guardian Angel* derives from a mental culture that justifies both the individual help and a divine protection extended to the Kingdom. The devotion to the *Guardian Angel* reaches a remarkable popular success and has "behind, the traditional doctrine of the Fathers and Doctors of the Church that cement it, the writings of the theologians that convey it and the visions of the mystic, from Saint Bernard to Saint Teresa of Avila, who popularise it" (MARQUES, 2000a: 622). From his inclusion in the Gil Vicente's plot (*Auto da Alma*, 1508), to the texts produced by the religious of the many orders, from which the Society of Jesus is the most important, to the publishing of the *Tratado do Anjo da Guarda* (by the Jesuit António de Vasconcelos, in 1621-1622) or to the 18th century repercussions with very strong impact (as the sculptural set of *Raphael and Tobias* in the Aveiro Museum), the peoples remained faithful to the *Guardian Angel* and he was the object of a worship that hasn't still disappeared (MARQUES, 2000a: 622-623). The piece on display, included in the collections of the Alberto Sampaio Museum and coming from the burial chapel of the Pinheiro, on the base of the bell tower of the Oliveira church, is, probably, a commission by Dom Diogo Pinheiro for the chapel which began to be built by his father, Pedro Esteves. Diogo Pinheiro, who would become the first bishop of Funchal (1514-1526) and vicar general of the Order of Christ in Tomar (where he would be buried, in the church of Nossa Senhora do Olival), was also, between 1503 and 1514, the Prior of the Collegiate Church of Guimarães. The *Guardian Angel*, headless but with the cross of Salvation on the shield, should be included in this chronological period as the body treatment, in a swinging inclination, and the pleats of his clothing show. Thus, the Prior of the Collegiate assured the eternal salvation of his parents (Pedro Esteves and Isabel Pinheiro) and adjusted a practice already ingrained in the devotional circuits.

On the other hand, the *Custodial Angel* is also anchored in the biblical texts (Daniel, 10: 7-21; 12: 1-3) and there are references to defence, not simply of the individual, but also of a people, through the protection of an angel that is sometimes identified as Saint Michael the Archangel. His role throughout the times would be defined in this dimension of universality at the service of the common well-being controlled by the regal power, promoting fortune and circumventing adversity (MARQUES, 2000a: 623-625).

Em 1504 Dom Manuel solicitava a Leão X autorização para instituir a festa dedicada ao anjo guardião de Portugal que ficou, entretanto, remetida para o terceiro domingo de julho¹⁵, com procissão (com idêntico aparato à do Corpo de Deus) custeada pelos concelhos e devidamente regulamentada pelas cartas régias enviadas aos diversos municípios (TEIXEIRA, 2004: 221-236). Num culto de âmbito nacional, que a liturgia passou a acompanhar, e rapidamente integrado nas *Ordenações Manuelinas* (1513) (liv. 1, tit. 78), as determinações que visavam o prolongamento da vida e a salvação dos munícipes, continham, como salienta Ana Cristina Araújo, um "*imperativo escatológico [que] sobredetermina a ação política. Servir o rei para merecer o céu é o caminho apontado pelo anjo encarregado de guardar e defender os leais súbditos de Sua Majestade*" (ARAÚJO, 2004: 84). Por outro lado, o país, e já não apenas a circunscrição específica das municipalidades, acolhia-se então sob a alçada direta do Anjo e, portanto, sob a divina proteção que legitimava a grandeza nacional¹⁶ mas também a extensão imperial.

Em prática ideológica que reivindica uma atitude messiânica e providencialista do Estado, a sacralização do poder obrigaria à vigilância régia em todos os setores. O *Anjo Custódio do Reino* é, nesta acepção, verdadeira criação do rei que estendeu, por esta via, um manto protetor a todos os seus súbditos e em todos os seus territórios, garantindo, assim e através de um culto unificado, a equidade de procedimentos e o equilíbrio numa justiça que se assume como divina. Por isso foi concedida tão grande atenção à iconografia específica do Anjo (distinta da do Arcanjo São Miguel) e por isso se lhe colaram os emblemas do rei.

O cuidado de que se revestia também a procissão do Anjo passava pelo apelo à adesão de toda a população concelhia, pela sistematização de uma hierarquia processional, com a bandeira atrás "*de todallas cruces e a levaraa o alferes da cidade e sse ho hy nom ouer levalla ha o Jujz*" e pelo detalhe dirigido à confeção da própria bandeira, "*grande em que hyraa pintado ho amjo na maneira que estaa em cada huum dos ofícios que sam empremydos pera sse Rezar Em este dia e ao pee da pyntura seraa escripto em letras grandes e bem vystosas Estas palauvras Xpos Reine em ciuitates nomeando aquy o nome da Cidade*" (TEIXEIRA, 2004: 221). O mesmo formulário unificador era, assim, adaptado a cada uma das realidades que marcava a generalidade do país e suscitava a construção de um culto nacional que, por

In 1504, Dom Manuel would request Leo X's authorization to institute the festivity dedicated to the guardian angel of Portugal that, meanwhile, was celebrated on the third Sunday of July¹⁵, with a procession (with similar pomp to the one of Corpus Christi) paid by the municipalities and properly regulated by regal letters sent to the various municipalities (TEIXEIRA, 2004: 221-236). In a cult of national ambit, that the liturgy accompanied, and soon included in the *Ordenações Manuelinas* (Manueline Ordinances)(1513) (liv. 1, tit. 78), the determinations that aimed at prolonging life and at saving the citizens had, as Ana Cristina Araújo points out, an "*eschatological imperative [that] overdetermines the political action. Serving the king to earn heaven is the path indicated by the angel, who is in charge of keeping and defending his majesty's loyal subjects*" (ARAÚJO, 2004: 84). On the other hand, the country, and not only the specific circumscription of the municipalities, was under the angel's direct supervision and, so, under the divine protection that legitimated the national greatness¹⁶ but also the imperial extension.

In an ideological practice that claims for a messianic and providential attitude of the State, the consecration of power would require a regal vigilance in all sectors. The *Custodial Angel of the Kingdom* is, in this context, a true creation of the king who, thus, wraps all his subjects and his territories in a protective mantle, therefore guaranteeing, through a unified cult, the equity of procedures and the balance in a justice that is seen as divine. That is why the specific iconography of the angel (different from the one of Saint Michael the Archangel) was paid so much attention and that's why the emblems of the king were inserted in it.

The care put in the procession of the Angel also implied involving the whole population of the municipality, by the systematization of a processional hierarchy, the flag going after "*all the crosses and carried by the governor of the city or, in his absence, by the Judge*" and by the detail with which the flag itself was executed: "*a big flag where an angel was painted according to the offices that are produced to be prayed on this day and next to the painting, in big visible letters, the following words will be written Xpos Reine em ciuitates, mentioning the name of the City here*" (TEIXEIRA, 2004: 221). The same unifying formula was, thus, adapted to each one of the realities that marked the generality of

seu turno, provinha da generosidade do rei e da sua capacidade de articulação ao divino.

Os anjos custódios que, por 1518, se colocam na guirlanda da igreja do mosteiro de Santa Cruz em Coimbra (um no Museu N. de Machado de Castro, o outro ainda nas dependências do antigo mosteiro crúzio) são, na duplicidade da sua existência, virados a sul e a norte, o mais evidente sinal da comunhão de interesses entre o rei e a Igreja no período manuelino. Executados por Diogo Pires-o-Moço (CRAVEIRO, 1997: 127-135), quem, no contacto direto com Nicolau Chanterene, foi considerado como um dos primeiros responsáveis pela conversão efetiva da plástica escultórica aos valores do Renascimento em Coimbra, os anjos corroboram um discurso de união materializado na história concreta do mosteiro crúzio (CRAVEIRO, 2002: 58-70; CRAVEIRO, 2011b: 23-29). Quando, em 1506, se regista a morte do prior Dom João de Noronha e o Papa Júlio II desencadeia a tentativa de apropriação das rendas do rico e influente mosteiro de Santa Cruz, o rei Dom Manuel, com o apoio diplomático do Cardeal de Alpedrinha em Roma, encontra, enfim, a ocasião propícia à marcação de uma tutela (nomeando os priores-mores, sempre no círculo da família régia) que durará até 1543, momento em que a Universidade, reivindicando maior atenção pelo rei (Dom João III), irá então usufruir de grande parte das rendas do mosteiro. A grande campanha de obras no recinto crúzio, denunciada no contrato estabelecido entre o prior Dom Pedro Gavião (e bispo da Guarda) e mestre Boytac em 1513 (GARCIA, 1923: 152-159), implica não apenas a necessidade de reforma dos espaços físicos da Casa de Santo Agostinho mas, e sobretudo, a transparência de uma aliança fabricada pelos régios desígnios, cujo momento maior seria o investimento nos túmulos de Afonso Henriques e Sancho I, remetidos, por 1531, para a capela-mor da igreja. *"Verdadeiro remate de um política ideológica de vocação imperialista e providencialista, os novos túmulos dos reis, e particularmente a sepultura de Afonso Henriques, davam ao rei D. Manuel a legitimação de uma cadeia governativa fundada no momento mítico, de contornos iniciáticos e celebrativos, das origens do reino. O Fundador justificava, assim, uma outra fundação, a de um Império sustentado também por Deus. O programa iconográfico exposto nos túmulos, a definição compositiva dos arcos triunfais e o grau de atualização das formas e dos temas transformam o espaço do sepulcro em alegoria de eternidade e redenção*

the country, leading to the construction of a national cult that, in turn, came from the king's generosity and from his ability to articulate with the divine.

The custodial angels that, by 1518, are placed in the garland of the church of the Santa Cruz monastery in Coimbra (one in the Machado de Castro National Museum, the other still in the buildings of the old Santa Cruz monastery) are, in fact, in the duplicity of their existence, facing South and North, the most obvious sign of the shared interests between the king and the Church in the Manueline period. Executed by Diogo Pires-o-Moço (CRAVEIRO, 1997: 127-135), who, in direct contact with Nicolau Chanterene, was considered one of the first responsible artists for the effective conversion of the sculptural plastic to the values of the Renaissance in Coimbra, the angels corroborate a speech of union materialized in the concrete history of the Santa Cruz monastery (CRAVEIRO, 2002: 58-70; CRAVEIRO, 2011b: 23-29). When, in 1506, the prior Dom João de Noronha dies and the Pope Julius II triggers the attempt of appropriation of the rents from the rich and influent Santa Cruz monastery, king Dom Manuel, with the diplomatic support of the Alpedrinha Cardinal in Rome, finds, at last, the opportunity to establish a tutelage (appointing the high priors, always within the circle of the regal family) that would last until 1543, when the University, demanding a greater attention from the king (Dom João III), will then benefit from a big part of the rents of the monastery. The great campaign of works in the Santa Cruz property, revealed in the contract established between the prior Dom Pedro Gavião (and bishop of Guarda) and the master Boytac in 1513 (GARCIA, 1923: 152-159), entails not only the need to reform the physical spaces of the House of Saint Augustine but also, and mainly, the transparency of an alliance made by the royal plans, whose height would be the investment in the tombs of Afonso Henriques and Sancho I, transferred, around 1531, to the chancel of the church. *"True culmination of an ideological policy of imperialist and providential vocation, the new tombs of the kings, and particularly the grave of Afonso Henriques, provided king D. Manuel with a legitimation of a ruling chain founded in the mythical moment, of initiatory and celebratory proportions, of the origins of the kingdom. The Founder thus justified another foundation, the one of an Empire also supported by God. The iconographic program of the tombs, the compositional definition of the triumphal arches and the degree of updating of the shapes and of the themes transform the space of the*

Anjo Heráldico
Olivier de Gand
1508-1512
180cm
Charola do Convento de Cristo, Tomar

Heraldic Angel
Olivier de Gand
1508-1512
180cm
Charola of the Cristo Convent, Tomar



cuja proposta não podia andar afastada dos círculos diretos do rei D. Manuel e do seu arquiteto régio João de Castilho. A Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene e a toda uma equipe credenciada caberia a materialização do projeto" (Craveiro, 2011b: 27).

A versão monolítica dos anjos custódios de Santa Cruz, ornados com diadema e com cruz ao peito, justifica-se tanto pelo grau de imponência a que era necessário recorrer em tal programa de glorificação régia como pela visibilidade a longa distância a que eram sujeitos. Posicionam-se de forma hierática e seguram o escudo coroado que adquire, com a esfera armilar junto aos pés, o protagonismo na representação. No calcário branco de Ançã ainda é possível observar, na parte inferior das vestes, um padrão decorativo sustentado pelo pigmento que assegurava esse brilho compositivo tutelado pelo mosteiro de Santa Cruz e, em última instância, oferecido e controlado pelo rei.

Não por acaso, é em Tomar que se situa outra obra emblemática portadora da heráldica régia. O Anjo que se encontra ainda hoje na Charola do Convento de Cristo, a par de um outro encaixado no registo superior do octógono central, constitui uma espécie

sepulchre into an allegory of eternity and of redemption whose proposal couldn't be any further from the direct circles of king D. Manuel and of his regal architect João de Castilho. The materialization of the project would be handed to Diogo de Castilho, Nicolau Chanterene and to an accredited team" (CRAVEIRO, 2011b: 27).

The monolithic version of the custodial angels of Santa Cruz, decorated with a diadem and with a cross on the chest, is justified not only by the degree of impressiveness needed by such a program of regal glorification, but also by the visibility they had from a long distance. They are positioned in a hieratic way and they hold the crowned shield that plays, together with the armillary sphere next to the feet, the main role in the representation. In the white limestone of Ançã it is still possible to observe, in the lower part of the garments, a decorative pattern supported by the pigment that assured that compositional brightness provided by the Santa Cruz monastery and, ultimately, offered and controlled by the king.

It is not a coincidence that another emblematic work bearer of the regal heraldry is situated in Tomar. The Angel that is still at the Charola of the Cristo Convent,

de emblema maior da reforma operada no recinto dos freires/cavaleiros da Ordem de Cristo. Ao duque de Beja e futuro rei Dom Manuel, regedor da Ordem desde 1484, pertence o conjunto das intervenções que, na continuidade das campanhas henriquinas (BENTO, 2009), daria o mote à ulterior definição conventual, possível apenas em tempo de Dom João III. A Charola transformava-se então em capela-mor da nova igreja orientada no sentido nascente/poente, servida pelo grande portal a sul (1515) e rematando, a poente, na parede da sacristia e do coro alto (com uma dimensão posteriormente também sujeita a alterações). O programa decorativo instalado na capela-mor foi arrojado, meticuloso e abundante em expressão propagandística criteriosamente montada. Inscritos na perfeição cosmogónica do espaço centralizado, a pintura a fresco sobre paredes e abóbadas (com larga recorrência aos emblemas régios), os revestimentos a estuque com impressionante capacidade de dinamização plástica do espaço, o trabalho da oficina do pintor Jorge Afonso (complementado, em período joanino, pelas tábuas pintadas por Gregório Lopes e outros) ou as peças escultóricas executadas por Olivier de Gand († 1512) (MACEDO, 1992b: 100-101) e Fernão Muñoz dão a exata dimensão de uma política que constrói as alianças entre os poderes para cimentar o poder.

O *Anjo*, em madeira policromada (c. 1510), que Olivier de Gand deixou na Charola de Tomar apresenta o escudo sobre o braço esquerdo (o outro anjo ostenta o escudo com a cruz de Cristo) e projeta-se numa delicadeza esguia (com 180 cm de altura) que não esconde a sua matriz flamenga. Nas feições emolduradas por forte cabeleira ondulada, no tratamento do corpo e dos panejamentos ou no sentido representacional que o move, o *Anjo Heráldico* de Tomar capta uma estética nórdica, triunfante nos círculos de elite portugueses, e vincula-se à imagem da majestade divina do rei. Tomar seria, nem mais nem menos, um dos momentos mais altos dessa consagração. Em esfera associada do poder, e que raramente exclui a urgência concorrencial, as Ordens religiosas acompanharam este sentido laudatório e propagandístico que estabiliza o seu lugar na cadeia das influências. É também esse o papel desempenhado pelo *Anjo Custódio* da Ordem de Cristo que, em íntima e física conjugação com o *Anjo Custódio do Reino*, projeta para o Convento de Cristo, em Tomar, uma ambição de liderança religiosa sob a divina proteção.

together with another one embedded in the upper register of the centre octagon, is a sort of major emblem of the reform that took place in the building of the friars/ knights of the Order of Christ. The duke of Beja and future king Dom Manuel, master of the order since 1484, is responsible for the interventions that, following up the Henriques's campaigns (BENTO, 2009), would set the scene for the ulterior conventual definition, only possible in the reign of Dom João III. The Charola was then transformed into the chancel of the new church east/ west oriented, served by the great portal on the south (1515) and ending, to the west, in the wall of the sacristy and of the high choir (with a dimension that later would be also altered). The decorative program of the chancel was bold, meticulous and abundant in propagandistic expression carefully prepared. Included in the cosmogonical perfection of the centralized space, the fresco painting on the walls and vaults (often using the regal emblems), the plastering with impressive power to provide plastic dynamism to the space, the work of the workshop of the painter Jorge Afonso (complemented, in the Joanine period, by the painted woods by Gregório Lopes and others) or the sculptural pieces by Olivier de Gand († 1512) (MACEDO, 1992b: 100-101) and Fernão Muñoz convey the exact dimension of a policy that builds alliances between the powers to cement the power.

The *Angel*, in polychrome wood (c 1510), which Olivier de Gand left in the Charola of Tomar holds the shield on the left arm (the other angel has the shield with the cross of Christ) and he projects himself in a slim delicateness (180 cm high) that doesn't hide its Flemish origin. In the features framed by a strong wavy hair, in the treatment of the body and of the drapery or in the representational sense behind it, the *Heraldic Angel* of Tomar captures a Nordic aesthetics, triumphant in the Portuguese elite circles, and it binds to the image of the divine majesty of the king. Tomar would be nothing less than one of the highest moments of that triumph. In a sphere associated with the power, and that rarely excludes the competitive urgency, the religious Orders accompanied this laudatory and propagandist sense that stabilizes its place in the chain of influences. That is also the role performed by the *Custodial Angel* of the Order of Christ that, in close and physical conjugation with the *Custodial Angel of the Kingdom*, reflects in the Cristo Convent of Tomar an ambition of religious leadership under divine protection.

O *Anjo Custódio* (MNMCM), de cerca de 1520 e atribuído ao "Mestre dos Túmulos dos Reis" (GONÇALVES, 1979: 27-53; CRAVEIRO, 1992b: 64-65) pelas analogias entre uma produção escultórica localizada nos túmulos reais da igreja de Santa Cruz e estendida ao aro de Coimbra e à Sé de Braga, foi uma encomenda do mosteiro de Santa Clara-a-Velha e traduz, nessa conversão a uma estética que adquire progressivamente a serenidade ambicionada pela escultura do Renascimento, os potenciais das freiras clarissas, então ocupadas na gestão de um espaço "martirizado" pela água mas com surpreendente capacidade de atualização tão claramente marcada no recinto claustral, recentemente posto a descoberto (MACEDO, 2006: 699-816), e nas importações dirigidas às oficinas flamengas. O *Anjo* (que as freiras não deixaram de transportar para o novo mosteiro de Santa Clara quando, no século XVII, a permanência na proximidade do rio Mondego se tornou insustentável), na sua pose de caminhar balanceado pelo clássico contraposto, manifesta bem essa vontade de crescimento para uma natureza humanizada, mesmo que o pregueado da túnica e a perna direita, ligeiramente fletida, se afastem do naturalismo que se vai assumindo de forma irreversível na representação figurativa em Portugal. Mas a importância deste *Anjo*, em calcário policromado, situa-se na cartela (em forma de escudo) emoldurada pelo cordão franciscano e onde se desenha uma igreja de incipiente perspectiva, com campanário e ameias decorativas. A igreja, simulação do espaço divino corporizado em terra, substitui o escudo ou os emblemas régios ausentes na custódia de Santa Clara, mas reforça o discurso apologético da Ordem que, também ela, se acolhe sob a proteção do *Anjo*.

Outro sinal claríssimo da utilização controlada do *Anjo* pelas Ordens religiosas seria a prática de um ritual com contornos propagandísticos explícitos que se projetava em certas ocasiões. Em 1595, o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra acolhia as relíquias vindas da Flandres, numa cerimónia que Nicolau de Santa Maria, o cronista maior da Ordem de Santo Agostinho, descreveu depois com grande entusiasmo. Os festejos então ocorridos contemplaram uma procissão de grande aparato, da Sé ao mosteiro, onde não faltaram os arcos triunfais e o fogo de artifício a acompanhar o tecido social da cidade, hierarquicamente distribuído, e com as bandeiras dos ofícios da cidade (seguindo o ritual imposto na procissão do Corpo de Deus), os conventos e os clérigos das igrejas colegiadas da

The *Custodial Angel* (MNMCM), from around 1520 and attributed to the "Master of the Kings' Tombs" (GONÇALVES, 1979: 27-53; CRAVEIRO, 1992b: 64-65), because of the analogies with a sculptural production situated in the royal tombs of Santa Cruz and spread to the Coimbra area and to the See of Braga, was a commission by the Santa Clara-a-Velha monastery and it translates, in that conversion to an aesthetics that gradually acquires the serenity longed by the Renaissance sculpture, the potentials of the Poor Clares, then occupied with the management of a space "martyred" by the water but with a surprising ability of updating so clearly displayed in the cloister, recently revealed (MACEDO, 2006: 699-816) and in the imports addressed to the Flemish workshops. The *Angel* (the nuns took to the new Santa Clara monastery when, in the 17th century, the permanence in the proximities of the Mondego River became unbearable), posing as a traveller conveying an opposition to Classicism, clearly shows that will to evolve to a humanized nature, though the drapery of the tunic and the right leg, slightly flexed, deviate from the naturalism that gradually and irreversibly is applied in the figurative representation in Portugal. But the importance of this *Angel*, of polychrome limestone, lies in the cartouche (in the shape of a shield) framed by the Franciscan cord and where a church of incipient perspective is drawn, with a belfry and decorative crenels. The church, simulation of the divine space embodied on earth, replaces the shield or the regal emblems absent in the Saint Clare's monstrance but reinforces the apologetic speech of the Order that also takes shelter under the angel's protection.

Another clear sign of the controlled use of the *Angel* by the religious Orders would be the practice of a ritual with explicit propagandist features that would take place in certain occasions. In 1595, the Santa Cruz monastery of Coimbra received the relics coming from Flanders, in a ceremony that Nicolau de Santa Maria, the biggest chronicler of the Order of Saint Augustine, later described with great enthusiasm. The celebrations that took place then included a procession with great pomp, from the See to the monastery, with triumphal arches and fireworks accompanying the social fabric of the city, hierarchically distributed, and with the flags of the crafts of the city (following the ritual imposed in the procession of Corpus Christi), the convents and the clergymen of the collegiate churches of the city, the members of the Chapter, the bishop, the noblemen, the dean of the university, the corregidor,

cidade, os membros do Cabido, o bispo, os fidalgos, o reitor da Universidade, o corregedor, o juiz de fora, os vereadores da Câmara e o povo. O espetáculo que se desenrolou no adro da igreja do mosteiro de Santa Cruz teve o seu momento alto quando o *Anjo Custódio* da Ordem de Santo Agostinho, acompanhado pelas figuras alegóricas da Fortaleza, a Justiça, o Trabalho, o Merecimento, o Prémio (com dois anjos) e a Virtude, recebeu as relíquias que seguiram depois para a capela-mor da igreja. Na casa-mãe da Congregação de Santo Agostinho operava-se, em suma, e com o poderoso contributo do seu "privado" *Anjo Custódio* "o reconhecimento global dos valores expressos no universo simbólico das relíquias e a entrega, da sociedade em uníssono, à consciência da eficácia representativa do ritual... Ou seja, socorrendo-se de um vastíssimo conjunto de figuras alegóricas, onde não falta a carga erudita das componentes mitológicas do classicismo, o mosteiro cedia «generosamente» a público a visão apoteótica dos mecanismos que sustentavam a credibilização do seu poder. Por outro lado, o complexo ritual que decorre internamente, gerando também a distância, promove a elitização de um espaço restrito à comunidade e arvorado em fiel depositário das engrenagens da Fé" (CRAVEIRO, 2002: 34-35).

A ligação entre a heráldica e os anjos é uma prática comum desde a designada "Idade Média". Particularmente, quando a arquitetura da morte (GOULÃO, 1995: 163-179; GOULÃO, 2009: 44-121; SILVA, 1997) começa a integrar uma cultura de projeção de eternidade para a identidade específica do tumulado, será cada vez mais frequente a ostentação do seu brasão amparado por dois anjos tenentes. Através deles, e na conjugação com outros elementos organizados numa geografia precisa do ornamento, se assegura a condução da alma ao Paraíso e por eles se credibiliza também a memória eternizada do defunto, sobretudo quando a escultura jacente, com crescente definição naturalista, passa a acompanhar a estrutura tumular. A partir desse momento, a presença do anjo é uma constante que aproxima o Homem do Céu e reivindica tanto o seu estatuto de intermediário entre o Homem e Deus como um lugar de avisado protagonismo nos destinos terrenos.

Desta associação, tão frutuosa no campo do artístico e na transição do século XV para o século XVI, daria conta toda uma produção que teria um dos seus momentos mais altos no âmbito da iluminura. Resultado das importações dirigidas às oficinas

the juiz de fora (judge from outside the town), the councilmen and the people. The show that took place in the church square of Santa Cruz monastery reached its height when the *Custodial Angel* of the Order of Saint Augustine, accompanied by the allegorical figures of Strength, Justice, Work, Merit, Prize (with two angels) and Virtue, received the relics that then went to the chancel of the church. In the mother house of the Congregation of Saint Augustine, and with the powerful contribution of its "private" *Custodial Angel*, there was, in short, "the global recognition of the values expressed in the symbolic universe of the relics and the commitment, of the society as one, to the representative efficiency of the ritual... That is, by using a very wide set of allegoric figures, where the erudite weight of the mythological components of classicism is present, the monastery "generously" offered the public the vision of apotheosis of the mechanisms that supported the credibility of its power. On the other hand, the complex ritual that takes place internally, also creating the distance, promotes the elitism of a place restricted to the community and seen as a faithful depositary of the wheels of Faith" (CRAVEIRO, 2002: 34-35).

The connection between the heraldry and the angels is a common practice since the so-called "Middle Ages". When the architecture of death (GOULÃO, 1995: 163-179; GOULÃO, 2009: 44-121; SILVA, 1997) becomes part of a culture of projection of eternity into the specific identity of the deceased, the displaying of his coat of arms held by two angelic supporters will become more and more frequent. Through them, and in their conjugation with other elements organized in a precise geography of the ornament, the leading of the soul to Paradise is assured and, thanks to them, the eternalized memory of the deceased also gains credibility, especially when the recumbent sculpture, with growing naturalist definition, begins to accompany the structure of the tombs. From that moment on, the presence of the angel is a constant that brings Man closer to Heaven and that claims both his status of intermediary between Man and God and a role of a wise prominence in the earthly destinies.

An entire production would reflect this association, so fruitful in the artistic field and in the transition from the 15th to the 16th century, reaching one of its highest moments in the ambit of illumination. As a result of the imports addressed to the Flemish workshops or of the unavoidable Flemish and Nordic influence, the

flamengas ou de incontornável influência flamenga e nórdica, a iluminura (MACEDO, 1992b: 193-195) deste período adquire uma dimensão qualificada pela categoria da encomenda e pelos efeitos de uma plástica de sedução a que os grandes do Reino não ficaram alheios¹⁷. Livros de horas, cartas de foral, as crónicas dos reis, os livros da chancelaria régia, as cartas de Portugal e além-mar ou esses arautos de autêntico grau de especialização heráldica transposto para o *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas dos Reis Christãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal* (António Godinho, 1516-1528 e outro, 1541) ou para o *Livro do Armeiro-Mor* (João du Cros, 1509), constituem a elevada expressão de uma cultura humanista que não prescinde nunca do elemento divino, materializado no anjo.

Os códices da *Leitura Nova*, verdadeiro emblema do tempo, profetizando uma estética em direção “ao romano”, configuram com nitidez a aliança que se quer expressa entre o sagrado e o profano. Fólio após fólio, e num enquadramento que sustenta a mancha do texto e as tarjas, progressivamente entregues à emergência clássica dos temas e a uma distribuição racionalizada dos elementos decorativos, os anjos, com fortíssimo cunho flamenguizante, protagonizam a exposição da heráldica régia nos planos superiores, assumindo a sua condição de tenentes e, simultaneamente, garantes da imagem divinizada do rei.

Uma das principais fontes de referência para a *Leitura Nova* terá sido precisamente a *Bíblia dos Jerónimos* (1494-1497) (ALBUQUERQUE; CARDOSO, 2004), com sete volumes e obra maior na conciliação entre a erudição classicizante, a mestria de execução na prática da iluminura e a construção de um programa que visa o enaltecimento do rei. Ainda uma encomenda de Dom João II à oficina florentina de Attavante degli Attavanti, seria com Dom Manuel que ganharia consistência essa “verbalização” de poder com a exuberância discursiva realizada em torno do texto de Nicolau de Cusa. Conjugados com as arquiteturas de clássico recorte ou junto aos emblemas régios, os anjos dialogam com a representação de santos e figuras religiosas mas também do grotesco e todo um leque decorativo de expressão pagã, e são a marca mais decisiva da dimensão cristã num universo tutelado pelo rei.

A progressiva ingerência do modo italianizante no espaço cultural português manifesta-se nos vários domínios de uma plasticidade que reivindica a

illumination (MACEDO, 1992b: 193-195) of this period acquires a qualified dimension by the quality of the commission and by the effects of a plastic of seduction the noblemen of the Kingdom couldn't resist¹⁷. Books of hours, cartas de foral, the chronicles of the kings, the books of the royal chancellery, the maps of Portugal and overseas or those messengers of great heraldic specialization transposed to the *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas dos Reis Christãos e Nobres Linhagens dos Reinos e Senhorios de Portugal* (António Godinho, 1516-1528 and other, 1541) or to the *Livro do Armeiro-Mor* (João du Cros, 1509) are the highest expression of a humanist culture that doesn't do without the divine element, materialized in the angel.

The codices of the *Leitura Nova*, a true emblem of the time, prophesying an aesthetic close to “the Roman manner”, clearly represent the explicit alliance between the sacred and the profane. Folio after folio, and framing the text and the stripes, gradually influenced by the classical emergence of the themes and by a rationalized distribution of the decorative elements, the angels, with a strong Flemish-like influence, are the main characters in the exhibition of the regal heraldry, placed on top, assuming their roles of supporters and, at the same time, of guarantees of the divinized image of the king.

One of the main sources of reference for the *Leitura Nova* may have been, precisely, the *Bíblia dos Jerónimos* (1494-1497) (ALBUQUERQUE; CARDOSO, 2004), with seven volumes and a major work in the conciliation between the classicizing erudition, the mastery of execution in the practice of illumination and the construction of a program that aims at enhancing the king. Though a commission by Dom João II addressed to the Florentine workshop of Attavante degli Attavanti, it would be with Dom Manuel that that “verbalization” of power, with the discursive exuberance produced around the text of Nicolau de Cusa, would gain consistency. Combined with the classical-like architectures or near the regal emblems, the angels dialogue with the representation of saints and religious figures but also with those of the grotesque and a whole decorative span of pagan expression, and they are the most decisive mark of the Christian dimension in a universe controlled by the king.

The progressive interference of the Italianate way in the Portuguese cultural space is present in the many fields of a plasticity that uses the emulation of the

colagem aos modelos clássicos para, assim, credibilizar o modelo cristão. Numa prática que antecede o período manuelino e terá continuidade para além dele, as viagens de intelectuais e artistas, que procuram na península itálica as ferramentas que sustentam a sua própria atualização acompanham, a estadia da mão de obra italiana no espaço português, a requisição de uma literatura que engloba a tratadística com impacto significativo desde o século XV ou a importação de um conjunto de obras que dignifica a encomenda e divulga um gosto tornado imperioso para a erudição nacional (DIAS, 1987; CRAVEIRO, 2009: 9-33).

O grupo dos seis medalhões cerâmicos (dos finais do século XV - primeiros anos da centúria seguinte), proveniente da oficina dos Della Robbia e oferta da rainha Dona Leonor, mulher de Dom João II, ao convento da Madre de Deus de Xabregas (e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga), é apenas a expressão qualificada de um hábito estabelecido entre os grandes do Reino que, testemunhando a capacidade de "internacionalização" da operosa oficina florentina, clarifica também a eficácia da rede diplomática e comercial portuguesa. O medalhão onde se representam dois anjos com traços, feições e anatomias humanizadas, segurando o escudo régio encimado pela coroa, é definido pela cercadura (reconhecível na produção de Andrea Della Robbia) que ostenta os habituais feixes de folhas e frutos (saliente-se a pinha com uma simbologia ligada à eternidade da vida), com ampla projeção no domínio da decoração arquitetónica. Mais uma vez, verifica-se aqui a presença de uma conciliação (entre os anjos e as armas nacionais) com evidentes contornos laudatórios numa retórica expressiva de poder.

Essa seria uma aliança que os membros da Igreja e da nobreza haveriam também de reivindicar, dignificando uma linhagem e apontando uma atitude que imprime a consideração pessoal e o orgulho de liderança terrena. As pedras de armas, como o exemplo que agora se expõe (provavelmente, uma encomenda de Dom Diogo Pinheiro, nos inícios do século XVI, com as armas dos Pinheiro, Lobo e Esteves, homenageando assim os seus pais – Pedro Esteves e Isabel Pinheiro - na capela tumular da Colegiada de Guimarães) (SOVERAL, 2007. GUIMARÃES, 1928b: 88), associadas às figuras de anjos, e com maior ou menor volumetria impositiva do brasão, expressam a visibilidade de um "território" laico em sintonia com as forças celestes mas, sobretudo, não deixam margem

classical models to, thus, make the Christian model credible. In a practice that precedes the Manueline period and that will go on beyond it, the travels of intellectuals and of artists, who search for the tools that support their own updating in the Italian Peninsula, accompany the stay of the Italian labour in the Portuguese space, the recourse to a literature that includes the treatises with a significant impact since the 15th century or the import of a set of works that dignifies the commission and divulges a taste that had become an imperative to the national erudition (DIAS, 1987; CRAVEIRO, 2009: 9-33).

The set of six ceramic medallions (from the end of the 15th century – first years of the following century), coming from the Della Robbia workshop and a present by queen Dona Leonor, wife of Dom João II, to the convent of the Madre de Deus of Xabregas (and nowadays in the National Museum of Ancient Art), is just the qualified expression of an habit established between the noblemen of the Kingdom that, witnessing the internationalization of the active Florentine workshop, also clarifies the efficiency of the Portuguese diplomatic and commercial network. The medallion representing two angels with lines, features and humanized anatomies, holding the regal shield with the crown on top, is defined by the border (identifiable in the production of Andrea Della Robbia) that shows the usual bunches of leaves and fruits (notice the pine cone with a symbology linked to the eternity of life), with wide projection in the field of the architectonic decoration. Once more, there is the presence of a conciliation (between the angels and the national coat of arms) with clear laudatory intentions in an expressive rhetoric of power.

That alliance would also be claimed by the members of the Church and of the nobility, dignifying a lineage and displaying an attitude that states the personal status and the pride of earthly leadership. The coats of arms, as the example now on display (probably, a commission by Dom Diogo Pinheiro, at the beginning of the 16th century, with the arms of the Pinheiro, Lobo and Esteves, thus paying an homage to his parents – Pedro Esteves and Isabel Pinheiro – in the burial chapel of the Collegiate church of Guimarães) (SOVERAL, 2007. GUIMARÃES, 1928b: 88), associated with the figures of the angels, with a bigger or a smaller coat of arms, express the visibility of a secular "territory" in line with the celestial forces but, mainly, they leave no doubt as

a dúvidas quanto às aspirações de protagonismo no *puzzle* das influências na vida terrena.

O Anjo da Anunciação

A cultura humanista que se avoluma em Portugal a partir do século XV acompanha o reforço do movimento ligado à *devotio moderna* (devedor das correntes do misticismo germânico) e os imperativos de reforma disciplinar em curso no seio da Igreja. Estava em causa uma vontade de reinterpretação dos textos sagrados e dos Padres da Igreja, contemplando uma matriz cristocêntrica (de que o texto quatrocentista *De Imitatione Christi*, atribuído ao teólogo alemão Tomás de Kempis, faria tão grande eco) que ia também ao encontro da aposta no conhecimento das humanidades e das letras clássicas, privilegiando um sentido de individualismo e autonomização do Homem face a Deus. A partir dos textos inscritos numa filosofia medieval e, em particular, do dominicano São Tomás de Aquino, as repercussões na produção artística nacional acompanharão o mesmo desiderato de "independência" a um processo controlado na vida e na morte por Deus.

A emergência do Estado Moderno e a ultrapassagem dos desafios provocados pela empresa dos Descobrimentos e da expansão por mares e terras inóspitas e perigosos haveriam de atenuar a importância das Ordens mendicantes (à semelhança do que acontece no contexto europeu, fundamentais em Portugal ao longo da primeira dinastia, na consolidação de um percurso régio que investe no plano urbano também para diluir os poderes fundiários) e gerar outras alianças entre o Estado e a Igreja. Daí resultou o progressivo reforço da imagem do rei e de uma articulação concertada com a Ordem de São Jerónimo (CRAVEIRO, 2009: 63-73); daí resultaram, igualmente, os avanços científicos operados nos domínios da cartografia, do conhecimento náutico ou das técnicas ligadas à guerra; daí surgiu também a gestão credibilizada de uma diplomacia que se alargava ao mundo conhecido e dominado mas, e sobretudo, aos circuitos de poder europeus, a sofisticação de uma rede comercial que atraiu o respeito da concorrência e a banca internacional ou, em suma, a construção dos níveis de estabilidade económica interna que permitiram a abertura ao mercado de trabalho estrangeiro e dinamizaram uma produção artística que acudia a uma encomenda cada vez mais numerosa e com critérios explícitos

to the aspirations to a leading role in the *puzzle* of the earthly life influences.

The Annunciation Angel

The humanist culture, that had been growing in Portugal since the 15th century, accompanies the strengthening of the movement connected to the *devotio moderna* (influenced by the movements of the German mysticism) and the imperatives of the disciplinary reform the church was undergoing. There was a will to reinterpret the sacred texts and those of the Fathers of the Church, taking into account a Christocentric source (the 15th century *De Imitatione Christi*, attributed to the German theologian Tomás de Kempis, would greatly divulge) that also sought the investment in the knowledge of the humanities and of the classical arts, privileging a sense of individualism and autonomy of Man towards God. Based on the texts rooted in a medieval philosophy and, particularly, that of the Dominican Thomas Aquinas, the repercussions in the national artistic production will accompany the same wish for "independence" from a process controlled by God in life and death.

The emergence of the Modern State and the overcoming of the challenges of the enterprise of the Discoveries and of the expansion overseas and to inhospitable and dangerous lands would reduce the importance of the mendicant Orders (similarly to what had happened in the European context, they were essential in Portugal throughout the first dynasty, in the consolidation of a regal path that invests in the urban area aiming also at diminishing the power of the landlords) and would bring about other alliances between the State and the Church. The result was a gradual reinforcement of the image of the king and of a concerted articulation with the Order of Saint Jerome (CRAVEIRO, 2009: 63-73); this has also resulted in scientific advances in the fields of cartography, of nautical knowledge or of the techniques connected to the war; also as a result, there was a credible management of a diplomacy that extended to the known and dominated world but, specially, to the European circuits of power, the sophistication of a commercial network that attracted the respect of the competition and of the international banks or, in short, the building of the levels of internal economic stability that allowed the opening to the foreign labour market and galvanized an artistic production that gave response to a greater commission with

no âmbito da atualização formal e conceptual da representação.

Preenchendo as casas civis ou religiosas no país, os temas desenvolvidos em pintura, escultura, ourivesaria, no têxtil ou na decoração arquitetónica adquirem, assim, uma importância crucial na exposição dos valores humanistas que não se ausentam nunca dos horizontes da encomenda culta e exigente. Na sua dupla natureza humana e divina (BELTING, 2011: 85-98) e na chamada de atenção ao seu papel enquanto Homem, os temas em torno da vida de Cristo saem reforçados e projetam-se como exemplo à comunidade e como imperativo de salvação. Simultaneamente, também, rodeiam os seus promotores com uma aura de erudito protagonismo que os distancia dos fiéis e os remete para um lugar de avisada intermediação. Com o rei à cabeça de um processo de enaltecimento de uma imagem de poder, as Ordens religiosas seguiriam, a par e passo, um curso que conjuga sabedoria e vontade de afirmação. O Império que se construiu ao longo dos séculos XV e XVI podia, enfim, manter-se com a colaboração eficaz de uma cultura religiosa ativa em territórios inóspitos mas progressivamente contaminados com a espiritualidade cristã. A *Pixide* de marfim (c. 1500) proveniente da Serra Leoa, que se conserva no Museu Grão Vasco, é um dos inúmeros objetos tradutores desse hibridismo em que assenta também a dominação portuguesa. Na sua forma circular, e acompanhando os emblemas do rei Dom Manuel, desenvolvem-se os temas do ciclo da Natividade, com a *Anunciação*, que reportam à gravura europeia mas, simultaneamente, a uma plasticidade autóctone.

Não é, desta forma, estranho que nessa divulgação dos instrumentos adequados a uma prática ideológica que sustenta o Humanismo renascentista em Portugal, alimentado num primeiro momento de atuação pela plástica nórdica e flamenga, os temas relacionados com a vida da Mãe de Cristo assumam uma linha de grandeza expectável pela sua dimensão de "núcleo" original de onde decorre a Vida e a Salvação. O investimento na Virgem, traduzido no culto mariano que ganha, particularmente, forma e substância ao longo da designada "Baixa Idade Média", converte-se agora numa espécie de motivo por excelência, capaz de implementar, em conjugação retabular ou de leitura isolada, uma ação pedagógica eficaz no campo da missão catequética da imagem e apontar o caminho direto para a redenção. Sustentado por

more explicit criteria in the ambit of the formal and conceptual updating of the representation.

Filling the civil or religious houses of the country, the themes developed in painting, sculpture, silverware, textile or in the architectonic decoration become, therefore, crucially important to show the humanist values that are never far from the horizons of the cult and demanding commission. In his double human and divine nature (BELTING, 2011: 85-98) and in the attention paid to his role as a Man, the themes around the life of Christ are reinforced and present themselves as an example for the community and as an imperative for salvation. Simultaneously, they also surround their promoters with an aura of erudite importance that distances them from the faithful and that regards them as wise intermediaries. With the king heading a process of enhancement of an image of power, the religious Orders would follow, step by step, a path that combines wisdom and a will for affirmation. The Empire that was built throughout the 15th and the 16th centuries could, at last, be kept with the effective cooperation of a religious culture active in inhospitable territories but gradually contaminated by the Christian spirituality. The ivory *Pyx* (c 1500) coming from Sierra Leone, that is kept in the Grão Vasco Museum, is one of the numerous objects that translate that hybridism in which the Portuguese domination is based. In its circular shape, and accompanying the emblems of king Dom Manuel, the themes of the cycle of the Nativity, with the *Annunciation*, recall the European engraving but simultaneously an autochthonous plasticity.

It isn't thus strange that, in that divulging of the adequate instruments for an ideological practice, which supports the Renaissance Humanism in Portugal, fed, at first, by the Nordic and Flemish plastic, the themes connected to the life of the Mother of Christ take an expectable line of greatness, by their dimension of original "nucleus" from where Life and Salvation are born. The investment in the Virgin, translated into the Marian cult that takes shape and substance, particularly, throughout the so-called "Low Middle Ages", is now converted into a sort of motif par excellence, capable of implementing, in an altarpiece composition or as an isolated reading, an effective pedagogic action in the field of the catechetical mission of the image and of pointing out the direct path for redemption. Supported by specific biblical references (Luke, 1: 26-38) or by the flow of engravings

referências bíblicas específicas (Lucas, 1:26-38) ou pelo caudal de gravuras e ilustrações que, a partir do século XV, inundam os mercados, o tema da *Anunciação* ganha as preferências de uma clientela erudita e cola-se a uma prática normalizada no âmbito das oficinas artísticas. A iconografia estabiliza-se então, por um lado, na convicção da conveniência do protagonismo angelical (VORÁGINE, I, 1994: 211), por outro, na presunção do movimento do Arcanjo e da maior ou menor serenidade da Virgem, "*segundo cinco condições sucessivas, espirituais e mentais, atribuíveis a Maria: a conturbatio, ou inquietude, a cogitatio, ou reflexão, a interrogatio, ou interrogação, a humiliatio, ou submissão, e a meritatio, ou mérito. À roda de 1500, os pintores exploravam preferentemente o primeiro estado de alma, correspondente à surpresa de Nossa Senhora perante a magnitude da saudação do arcanjo*" (PEREIRA; FALCÃO, 1997: 123).

Na devoção privada ou naquela que reclama as grandes audiências, a *Anunciação* é um dos temas de excelência que integra a narrativa ilustrada do Novo Testamento. No capítulo da ourivesaria, existem ainda muitos exemplares que o representam como parte de um discurso programático criteriosamente escolhido. O interessantíssimo *tríptico da Natividade* (finais do século XIV – princípios do século XV, MAS), altar em prata dourada e esmaltes oferecido por Dom João I a Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, segundo modelos franceses, já não pode omitir (qual "*missal aberto*") um tema de capital importância no ciclo litúrgico do Natal (SANTOS, 2010: 36-38; SILVA, 2011: 22-25). Ao longo dos séculos XV e XVI, a ourivesaria traçaria também um caminho no reforço da ilustração do catecismo que, acompanhando o tempo, se vai articulando com os emblemas profanos. Sirvam apenas de exemplos expressivos a *Custódia de Belém* (1506, MNAA) ou o cálice em ouro (MNMC), de meados do século XVI e oferecido à Sé de Coimbra pelo bispo-conde Dom João Soares (1545-1572). Em ambas as peças, do mais elevado valor representacional, a *Anunciação* integra o discurso espiritual que se complementa, em calculada intermediação, com as marcas individuais e terrenas dos seus promotores: os emblemas régios na *Custódia de Belém* e as armas do bispo no cálice de Coimbra.

Por outro lado ainda, e em consonância comportamental, o belíssimo relevo escultórico em alabastro alusivo à *Anunciação* (MNAA), das oficinas de Nottingham e datável do século XV, denuncia uma

and illustrations that, since the 15th century, flood the markets, the theme of the Annunciation is the favourite of an erudite clientele and it is connected with a normalized practice in the ambit of the artistic workshops. The iconography is, then, stabilized, both in the conviction of the convenience of the angelic prominence (VORÁGINE, I, 1994: 211) and in the presumption of the movement of the Archangel and of the greater or lesser serenity of the Virgin, "*according to five successive conditions, spiritual and mental, attributable to Mary: the conturbatio, or restlessness, the cogitation, or reflection, the interrogatio, or interrogation, the humiliatio, or submission, and the meritatio, or merit. Around 1500, the painters preferred to explore the first state of the soul, corresponding to Our Lady's surprise before the magnitude of the archangel's greeting*" (PEREIRA; FALCÃO, 1997: 123).

In the private devotion or in the one that calls for the great audience, the *Annunciation* is one of the themes of excellence that includes the narrative illustrated in the New Gospel. In the area of silverware, there are still many specimens that represent it as part of a programmatic speech carefully chosen. The very interesting *Nativity Triptych* (end of the 14th century - beginning of the 15th century, MAS), a gilt silver altar with enamels offered by Dom João I to Our Lady of the Olive Tree of Guimarães, according to French models, clearly shows (as an "*open missal*") a theme of capital importance in the liturgical cycle of Christmas (SANTOS, 2010: 36-38; SILVA, 2011: 22-25). Throughout the 15th and the 16th centuries, silverware would also establish a path regarding the reinforcement of the illustration of the catechism that, in consonance with the times, will combine with the profane emblems. The *Belém Monstrance* (1506, MNAA) or the gold chalice (MNMC), from the middle of the 16th century and offered to the See of Coimbra by the count-bishop Dom João Soares (1545-1572) are some of the expressive examples. In both pieces, of the highest representational value, the *Annunciation* includes the spiritual speech that is complemented, in an intentional intermediation, by the individual and earthly marks of their promoters: the regal emblems in the *Belém Monstrance* and the bishop's coat of arms in the chalice of Coimbra.

On the other hand, and on behavioural consonance, the very beautiful alabaster sculptural relief alluding to the Annunciation (MNAA), from the Nottingham workshops and dated from the 15th century, evidences

prática ligada às habituais devoções privadas bem como a manutenção da cadeia de relações comerciais e artísticas efetuadas entre Portugal e a Inglaterra (DIAS, 1992c: 233-234).

Da mesma forma, nas composições retabulares que preenchem as paredes fundeiras de igrejas, capelas e catedrais, o tema da *Anunciação* torna-se obrigatório nos grandes ciclos que tratam a "Vida da Virgem" ou de seu Filho. Não existindo pintura retabular anterior ao século XV, são sobretudo os painéis flamengos que ditam a moda e dão o cunho festivo à arquitetura portuguesa na transição para a centúria seguinte: pelas grandes dimensões que adquirem os retábulos, pelas narrativas construídas ao longo das diversas tábuas, pela riqueza de uma simbologia minuciosa aí presente, pelas tonalidades vibrantes que corporizam a atmosfera do espaço pintado e usufruído ou pelo caráter de encenação que se cola ao tratamento formal das representações.

No grande retábulo da Sé de Évora (uma encomenda do bispo de Évora, Dom Afonso de Portugal, ao círculo de Gerard David, c. 1500), formado por treze painéis (aos quais não é ainda líquido que se devam juntar os seis alusivos à série da Paixão que hoje compõem a predela) (RODRIGUES, 1995: 213), com o maior, em plano central, dedicado à *Virgem da Glória*, e reconstituído no Museu da cidade, a *Anunciação* ocupa, do lado direito, um lugar intermédio nas três fiadas que narram a Vida da Virgem. De matriz flamenga em todas as frentes, no ambiente recatado e intimista, onde se descobrem a vela, o vaso com as açucenas, um livro ou mobiliário diverso com o leito da Virgem, o espaço perspectivado é definido pelos mosaicos do pavimento a diferentes níveis e pelas soluções arquitetónicas que contêm uma coluna e o grande janelão que se abre para o tema da Visitação, em narrativa reforçada que contempla, assim, o Batista. Dos protagonistas em primeiro plano, Gabriel que se inclina sobre a Virgem, esta de gestos contidos perante o genuflexório, e nas tonalidades com que se vestem, o branco lácteo e o azul, é o Arcanjo que assume a materialidade corpórea que dá vida e movimento à composição.

A Madeira absorveu também este caudal de importações, através da poderosa moeda de troca em que se converteu o açúcar que, a partir de 1472, chegava diretamente aos portos da Flandres sem passar por Lisboa (CARITA, 1992: 245-252). Disso

a practice connected to the usual private devotions as well as a maintenance of the chain of commercial and artistic relations between Portugal and England (DIAS, 1992c: 233-234).

Similarly, in the altarpiece compositions that fill the back walls of churches, chapels and cathedrals, the theme of the *Annunciation* becomes mandatory in the great cycles that deal with the "Life of the Virgin" or of her Son. As there is no altarpiece painting prior to the 15th century, the Flemish panels are the ones that dictate fashion and that add a festive feature to the Portuguese architecture in the transition to the following century: by the great dimensions of the altarpieces, by the narratives built in the diverse woods, by the richness of a thorough symbology, by the vibrant shades that embody the atmosphere of the painted and enjoyed space or by the staging character that is added to the formal treatment of the representations.

In the great altarpiece of the See of Évora (a commission of the bishop of Évora, Dom Afonso de Portugal, addressed to the circle of Gerard David, c. 1500), composed of thirteen panels (to which one doesn't know yet if it is possible to add the six ones alluding to the series of the Passion that compose the predella) (RODRIGUES, 1995: 213), the biggest of which, in a central position, dedicated to the *Virgin of Glory*, and reconstituted in the town Museum, the *Annunciation* occupies, on the right side, an intermediate place in the three rows that tell the Life of the Virgin. Of Flemish influence in all the aspects, in the modest and intimate environment, where the candle, the vase with white lilies, a book or varied furniture with the bed of the Virgin can be found, the space is defined by the mosaic of the pavement in different levels and by the architectonic solutions that have a column and the big window that opens itself to the theme of the Visitation, in a reinforced narrative that includes, thus, the Baptist. Among the protagonists on the foreground, Gabriel leaning down to the Virgin, who displays restrained gestures before the prie-dieu, and in the colours they are dressed with, the milky white and the blue, it is the Archangel that acquires a corporeal materiality that brings life and movement to the composition.

Madeira also absorbed this amount of imports, thanks to the powerful exchange coin sugar turned into, and which, after 1472, arrived directly to the ports

mesmo dá conta um largo acervo de obras referenciado na ilha e hoje, em grande parte, no Museu do Funchal. Ainda rodeadas de incertezas relativamente a um historial preciso, as representações da *Anunciação*, uma inscrita nos volantes que pertenceram a um tríptico da igreja matriz de Calheta (atribuído a Jan Provost, inícios do século XVI), a outra (Joos van Cleve (?), inícios do século XVI) em painel que poderá ter pertencido ao tríptico do *Bom Jesus* da capela de Nossa Senhora da Encarnação (convento de São Francisco no Funchal), inscrevem-se nessa atmosfera de sedução pelo brilho da cor, pela encenação do gesto e das poses, pela riqueza minuciosa das vestes ou pela linhas diagonais que estruturam o movimento. A disposição das personagens, o mobiliário convencional (com uma cama de dossel de vibrantes tonalidades a "encher" o espaço compositivo no painel da Encarnação) ou a ingenuidade no tratamento de perspetivas, anatomias e panejamentos estabelecem um rumo estético específico e dão corpo ao sentido de protagonismo do Arcanjo anunciador. Mais do que a Virgem, em posição estática, é a mensagem trazida por Gabriel que sai aqui reforçada.

O êxito inquestionável do tema da *Anunciação* refletiu-se, assim, no conjunto variado de peças importadas, quer através das feitorias portuguesas, primeiro de Bruges e, a partir de 1511, de Antuérpia, quer através das encomendas dirigidas diretamente às diversas oficinas nórdicas que moldaram o gosto nacional e refletiram o dinamismo e o poder de compra de casas civis e religiosas. Os níveis de exigência requeridos pela encomenda portuguesa iam, por regra, ao encontro das melhores oficinas e dos artistas mais projetados; veja-se apenas o caso do tríptico do *Ecce Homo* (QUENTIN METSYS, 1514-1517, MNMC), proveniente do mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra, e que tem, no reverso dos volantes, as figuras em grisalha (muito desgastadas) da *Anunciação*. Para a maior parte das obras é desconhecido esse circuito, fundamental para a história das relações comerciais e artísticas entre Portugal e o norte da Europa (EVERAERT, 1992: 69-83; PAVIOT, 1992: 87-91), mas o volume e a diversidade das coleções que ainda subsistem (num espólio, parcialmente desaparecido, de que faziam parte obras de pintura, livros iluminados, gravura, escultura, têxteis ou metais) transformam o norte da Europa no espaço mais requisitado no período manuelino para a conversão ao conforto, ao luxo e ao prazer didático na contemplação da imagem devocional e, portanto, de Deus.

of Flanders without passing through Lisbon (CARITA, 1992: 245-252). A large collection of works registered in the island, most of which nowadays at the Museum of Funchal, tells us precisely about this. With an history still surrounded by uncertainties, the depictions of the *Annunciation*, one on the wings that belonged to a triptych from the main church of Calheta (attributed to Jan Provost, beginning of the 16th century), the other (Joos van Cleve (?), beginning of the 16th century) on a panel that may have belonged to the triptych of *Bom Jesus* of the Nossa Senhora da Encarnação chapel (São Francisco convent in Funchal), are included in that atmosphere of seduction through the brightness of colour, the simulation of the gesture and of the poses, the detailed richness of the clothes or through the diagonal lines that structure the movement. The disposition of the characters, the conventional furniture (with a four-poster bed of vibrant shades "filling" the space of the composition on the panel of the Incarnation) or the naivety in the treatment of perspectives, anatomies and draperies establish a specific aesthetic way and give shape to the prominence of the annunciation Archangel. More than the Virgin, in a static position, here, it is the message brought by Gabriel that ends up enhanced.

The unquestionable success of the theme of the *Annunciation* was, thus, mirrored in the diversified set of imported pieces, either through the Portuguese factories, first from Bruges and, since 1511, from Antwerp, or through the commissions directly addressed to the different Nordic workshops that shaped the national taste and brought about the dynamism and the economic power the civil and religious houses had. The levels of exigency demanded by the Portuguese commission were normally addressed to the best workshops and the most renowned artists; let's just look at the case of the *Ecce Homo* (QUENTIN METSYS, 1514-1517, MNMC), coming from the Santa Clara-a-Velha monastery, in Coimbra, which has, on the back of the wings, the figures in grisaille (very worn out) of the *Annunciation*. Most part of the pieces don't know this circuit, fundamental to the history of the commercial and artistic relations between Portugal and the north of Europe (EVERAERT, 1992: 69-83; PAVIOT, 1992: 87-91), but the quantity and the diversity of the collections still existing (from a set, which partially disappeared, that included paintings, illuminated books, engraving, sculpture, textiles or metals) turn the north of Europe into the most sought-after space in the Manueline

As oficinas alemãs constituem outra estrutura de trabalho amplamente procurada por Portugal, por razões que não excluem a proximidade e os mecanismos comerciais e diplomáticos implementados pelas feitorias de Bruges ou Antuérpia, verdadeira placa giratória das transações dominadas pelas especiarias, mas que se devem também procurar na rede de contactos estabelecidos por via matrimonial entre as respectivas casas reais (DIAS, 1992a: 186-188). Pratos de oferendas, castiçais, lâmpadas, jarros e bacias de cobre e latão chegaram a Portugal às centenas para abastecer um mercado que se estendeu ao continente e ao império português. Com uma definição apropriada à celebração da imagem, os pratos de oferendas, provindos das oficinas de Nuremberga, oferecem um reportório diverso que ilustra bem a adesão da clientela culta ao surto imagético do período. Mais uma vez, a *Anunciação*, em conjugação com outros temas, está presente em dezenas de exemplares que se distribuem por várias igrejas, museus (como o que agora se expõe) e coleções particulares. Muito semelhantes na organização decorativa, privilegiam um centro emoldurado onde se inscrevem, frequentemente em repetição modelar, o Anjo, a Virgem e a representação do Espírito Santo, acompanhados pelo vaso com as açucenas e o genuflexório. No tratamento rígido de poses, vestes e acessórios, esta produção incorre, simultaneamente, numa plasticidade estereotipada e decalca um dos motivos mais caros à devoção social.

Em périplo mais curto, as ligações portuguesas aos territórios dos Reis Católicos foram sempre uma constante anterior ao século XVI (DIAS, 1992b: 319-321). Nas transações de objetos utilitários, de culto ou de uma produção artística intensa e variada, os contactos entre Portugal e Espanha intensificam-se a partir das relações económicas, políticas, diplomáticas e matrimoniais entre os dois países ou da presença, amplamente documentada, de uma mão de obra espanhola qualificada ao longo dos séculos XV e XVI, e cujos contributos foram determinantes na consagração qualitativa de Portugal. Para tanto, bastaria apenas referir o papel dos irmãos, João e Diogo de Castilho, na arquitetura portuguesa mais celebrada no país, para compreender uma dinâmica que chegaria, por inteiro, ao período filipino.

Se a pintura espanhola nunca pareceu captar a atenção da encomenda portuguesa, já outros domínios, como a cerâmica, foram alvo de contínuas importações a atestar as preferências nacionais pela

period for the conversion to comfort, to luxury and to the didactic pleasure derived from the contemplation of the devotional image and, therefore, of God.

The German workshops are another working structure highly sought for Portugal on account of reasons that include the proximity and the commercial and diplomatic mechanisms implemented by the factories of Bruges and Antwerp, a true hub for the transactions dominated by the spices, but also for reasons that should be sought in the network of contacts established through matrimony between the respective royal houses (DIAS, 1992a: 186-188). Hundreds of offering plates, candle holders, lamps, pitches and basins made of copper and brass arrived to Portugal to supply a market that spread through the continent and through the Portuguese empire. With a definition suitable for the celebration of image, the offering plates, coming from the Nuremberg workshops, provide a diversified repertoire that clearly shows the adherence of the learned clientele to the image boom of the period. Once more, the *Annunciation*, in conjunction with other themes, is present in dozens of examples that are scattered throughout various churches, museums (as the one on display) and private collections. Very similar in the decorative organization, they privilege a framed centre where, frequently through a repetition of models, one finds the depiction of the Angel, the Virgin and of the Holy Ghost, accompanied by the vase of white lilies and the prie-dieu. In the thorough work of the poses, the clothes and of the accessories, this production follows simultaneously a stereotyped plasticity and it emulates one of the dearest motifs to social devotion.

The Portuguese connections with the territories belonging to the Catholic Kings were always a constant prior to the 16th century (DIAS, 1992b: 319-321). In the transactions of utility objects, of objects of worship or of an intense and varied artistic production, the contacts between Portugal and Spain are intensified through the economic, political, diplomatic and matrimonial relationships between the two countries or through the, well documented, presence of a skilled Spanish labour throughout the 15th and the 16th centuries, and whose contributes were determining for the qualitative acknowledgement of Portugal. It is enough to mention the role the brothers João and Diogo de Castilho played in the most renowned Portuguese architecture of the country to understand a dynamic that would, fully, arrive to the Philippine period.

cintilação de revestimentos cerâmicos, peças de olaria e painéis azulejares de cunho devocional ou outros. A *Anunciação* (Francisco Niculoso, c. 1515) do Museu de Évora inscreve-se precisamente nesse contexto de importações dirigidas a Sevilha, centro produtor cerâmico por excelência. Agora envolvido por um enquadramento que privilegia arquiteturas e decoração italianizante, o tema adapta-se à definição específica do azulejo e projeta uma vibração cromática onde é, mais uma vez, o anjo a imprimir movimento a uma composição predominantemente estática.

Com essa capacidade de atração de uma mão de obra que encontrou em Portugal melhores condições de trabalho, muitos foram os artistas que, em condições variadas, aqui implementaram um gosto selecionado e uma cultura plástica que ia, nos inícios do século XVI, em direção aos formulários credibilizadores da Antiguidade. Oriundos de um circuito europeu alargado, muitos estabeleceram-se em Portugal, formaram oficinas, souberam adquirir uma posição de relevo no mercado de trabalho, constituíram família. Outros, ainda, teriam um percurso mais volátil mas, nem por isso, menos marcante.

A *Anunciação* (Frei Carlos, 1523, MNAA), proveniente do Convento do Espinheiro (e, porventura, do retábulo do altar-mor da igreja), é um desses casos tradutores de uma oficina de sucesso, precisamente sediada no convento Jerónimo de Évora. A riqueza na disparidade das linhas de observação, na complementaridade narrativa, na complexidade de elaboração dos vários planos com o recurso ao mobiliário e às arquiteturas, todas de cunho clássico, prova uma estratégia que, convertida ao italianismo das formas, persiste no simbolismo da representação e na vibração de cores e texturas¹⁸ que acompanham uma impressão de docilidade figurativa, tão característica da obra de Frei Carlos. E, nesse sentido de graciosidade que se estende aos intervenientes, é São Gabriel que adquire uma dimensão de centralidade dinâmica, sustentada pelo gesto, pelo movimento e pela cor.

A outro pintor de origem flamenga, Francisco Henriques († 1518), se atribui hoje a possibilidade de uma intervenção decisiva na grande empreitada para o retábulo da Sé de Viseu (1501-1506), encomendada pelo bispo Dom Fernando Gonçalves de Miranda e onde, no universo do trabalho coletivo, terá também colaborado Vasco Fernandes. O painel da *Anunciação*, com o Arcanjo em voo (inspirado num original de

If the Spanish painting has never seemed to catch the attention of the Portuguese commission, other arts, such as ceramics, were continually imported proving the national preference for the sparkle of the ceramic coating, pieces of pottery and azulejo panels of devotional nature or others. The *Annunciation* (Francisco Niculoso, circa 1515) from the Museum of Évora belongs to that context of imports addressed to Sevilha, producer of ceramics par excellence. Now enveloped in a frame that privileges architectures and the Italianate ornamentation, the theme adapts itself to the specific definition of the azulejo and projects a chromatic vibration where, once more, it is the angel that endows a predominantly static composition with movement.

With that ability to attract a labour that found better working conditions in Portugal, many were the artists who, in diverse conditions, implemented here a selected taste and a plastic culture that, at the beginning of the 16th century, followed the formulas that attested the credibility of the Antiquity. Coming from a wide European circuit, many settled in Portugal, created workshops, managed to acquire an important position in the labour market, raised a family. Others would have a more volatile but striking career.

The *Annunciation* (Friar Carlos, 1523, MNAA), coming from the Espinheiro Convent (and, probably, from the altarpiece of the high altar of the church), is one of those cases revealing a successful workshop, headquartered precisely in the Hieronymites convent of Évora. The richness present in the disparity of perspectives, in the narrative complementarity, in the complexity of the elaboration of the various planes, using furniture and architectures, all of classical nature, attests a strategy that, converted to the Italianism of the shapes, persists in the symbolism of the depiction and in the vibrancy of colours and textures¹³ that accompany an apparent figurative sweetness, so typical of the work of Friar Carlos. And, in that sense of gracefulness that extends to the participants, it is Saint Gabriel who gains a dynamic dimension of centrality, supported by the gesture, the movement and by the colour.

To another painter of Flemish origin, Francisco Henriques († 1518), it is, nowadays attributed the possibility of a decisive participation in the great work of the altarpiece of the See of Viseu (1501-1506), commissioned by the bishop Dom Fernando Gonçalves de Miranda and on which, in the universe

Ambrozio Lorenzetti) e uma iconografia sóbria na intimidade recatada da Virgem, não exclui, mesmo assim, a referência ao *Puteus aquarium viventium* (o "poço de águas vivas" que se vislumbra pelo arco aberto para o exterior) (CAETANO, 1997: 185-188), nem a perspetiva calculada, nem os traços identitários onde se reconhece a fatura flamenga. Tal como acontece no painel executado para o retábulo do altar-mor da igreja de S. Francisco em Évora (1508-1511) (RODRIGUES, 2010b: 132-142), assinado com a sigla que reporta a Francisco Henriques, onde o Arcanjo paira no ar, agora com ricas vestes litúrgicas, numa atmosfera mais classicizante e com marcada simbologia mariana. É esse o papel assumido pela representação de Moisés com as Tábuas da Lei, constituindo "simultaneamente um antetipo de Cristo e uma referência à Lei Velha no momento crucial do início da Nova Aliança que o episódio da Anunciação representa (o Messias anunciado no Antigo Testamento é finalmente enviado por Deus)" (PEREIRA; FALCÃO, 1997: 124), como é também a justificação para a inclusão do rei David (nas remotas origens da genealogia da Virgem) no remate do cetro empunhado por Gabriel.

O magnífico Anjo da Anunciação (atribuído a Olivier de Gand, inícios do século XVI) que se encontra num dos pilares da Sé de Évora constitui poderosa marca de requinte e sofisticação a que se elevou o trabalho flamengo em Portugal. De madeira dourada e policromada, o Anjo encontra-se ligeiramente fletido, em serenidade de pose e expressão facial que o mantém em atitude simultânea de recato e domínio, nessa espécie de "movimento congelado [que] tem, entre nós, poucos paralelos na escultura da época" (CAETANO, 2011: 54). Não surpreende, pois, que a encomenda mais exigente (neste caso, provavelmente, o bispo de Évora, Dom Afonso de Portugal) reclame os serviços da categorizada e disponível mão de obra flamenga.

No jogo balanceado entre as influências nórdicas e italianas, os pintores, escultores ou ourives portugueses foram sabendo posicionar-se para a obtenção da credibilidade que exigia a necessária e sistemática atualização dos formulários que chegavam de fora, conjugando-os com uma sensibilidade própria. No contacto direto com as obras e os artistas estrangeiros ou na visualização dos instrumentos que divulgavam a informação da matéria pastoral e artística, a pintura portuguesa ganhou uma expressão reconhecível num patamar que o século XX, ideologicamente minado pelas questões da identidade nacional, entendeu

of the collective work, Vasco Fernandes may have also collaborated. The panel of the *Annunciation*, with the Archangel flying (inspired by an original by Ambrozio Lorenzetti) and a sober iconography used in the discreet intimacy of the Virgin, doesn't exclude, though, the reference to the *Puteus aquarium viventium* (the "well of living waters" that one glimpses through the arch open to the outside) (Caetano, 1997: 185-188), nor the calculated perspective, nor the identifying traces where the Flemish manufacture is recognised. The same happens in the panel executed for the altarpiece of the high altar of the Church of S. Francisco in Évora (1508-1511) (RODRIGUES, 2010b: 132-142), signed with the siglum standing for Francisco Henriques, where the Archangel flies in the air, now in rich liturgical clothes, in a more classicizing atmosphere and with marked Marian symbology. That is the role the representation of Moses with the Stones of the Law plays, being "simultaneously an antitype of Christ and a reference to the Old Law in the crucial moment of the beginning of the New Covenant represented by the episode of the Annunciation (the Messiah prophesied in the Old Testament is finally sent by God)" (PEREIRA; FALCÃO, 1997: 124), and it is also the justification for the inclusion of King David (in the remote origins of the genealogy of the Virgin) on the top of the sceptre wielded by Gabriel.

The magnificent *Angel of the Annunciation* (attributed to Olivier de Gand, beginning of the 16th century) on one of the pillars of the Évora See is a precious mark of refinement and sophistication the Flemish work achieved in Portugal. Of gilded and polychrome wood, the Angel is slightly flexed, in a serene pose and facial expression that imbue him with a attitude of modesty and control, in that sort of "frozen moment [that] has, among us, few equivalents in the sculpture of the time" (CAETANO, 2011: 54). It comes, thus, with no surprise that the most demanding commission (in this case, probably, by the bishop of Évora, Dom Afonso of Portugal) seeks the services of the qualified and available Flemish labour.

In the game between the Nordic and the Italian influences, the Portuguese painters, sculptors or goldsmiths managed to position themselves in order to achieve the credibility that demanded the necessary and systematic updating of the ideas coming from abroad, conjugating them with a sensitivity of their own. In the direct contact with the foreign works and artists or in the study of the

Anunciação
Vasco Fernandes
1506-1511
Museu de Lamego

Annunciation
Vasco Fernandes
1506-1511
Lamego Museum



designar como de *primitivos portugueses* (CARVALHO, 2010a: 14-16; CARVALHO, 2010b: 28-41).

No monumental retábulo da Sé de Lamego (1506-1511), uma encomenda do bispo Dom João Camelo de Madureira, Vasco Fernandes tem o seu primeiro grande desempenho enquanto responsável pela execução e assentamento dos painéis na capela-mor. No painel da *Anunciação*, "*extraordinário exercício de construção do espaço em profundidade*" (RODRIGUES, 2010b: 140), são evidentes todas as afinidades com uma plástica flamenga que não prescinde da carga simbólica associada ao tema. Para além da complexidade discursiva imposta pelos ingredientes que dinamizam a composição em linhas múltiplas e alternativas (e que vão desde o tríptico com as três cenas do Antigo Testamento – Moisés e a Sarça Ardendo; o profeta Ezequiel; Gedeão e o Velo Probatório –, os *tondi* com Adão e Eva apontando para a Virgem, o dedal e o discreto novelo de linha com a agulha espetada, a vela apagada, o vaso com

instruments that divulged the information of the pastoral and artistic themes, the Portuguese painting gained an expression recognisable in a stage that the 20th century, ideologically undermined by the issues of the national identity, decided to designate as *Portuguese primitive painters* (CARVALHO, 2010a: 14-16; CARVALHO, 2010b: 28-41).

With the monumental altarpiece of the See of Lamego (1506-1511), commissioned by the bishop Dom João Camelo de Madureira, Vasco Fernandes has his first great performance as responsible for the execution and placement of the panels in the chancel. In the panel of the *Annunciation*, an "*extraordinary exercise of construction of the space in depth*" (Rodrigues, 2010b: 140), all the affinities with a Flemish plastic, that doesn't do without the symbolic power associated with the theme, are evident. Besides the discursive complexity demanded by the ingredients that dynamize the composition in multiple and alternative lines (present in the triptych with the three scenes from the Old

as açucenas, as brasas incandescentes no fogareiro, a representação de Deus Pai ou, na visão do exterior, as arquiteturas fantasiadas e o "poço de águas vivas"), é Gabriel que se posiciona em situação insólita e iconografia pouco comum retirada da gravura alemã aberta por Michael Wohlgemut para a *Neue Weltchronik* (1493) de Hartmann Schedel (MARKL, 1997: 54-55; RODRIGUES, 2002: 113-119; RODRIGUES, 2010b: 140-141). O Arcanjo, tendo por cima a pomba do Espírito Santo que direciona o feixe lumínico para a Virgem, prescinde agora da filactera reveladora e opta pelo pergaminho com os três selos pendentes e alusivos à Paixão de Cristo, e cristaliza, em suma, a aliança entre o Velho e o Novo Testamento. Pela complexidade do simbolismo, pela capacidade dinâmica estabelecida nas múltiplas linhas de observação, pela riqueza cromática e densidade expressa no tratamento de formas e texturas, a tábua de Lamego converte-se, assim, numa das mais interessantes representações da Anunciação no período humanista em Portugal.

O considerável universo da pintura remanescente deste período contempla outros circuitos, nem sempre integrados nas faixas nobilitadas das grandes oficinas que recebem, atempadamente e em "primeira mão", os modelos atualizados e gerem essas diretrizes com uma carga inventiva própria. Pelo país circula, num rasto que está ainda longe da desejável compreensão, uma mão de obra flutuante e ativa, com uma participação constante no processo criativo mas cuja identidade e raio concreto de ação continuam a escapar à historiografia.

O "Mestre delirante de Guimarães" (VANDEVIVERE; CARVALHO, 1996) é um dos muitos casos de anonimato que preenche os horizontes pictóricos do país nos inícios do século XVI. O tríptico da Lamentação, proveniente da capela de São Brás da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira e que se encontra agora no Museu de Alberto Sampaio, tem no reverso dos volantes (com a representação de São Brás e São Jerónimo) mais um tema da *Anunciação*. Fazendo jus à identificação que transporta desde 1996, o mestre que assegura uma produção regional extensível a outras obras que também se guardam no museu vimaranense (como a *Virgem do Leite entre São Bento e São Jerónimo*, o amputado painel de *São Miguel e Santa Margarida* ou, fora da pintura de cavalete, o fresco com a *Degolação de São João Batista* deslocado do convento de São Francisco) (SERRÃO,

Testament – Moses and the Burning Bush; the prophet Ezekiel; Gideon and the Probative Fleece, the *tondi* with Adam and Eve pointing at the Virgin, the thimble and the discreet ball of thread with the stuck needle, the candle that was put out, the vase with white lilies, the incandescent coals in the fire, the representation of God the Father or, in the vision of the exterior, the imagined architectures and the "well of the living waters") it is Gabriel who puts himself in an unexpected situation and in an uncommon iconography based on the German engraving started by Michael Wohlgemut for the *Neue Weltchronik* (1493) of Hartmann Schedel (MARKL, 1997: 54-55; RODRIGUES, 2002: 113-119; RODRIGUES, 2010b: 140-141). The Archangel, over whom one sees the dove of the Holy Spirit directing the ray of light to the Virgin, now replaces the revealing cartouche by the parchment with the three suspending seals alluding to the Passion of Christ, and he crystallizes, in conclusion, the covenant between the Old and the New Testament. On account of the complexity of the symbolism, of the dynamic power established through the multiple lines of observation, of the chromatic richness and the density conveyed by the work of the shapes and textures, the wooden painting of Lamego turns, thus, into one of the most interesting depictions of the Annunciation of the humanist period in Portugal.

The considerable universe of the painting remaining from this period includes other circuits, which aren't always integrated in the most renowned workshops that receive, in advance and in "first hand", the updated models and manage those guidelines with a characteristic inventive power. Throughout the country, in a trail that is still far from being understood, a floating and active labour circulates, constantly participating in the creative process but whose identity and concrete range of action are still unknown to the historiography.

The "Delirious Master of Guimarães" (VANDEVIVERE; CARVALHO, 1996) is one of the many cases of anonymity that fills the pictorial horizons of the country at the beginning of the 16th century. The triptych of the Lamentation, coming from the Saint Blaise chapel of the Collegiate of Our Lady of the Olive Tree and now at the Alberto Sampaio Museum, displays on the reverse of the wings (with the depiction of Saint Blaise and Saint Jerome) another theme of the Annunciation. Justifying the designation he was given in 1996, the master that guarantees a

2010: 64-65), posiciona-se numa dimensão cultural que adquire certos traços italianizantes sem, no entanto, perder de vista uma experiência assumida de raiz "medieval" em tratamento espacial ingenuamente definido ou impossíveis manuseamentos figurativos. Na *Anunciação* ganha particular relevo a acentuação de um grafismo que dá ênfase, tanto às deficiências de perspectiva como à posição contorcionista do Arcanjo, enredado na filacteria serpentinada que acompanha o corpo alongado de onde lhe saem as asas "carnudas" e pouco creíveis. O resultado final passa por um efeito exacerbado de dramatismo e espessura emocional, adequado também às exigências controladas pela encomenda. Ainda situado em alguma indefinição cronológica, para o "Mestre delirante" já foi proposta uma identidade que passa pelo conjunto conhecido de pintores com atividade em Guimarães, entre os últimos anos do século XV e cerca de 1530, como Pedro Esteves, João Álvares ou Diogo Álvares. Nas múltiplas aproximações que a historiografia tem feito a esta oficina, saliente-se a ligação à tábua com os *Dois Anjos Músicos*, encontrada no mosteiro de Landim (Famalicão) (SERRÃO, 2010: 66), ou ao círculo conimbricense que produziu a *Senhora da Rosa* (MNM), outra obra enigmática e tradicionalmente identificada com os meados do século XV (TEIXEIRA, 1991; RODRIGUES, 2010c: 177). Na complexidade dos circuitos produtivos, entre a segunda metade do século XV e as primeiras décadas do seguinte, a obra constrói-se a partir de um exercício oficial testado e das influências de modernidade que veem da Flandres ou da Itália, mas também de uma sensibilidade específica ao ato de criação. Algures por este patamar se situará então a "delirante" *Anunciação* de Guimarães.

Num eixo assumidamente direcionado para a Itália, e cuja influência se exerceu com crescente nitidez desde o século XV, pontifica o trabalho dos pintores portugueses inscritos na primeira metade do século XVI, aos quais a historiografia tem dado um enorme relevo. Entre eles encontram-se, mesmo que inscritos no universo do trabalho coletivo decorrente da organização laboral das oficinas, os nomes de Jorge Afonso, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes ou Gregório Lopes; e a eles coube também a direção das grandes empreitadas que implicaram o revestimento pintado das paredes fundeiras de capelas, igrejas ou sés e que, por seu turno, "incendiavam" a formação e a devoção dos crentes. Não cabendo aqui a análise da sua obra (alargada à primeira metade do século XVI e exemplarmente construída por vários historiadores),

regional production, extensive to other works that are also kept in the Guimarães museum (such as the *Virgin of the Milk between Saint Benedict and Saint Jerome*, the detached panel of *Saint Michael and Saint Margaret* or, outside the area of the easel painting, the fresco painting with the *Beheading of Saint John, the Baptist* removed from the São Francisco convent) (SERRÃO, 2010: 64-65), positions himself in a cultural dimension that acquires some Italianate features without losing sight of an assumed experience of "Medieval" root regarding the spatial treatment naively defined or impossible figurative handlings. In the *Annunciation*, it is particularly enhanced the accentuation of a graphic work that gives emphasis both to the perspective deficiencies and to the contortionist-like position of the Archangel, entangled in the serpentine cartouche that accompanies the stretched body, from where the "fleshy" and little credible wings come out. The final result is an exacerbated effect of drama and emotional depth, also adequate to the exigencies of the commission. Though the chronology is still uncertain, the "Delirious Master" was already attributed an identity that may be found in the group of known painters working in Guimarães, from the last years of the 15th century to around 1530, such as Pedro Esteves, João Álvares or Diogo Álvares. In the many approaches the historiography has made on this workshop, let's underline the connection to the wooden painting with the *Two Angel Musicians*, found at the monastery of Landim (Famalicão) (SERRÃO, 2010: 66), or to the Coimbra group that produced the *Lady of the Rose* (MNM), another enigmatic work traditionally dated from the middle of the 15th century (TEIXEIRA, 1991; RODRIGUES, 2010c: 177). In the complexity of the productive circuits, between the second half of the 15th century and the first decades of the following, the work is built based on a tested exercise of workshop and on the influences of the modernity that come from Flanders or from Italy but also on a sensitivity specific to the art of creation. Somewhere in this stage the "delirious" *Annunciation* from Guimarães will, therefore, be situated.

The work of the Portuguese painters included in the first half of the 16th century, to whom the historiography has been giving great importance, is situated in an axis assumedly directed to Italy, and whose influence was clearly more evident since the 15th century. Among them, though included in the universe of collective work deriving from the labour organization of the workshops, one finds the names of Jorge Afonso,

importa captar, desde logo, a manutenção de um tema "obrigatório" e, por outro lado, a progressiva humanização das figuras harmonizadas com atmosferas mais requintadas e opulentas.

A Jorge Afonso, com a oficina lisboeta mais marcante do período manuelino, e por onde passam tantos pintores que haveriam de estender ao país as regras atualizadas na observação do catecismo, pertence esse papel cimeiro na condução de um sentido pictórico nacional apto a condicionar o olhar do crente. O mais importante pintor régio (desde 1508), que soube rodear-se de apertada rede de influências (inscritas também no processo de construção do estatuto social dos artistas) e para o qual não se exclui a possibilidade de "*ter havido uma direta aprendizagem na Flandres*" (CAETANO, 2010a: 200), interferiu, assim, decisivamente sobre a matéria plástica que incorporava os ingredientes de matriz nórdica ou mediterrânica, enriquecendo-os com a visibilidade do mundo recém-descoberto. A esteira congoleza onde se coloca a Virgem e o Arcanjo da *Anunciação* (1515, MNAA), proveniente do mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, estabiliza a composição e o espaço onde se levantam as estruturas clássicas, tratadas com mais límpida profundidade do que na *Anunciação* (Museu de Setúbal), de cerca de 1520, da igreja do Convento de Jesus de Setúbal e também atribuída a Jorge Afonso. Em Setúbal, e mantendo a "*poderosa afirmação da figura humana*" (CARVALHO, 1999: 28), o painel é mais rico nos detalhes, mais elaboradas as vestes do Arcanjo e mais movimentada a sua colocação.

Do contacto com a obra ou da aprendizagem direta com Jorge Afonso decorrerá um caudal produtivo que transporta a sua influência mas que não deixa, mesmo assim, de ganhar, progressivamente, os contornos para uma autonomização individual. Aqui se integra a *Anunciação* (1520-1525) do retábulo do mosteiro de São Bento de Xabregas (do Beato António) que é, pese embora a possibilidade de atribuição a Jorge Leal (CARVALHO, 1999: 29), herdeira direta das lições do mestre lisboeta.

O trabalho executado por Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes para a igreja franciscana do mosteiro de Santo António de Ferreirim (Lamego) (1533-1534) decorre de uma empreitada conjunta que levou a historiografia ao encontro com os "mestres de Ferreirim". Evidenciando procedimentos de grande unidade que dificultam a clareza de

Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes or Gregório Lopes; and they were also responsible for the great works that implied the painted coating of the back walls of chapels, churches or Sees and that, in turn, "stirred" the education and devotion of the faithful. This is not the place for the analysis of their work (extended to the first half of the 16th century and exemplarily built by numerous historians), instead it is important to notice the existence of an "obligatory" theme, and, on the other hand, the progressive humanization of the figures harmonised with more refined and opulent atmospheres.

To Jorge Afonso, with the most striking Lisbon workshop in the Manueline period, where so many painters that would spread through the country the updated rules in the observation of the catechism worked, belongs that main role in the leading of a pictorial national sense apt to condition the faithful's eye. The most important regal painter (since 1508), who surrounded himself with a tight net of influences (also included in the process of construction of the social status of the artists) and who probably had "*a direct learning in the Flanders*" (CAETANO, 2010a: 200), interfered, thus, decisively over the plastic matter that embodied the ingredients of Nordic or Mediterranean origin, enriching them with the visibility of the world newly discovered. The Congolese line where the Virgin and the Archangel of the *Annunciation* (1515, MNAA) are included, coming from the monastery of the Madre de Deus from Xabregas, stabilises the composition and the space where the classical structures are held, dealt with more limpid depth than in the *Annunciation* (Setúbal Museum), from around 1520, from the church of the convent of Jesus of Setúbal and also attributed to Jorge Afonso. In Setúbal, and keeping the "*powerful affirmation of the human figure*" (CARVALHO, 1999: 28), the panel is richer in the details, the clothes of the Angel are more elaborate and his positioning has more movement.

The contact with the work or the direct learning with Jorge Afonso will give rise to a productive flow that carries his influence but that, even though, progressively gains the outlines for an individual empowerment. Here one includes the *Annunciation* (1520-1525) on the altarpiece of the monastery of São Bento of Xabregas (by the Blessed António) that is, in spite of the possibility of attribution to Jorge Leal (CARVALHO, 1999: 29), a direct heir of the lessons of the Lisbon master.

específica identidade, a *Anunciação* cumpre aqui o seu papel numa "obra escorreita, mas com economia de processos evidentes, donde resulta uma certa *secura do colorido e uma fuga a um detalhismo decorativo e acessório*" (CAETANO, 2010a: 210). As arquiteturas, o branco azulado das vestes do Arcanjo ou o figurino tipificado da composição aproximam-no do tríptico onde se representa, nos volantes, outra *Anunciação* (1531, MNMC) atribuída a Garcia Fernandes, discípulo de Jorge Afonso.

Entregues, já sem grandes reservas, à oficina de Gregório Lopes (genro de Jorge Afonso), os retábulos do Paraíso (da desaparecida ermida de Nossa Senhora do Paraíso) e da igreja do mosteiro de Santos-o-Novo integram, obrigatoriamente, o tema da *Anunciação* nessa exposição dos painéis que tratam das vidas da Virgem e de Cristo. Entre a *Anunciação* do Paraíso (1523?), onde colaborou também Jorge Leal, e a de Santos-o-Novo (c. 1540), vai a distância de uma oficina e de uma equipa apetrechadas com os argumentos técnicos que permitem a enunciação do movimento, o cromatismo quente, a qualidade perspéctica, a acentuação das cargas simbólicas de raiz flamenga ou o conhecimento dos motivos arquitetónicos do classicismo, no Paraíso, e um outro domínio dos formulários clássicos na conceção do espaço e das formas (que Gregório Lopes haveria de repetir em tantos outros locais com grande mestria), a subtil delicadeza no tratamento das expressões e dos corpos, a complexidade do pregueado nos panejamentos, a atmosfera de grandeza áulica, a conquista da materialidade do ar que ganha vida pelo sopro dado às vestes de Gabriel e pelo ligeiro enrolar do tapete oriental, em Santos-o-Novo. Dir-se-ia que o Arcanjo em Santos-o-Novo está um passo à frente do do Paraíso: aqui acabou de descer pousando no chão do quarto, enquanto que o Gabriel de Santos-o-Novo, envergando vestes mais ricas, se dirige já para a Virgem que recebe a revelação.

Pelos anos 40 do século XVI, a influência de Lopes sobre a pintura portuguesa deteta-se numa produção que teve o cuidado de incorporar a profundidade cénica nas composições e uma liberdade de gestos e movimentos que não deixaram de pactuar ainda com as lições mais audazes do Humanismo reconduzido ao universo da cor. Podem aqui situar-se duas *anunciações* que permanecem anónimas na teia laboral que desenvolve a individualização do trabalho. Do designado "Mestre de Abrantes", a *Anunciação* (c.

The work executed by Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes and Gregório Lopes to the Franciscan church of the monastery of Santo António of Ferreirim (Lamego) (1533-1534) results from a joint task that allowed the historiography to find the "Ferreirim masters". Displaying procedures of great unity that hinder the evidence of a specific identity, the *Annunciation* fulfils here its role in a "straightforward work, but with evident economy of processes, from where a certain dryness of the colourfulness and a flight from a decorative and accessorial detail result" (CAETANO, 2010a: 210). The architectures, the bluish white of the clothes of the Archangel or the typified figurine of the composition make it closer to the triptych where another *Annunciation* (1531, MNMC), attributed to Garcia Fernandes, disciple of Jorge Afonso, is depicted on the wings.

Already attributed, without great doubts, to the workshop of Gregório Lopes (Jorge Afonso's son-in-law), the altarpieces of the Paradise (from the extinct chapel of Nossa Senhora do Paraíso) and from the church of the monastery of Santos-o-Novo are, obviously, included in the theme of the *Annunciation* in that exhibition of panels that deal with the lives of the Virgin and of Christ. Between the *Annunciation* of Paradise (1523?), in which Jorge Leal also collaborated, and the one of Santos-o-Novo (circa 1540), there is the distance of a workshop and of a team well equipped with the technical arguments that allow the enunciation of the movement, the hot chromaticism, the perspectival quality, the underlining of the symbolic power of Flemish root or the knowledge of the architectonic motifs of the classicism, in the one of Paradise, and another mastery of the classical formularies in the conception of the space and of the shapes (that Gregorio Lopes would repeat with great mastery in many other places), the subtle delicateness in the treatment of the expressions and of the bodies, the complexity of the pleats in the draperies, the atmosphere of courtly greatness, the conquest of the materiality of the air which gains life through the blow given to Gabriel's clothes and through the slight wind of the oriental carpet, in Santos-o-Novo. We might say that the Archangel in Santos-o-Novo is a step ahead of the one from Paradise: here he has just landed on the floor of the room, while the Gabriel of Santos-o-Novo, wearing richer clothes, is already heading to the Virgin who receives the revelation.

By the 1540's, the Lopes's influence on the Portuguese painting is detected in a production that was

1550, igreja da Misericórdia, Abrantes) explora todos esses ingredientes, técnicos e formais, com a projeção do corpo destacado dos protagonistas face à grandiloquência das arquiteturas e com opções cromáticas que, dir-se-ia, se deixam contaminar pela textura "escultórica" da grisalha. O resultado da serenidade e do equilíbrio compositivos encontra-se também na *Anunciação* (MNAA), datada com o ano que esclarece a designação para o pintor – "Mestre de 1549" –, agora com outra intensidade cromática mas idêntica desenvoltura no tratamento do espaço (sempre com as arquiteturas "ao antigo") e da representação figurativa.

O tema da *Anunciação* não se esgotou com o esbatemento do fluxo humanista. Prova disso são as representações que perduram, tanto em pintura como no trabalho escultórico do retábulo. É a *Anunciação* que domina a conceção retabular em talha dourada e policromada (segunda metade do século XVI) na capela-mor da igreja matriz de Carreço (Viana do Castelo) (DIAS, 1995: 27); a *Anunciação* ocupa um dos painéis do retábulo em madeira dourada e policromada da capela-mor da Sé de Miranda do Douro, obra maior (1610) da oficina vallisoletana de Gregório Fernandez (DIAS, 1995: 92-96); a *Anunciação*, do pintor Pedro Nunes (1618, Museu de Évora), incorpora o retábulo da igreja do Convento de Nossa Senhora dos Remédios em Évora (SERRÃO, 1988-1993), agora com a integração de um feixe lumínico rodeado de anjos e querubins e de onde sai também a pomba do Espírito Santo. De facto, esta solução já tinha sido avançada por pintores como Fernão Gomes que, cerca de 1594, e para o mosteiro dos Jerónimos, representa essa mesma dinâmica de luz saída de um globo com o tetragrama (com a palavra "Jeová" e a alusão à Trindade) e com os anjos esvoaçantes. Ou, num outro modelo que haveria de ter sucesso, os anjos "atropelam-se" em redor do resplendor (com a inusitada presença do Menino com a cruz), foco lumínico por excelência, como acontece na *Anunciação* atribuída a Gaspar Dias, para a igreja jesuíta de São Roque (SOBRAL, 1995: 110-111). Em reduzidíssima seriação, o retábulo da Imaculada Conceição (meados do século XVII, MNMC) do escultor Manuel da Rocha († 1676), ainda apresenta, em alto-relevo e coroando a composição, a representação da *Anunciação* (GONÇALVES, 1987: 328).

São, assim, as estruturas retabulares pintadas que integram, preferencialmente, os grandes ciclos narrativos da cultura humanista onde a *Anunciação*, pela identificação do momento inicial que desemboca

careful enough to include the scenic depth in the compositions and a freedom of gestures and movements that didn't prevent the interaction with the more audacious lessons of the Humanism taken back to the universe of colour. One can situate here two annunciations that remain anonymous in the labour net that develops the individualization of work. By the designated "Abrantes Master", the *Annunciation* (circa 1550, Misericórdia church, Abrantes) explores all those technical and formal ingredients, with the projection of the detached body of the protagonists before the grandiloquence of the architectures and with chromatic options that, we would say, are contaminated by the "sculptural" texture of the grisaille. The result of the serenity and of the compositional balance is also found in the *Annunciation* (MNAA), with a date that clarifies the designation for the painter – "Master from 1549", now with another chromatic intensity but similar easiness in the treatment of space (always with the architectures "imitating the old") and of the figurative depiction.

The theme of the *Annunciation* wasn't exhausted with the lessening of the humanist flux. The proof is found in the depictions that remain both in painting and in the sculptural work of the altarpiece. It is the *Annunciation* that dominates the gilt and polychromed wood carved altarpiece production (second half of the 16th century) in the chancel of the main church of Carreço (Viana do Castelo) (DIAS, 1995: 27); the *Annunciation* occupies one of the panels of the gilt and polychromed wood carved altarpiece of the chancel of the See of Miranda do Douro, major work (1610) from the Gregório Fernandez workshop in Valladolid (DIAS, 1995: 92-96); the *Annunciation*, by the painter Pedro Nunes (1618, Évora Museum), is part of the altarpiece of the church from the Convent of Nossa Senhora dos Remédios in Évora (SERRÃO, 1988-1993) now with the inclusion of a ray of light surrounded by angels and cherubim and from where the dove of the Holy Spirit also leaves. In fact, this solution had already been used by painters such as Fernão Gomes who, around 1594, for the Hieronymites monastery, depicts that same light dynamics coming out of a globe with the tetragram (with the word "Jehovah" and the allusion to the Trinity) and with the flying angels. Or, in another model that would be successful, the angels crowd round the aureole (with the unexpected presence of Baby Jesus with the cross), light focus par excellence, as it happens in the *Annunciation* attributed to Gaspar Dias, for the Jesuit church of São Roque (SOBRAL, 1995: 110-111).

em Cristo, é obrigatória. Ao longo de um período, grosso modo, balizado entre o último quartel do século XVI e a primeira metade do século seguinte, e à medida que cresce o investimento na retabulária em madeira que prescinde dos painéis pintados, o tema não desaparece. Mas enfrenta a “concorrência” de outra iconografia, ao encontro de uma aposta mais vigorosa na escultura de vulto que contempla ainda as figuras religiosas onde cabem também os santos.

A colagem à Virgem e ao Filho

O exercício estabelecido através da *Anunciação* poderia fazer-se seguindo o percurso de cada um dos momentos da Virgem ou do Filho, representados em diferente matéria plástica, desde o século XV à diluição da cultura humanista e maior endurecimento das fórmulas contrarreformistas. Não cabendo essas abordagens na dimensão restrita deste catálogo, importa, sobretudo, verificar que a presença do anjo se mantém uma constante ao longo das vidas de Maria e de Cristo. Na generalidade dos temas mais difundidos, à exceção da *Adoração dos Magos*, o anjo assinala um lugar, em maior ou menor secundarização de planos, que lhe confere sempre um papel de autoridade na credibilização espiritual da representação.

Explorando e desenvolvendo uma experiência anterior, a compreensível ligação à plasticidade flamenga nos finais do século XV teve enorme impacto a partir das grandes encomendas às oficinas nórdicas, gerando as conhecidas vagas de sedução sobre a pintura feita em Portugal, onde os anjos passaram a integrar, de forma omnipresente, o universo cristocêntrico definido pela cultura religiosa. Esvoaçando nos céus ou presente na terra, de pé, sentado, curvado, princípio fundamental da iconografia temática ou “acessório” que trabalha também para o êxito da receção da mensagem, o anjo ou o querubim são, poderia dizer-se, o elemento transversal ao tempo, que atravessa os vários temas, os materiais e as técnicas com que são tratados e os modos compositivos da expressão plástica.

Desde o retábulo da Sé de Évora (no *Encontro de Santa Ana e São Joaquim à Porta Dourada*, na *Natividade* ou na *Morte da Virgem*), ao trabalho de Frei Carlos (*Natividade*, 1520-1525, Museu de Évora; *Virgem com Menino e Anjos*, c. 1525, MNAA; *Ascensão de Cristo*, c. 1525, MNAA) e à oficina do “Mestre da Lourinhã” (*Virgem com o Menino e Anjos*, 1515-1518, MNAA; na *Natividade*, 1520-1530, igreja matriz de Cascais, os anjos

In a quite reduced seriation, the altarpiece of the Immaculate Conception (middle of the 17th century, MNMC) by the sculptor Manuel da Rocha († 1676), still displays, in high-relief and crowning the composition, the depiction of the *Annunciation* (GONÇALVES, 1987: 328).

The painted altarpiece structures are, thus, included in the great narrative cycles of the humanist culture where the Annunciation, for the identification of the initial moment that ends in Christ, is obligatory. Throughout a period, grosso modo, situated between the last quarter of the 16th century and the first half of the following century, and accompanying the growth of the investment in the wooden altarpiece production that does without the painted panels, the theme doesn't disappear. But it faces the “competition” of another iconography, seeking a more vigorous investment in the free-standing sculpture that includes the religious figures where the saints can also be found.

The association with the Virgin and the Son

The exercise established through the *Annunciation* could be done by following the course of each of the moments of the Virgin or of the Son, depicted in different plastic matters, from the 15th century to the dilution of the humanist culture and greater strengthening of the Counter Reformation formulas. Those approaches don't fit the reduced limit of this catalogue, it is mainly important to notice that the presence of the angel remains a constant throughout the lives of Mary and of Christ. In the generality of the most divulged themes, except for the *Adoration of the Magi*, the angel conquers a more or less relevant place in the background, which always endows him with an authority role in the spiritual credibility of the depiction.

Exploring and developing a previous experience, the understandable association with the Flemish plasticity at the end of the 15th century had an enormous impact after the great commissions to the Nordic workshops, bringing about the known waves of seduction of the painting made in Portugal, where the angels started being part, in an omnipresent way, of the Christocentric universe defined by the religious culture. Flying in the skies or present on the earth, standing, sat, bent over, fundamental principle of the thematic iconography or “accessory” that also contributes to the reception of

situam-se em explícita adoração “colada” ao Menino, num ambiente dominado pela evocação da ruína – tal como acontece na *Natividade* da oficina da Jorge Afonso – c. 1520, Museu de Setúbal/Convento de Jesus), a pintura portuguesa expô-los recorrentemente numa marcação cerrada a Cristo e à Virgem.

Respeitando a sequência ditada pelo tempo bíblico: a *Visitação* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Museu de Lamego; Gregório Lopes e Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA); a *Natividade* (Gregório Lopes e Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA; Garcia Fernandes, 1537, MNAA; “Mestre de Abrantes”, c. 1550, igreja da Misericórdia de Abrantes); a *Circuncisão* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Museu de Lamego; ou, neste tema tão celebrado pela Companhia de Jesus, a tábua que se guarda na sacristia da Sé Nova em Coimbra, de autor desconhecido e datado de 1562); a *Adoração dos Pastores* (atribuído a Jorge Afonso, 1515, MNAA; Gregório Lopes, 1540-1545, MNAA); a *Apresentação do Menino no Templo* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Museu de Lamego; Garcia Fernandes, 1537, MNAA); a *Fuga para o Egito* (mestre desconhecido, 1520-1525, MNAA; Gregório Lopes e Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA); *Cristo no Horto* (pintura de mestre desconhecido do retábulo de Arouca, 2ª metade do século XV, Museu de Arte Sacra de Arouca; Francisco Henriques e Vasco Fernandes, 1501-1506, MGV; Francisco Henriques, 1508-1511, MNAA); a *Transfiguração* (Garcia Fernandes, 1537, MNAA); a *Ressurreição* (“Mestres de Ferreirim”, 1533-1534, igreja do mosteiro de Santo António de Ferreirim, Lamego); *Aparecimento de Cristo à Virgem* (Frei Carlos, 1529, MNAA – com o anjo “pétreo” segurando a cartela com a data); a *Ascensão* (mestre desconhecido, c. 1515, Convento de Cristo, Tomar; Garcia Fernandes, 1537, MNAA); a *Assunção* (Vasco Fernandes, c. 1506, MNAA-MGV; Vicente Gil (?), c. 1516, MNMC; Frei Carlos, 1520-1530, MNAA). Todos estão inscritos no discurso retabular e é ele que organiza a leitura sequencial e hierárquica da representação figurativa. Dando muitas vezes protagonismo a um tema que se destaca pelas dimensões ou culmina a estrutura compositiva (como acontece na *Santíssima Trindade* – Garcia Fernandes, 1537, MNAA – do retábulo do altar-mor da igreja do mosteiro da Santíssima Trindade), o anjo mantém-se sempre na vigilância do equilíbrio formal ou no reforço da mensagem divina.

Na circunscrição do trabalho específico em madeira ou pedra, a escultura retabular pautou-se pelos mesmos critérios de obrigatoria integração dos anjos.

the message, the angel or the cherubim are, we might say, the timeless element, that crosses the various themes, the materials and the techniques with which they are dealt and the compositional ways of the plastic expression.

From the altarpiece of the Évora See (in the *Meeting of Saint Anne and Saint Joachim by the Golden Door*, in the *Nativity* or in the *Death of the Virgin*), to the work by Friar Carlos (*Nativity*, 1520-1525, Évora Museum; *Virgin with the Child and the Angels*, c. 1525, MNAA; *Ascension of Christ*, c. 1525, MNAA) and to the workshop of the “Lourinhã Master” (*Virgin with the Child and the Angels*, 1515-1518, MNAA; in the *Nativity*, 1520-1530, main church of Cascais, the angels are placed in explicit adoration “stuck” to Baby Jesus, in an environment dominated by the evocation of the ruin – as it happens in the *Nativity* from the workshop of Jorge Afonso – circa 1520, Setúbal Museum/ Convent of Jesus), the Portuguese painting recurrently displayed them whenever Christ and the Virgin were present.

Respecting the sequence demanded by the biblical time: the *Visitation* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Lamego Museum; Gregório Lopes and Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA); the *Nativity* (Gregório Lopes and Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA; Garcia Fernandes, 1537, MNAA; “Abrantes Master”, c. 1550, Misericórdia church of Abrantes); the *Circumcision* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Lamego Museum; or, in this theme so celebrated by the Society of Jesus, the wood painting that is kept in the sacristy of the New See in Coimbra, by an unknown author and dating from 1562); the *Adoration of the Shepherds* (attributed to Jorge Afonso, 1515, MNAA; Gregório Lopes, 1540-1545, MNAA); the *Presentation of the Child in the Temple* (Vasco Fernandes, 1506-1511, Lamego Museum; Garcia Fernandes, 1537, MNAA); the *Flight into Egypt* (unknown master, 1520-1525, MNAA; Gregório Lopes and Jorge Leal (?), 1523 (?), MNAA); *Christ on the mount of Olives* (painting, by an unknown master, of the altarpiece of Arouca, 2nd half of the 15th century, Museum of Sacred Art of Arouca; Francisco Henriques and Vasco Fernandes, 1501-1506, MGV; Francisco Henriques, 1508-1511, MNAA); the *Transfiguration* (Garcia Fernandes, 1537, MNAA); the *Resurrection* (“Ferreirim Masters”, 1533-1534, church of the monastery of Santo António de Ferreirim, Lamego); *Apparition of Christ to the Virgin* (Friar Carlos, 1529, MNAA – with the “stone” angel holding the cartouche with the date); the *Ascension* (unknown master, circa 1515, Convent of Christ, Tomar; Garcia

Encontram-se, por exemplo, no retábulo da Sé Velha de Coimbra (Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502) e na glorificação à Virgem e a Cristo (em sintonia com a projeção da imagem de poder do bispo Dom Jorge de Almeida) ou na euforia retabular em pedra, saída da escola de João de Ruão que, durante mais de 50 anos, imprimiu uma marca decisiva na cidade de Coimbra e no país. De maiores ou menores dimensões, e mais ou menos organizado em campos temáticos, o retábulo pétreo alcança as preferências nacionais e movimenta larguíssima massa laboral sempre atenta à iconografia e à eficácia da sua representação.

A tapeçaria não foge a este envolvimento com os temas que transportam a respetiva iconografia: no *Batismo de Cristo* (inícios do século XVI, MNAA), proveniente do convento da Madre de Deus e fabrico de Bruxelas em seda, lã e linho, de todas as personagens representadas, é o anjo destacado em primeiro plano que assegura a “nobilitação” do momento, deixando Cristo e João “para trás” e, mais recuado ainda, o Padre Eterno. Pela capacidade de revestimento de grandes superfícies parietais ou pelas qualidades expressivas do trabalho, na elegância formal e figurativa, na captação da transparência e no equilíbrio que passa às habituais cercaduras com ramos de folhas e flores, descobre-se a sedução portuguesa pela produção de Bruxelas, numa época que apela também à ostentação da riqueza que conjuga o conhecimento. Idêntico relevo é dado ao anjo do *Batismo de Cristo* (1535, MAS), no fresco do ciclo da igreja de Outeiro Seco, a revelar fragilidades no desenho mas cuja riqueza iconográfica ficou comprometida pelas intervenções de restauro efetuadas (SERRÃO, 2010: 76). O tema do Batismo obrigaria sempre à inclusão do anjo, inscrito numa iconografia precisa e gerida pelos diferentes recursos pictóricos. O *Batismo de Cristo* da oficina de Vasco Fernandes (c. 1530-1534, MGV) coloca-os lateralmente mas em posição decisiva para a captação de uma linha direcional que conduz, de forma perspética, ao Espírito Santo. É a mesma estratégia que Garcia Fernandes utilizaria para o seu *Batismo de Cristo* (1537, MNAA), proveniente do mosteiro da Santíssima Trindade. Mas aqui os três anjos posicionam-se como que no remate de um círculo definido com a ajuda do pé de João e da figura de Cristo, adiantado e com os braços abertos; a perfeição da circularidade tem correspondência com a cidade circular que se vê no horizonte esbatido e tudo culmina na bola de luz de onde sai Deus e o Espírito Santo. A ambição das “formas perfeitas” haveria de atenuar-se no *Batismo*

Fernandes, 1537, MNAA); the *Assumption* (Vasco Fernandes, circa 1506, MNAA-MGV; Vicente Gil (?), circa 1516, MNMC; Friar Carlos, 1520-1530, MNAA). They are all included in the altarpiece composition that organizes the sequential and hierarchized figurative depiction. Often highlighting a theme that stands out by the dimension or that ends the compositional structure (as it happens with the *Holy Trinity* – Garcia Fernandes, 1537, MNAA – of the altarpiece of the high altar of the church of the monastery of the Santíssima Trindade), the angel remains in the vigilance of the formal balance or in the enhancement of the divine message.

In the circumscription of the specific wood or stone work, the altarpiece sculpture followed the same criteria of obligatory inclusion of the angels. They are found, for example, in the altarpiece of the Old See of Coimbra (Olivier of Gand and Jean d'Ypres, 1498-1502) and in the glorification to the Virgin and to Christ (in accordance with the projection of the image of power of the bishop Dom Jorge de Almeida) or in the stone altarpiece production euphoria, coming out of the school of João de Ruão who, for more than 50 years, left a decisive mark in the city of Coimbra and in the country. Of bigger or smaller dimensions, and more or less organized in thematic areas, the stone altarpiece conquers the national preferences and manages a very wide work force that is always attentive to the iconography and to the effectiveness of its representation.

The tapestry doesn't avoid this association with the themes that carry the respective iconography: in the *Baptism of Christ* (beginning of the 16th century, MNAA), coming from the convent of the Madre de Deus and a Brussels production of silk, wool and linen, from all the depicted characters, it is the angel standing out in the foreground that guarantees the “nobility” of the moment, leaving Christ and John “behind” and, even more behind, the Eternal Father. By the ability to coat wide parietal surfaces or by the expressive qualities of the work, in the formal and figurative elegance, in the representation of the transparency and in the equilibrium it endows the usual borders with branches of leaves and flowers, one finds the Portuguese seduction by the Brussels production, in a time that also appeals to the ostentation of wealth that implies knowledge. Identical highlight is given to the angel of the *Baptism of Christ* (1535, MAS), on the fresco painting of the cycle of the Outeiro Seco church, revealing

de Cristo (1549, MNAA) atribuído ao "Mestre de 1549", em que os anjos continuam à esquerda mas agora com sentido mais direcionado às restantes figuras da Trindade.

Quando, em 1498, a rainha viúva Dona Leonor instituiu a Misericórdia, é porque estão criadas as condições efetivas para que assim seja. Com o apoio do rei Dom Manuel à construção de uma prática política que salvaguarda e protege os enfermos e os carenciados, o período vai ao encontro das aspirações humanistas nos capítulos da saúde e da beleza física que, em última instância, conduzem à harmonia e à beleza espiritual. Por isso, a atenção redobrada aos circuitos hospitalares; por isso o investimento nos santos Cosme e Damião e, por isso também, a Misericórdia. Os compromissos (alterados ao longo do tempo) exigem uma observância nos domínios da ação concreta do auxílio a presos, pobres e doentes mas implicam, igualmente, uma intervenção espiritual traduzida na ritualização dos atos ligados à vida e à morte. As bandeiras da Misericórdia passarão a ostentar o símbolo máximo da pureza, a Virgem Maria, cujo manto protetor é sempre amparado pelos anjos e acolhe tanto os poderosos (no sagrado e no

weaknesses in the drawing but whose iconographic richness was hindered due to the restoring interventions that were performed (SERRÃO, 2010: 76). The theme of the Baptism would always demand the inclusion of the angel, inscribed in an accurate iconography, managed by the different pictorial solutions. The *Baptism of Christ* from the workshop of Vasco Fernandes (c. 1530-1534, MGV) places them on the lateral sides though in a decisive position in the directional line that leads, in a perspectival way, to the Holy Ghost. This is the same strategy Garcia Fernandes would use in his *Baptism of Christ* (1537, MNAA), coming from the monastery of the Santíssima Trindade. Here, though, the three angels position themselves as if on the border of a circle defined with the help of John's foot and the figure of Christ, a little ahead and with open arms; the perfection of the circularity bears correspondence with the circular city that one sees in the fading horizon and everything culminates in the ball of light from where God and the Holy Ghost leave. The ambition for the "perfect shapes" would diminish in the *Baptism of Christ* (1549, MNAA) attributed to the "Master of 1549", where the angels remain on the left side, but now more directed at the rest of the Trinity figures.



Juízo Final

Fabrics de Limoges, oficina de Pénicaud
1510-1515
Esmalte sobre cobre
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Last judgement

Limoges, Pénicaud workshop
1510-1515
Enamel on copper
National Museum of Ancient Art, Lisbon



Juízo Final
Albercht Dürer
1509-1510
Gravura sobre madeira da série *A Pequena Paixão*

Last judgement
Albercht Dürer
1509-1510
Engraving on wood of the series *Small Passion*

profano) como os excluídos. Em pintura, escultura ou azulejo, passaria, assim, a registar-se essa aliança entre o céu e a terra, deixando clara a ingerência divina mas exaltando, ao mesmo tempo, a qualidade da mediação do Homem na terra.

O Juízo Final

No remate de uma viagem que acompanha a iconografia da Virgem e Cristo na terra, o *Juízo Final*, com raízes ancestrais, é tema de eleição que a cultura humanista não deixou de aproveitar. Momento decisivo para o destino eterno do Homem, significa a consagração de uma recompensa, a definitiva condenação ou a precária expiação do pecado. Paraíso, Inferno ou Purgatório aliam-se então para imprimir uma vertente moralizadora e a consciência das hierarquias determinadas por Deus.

A placa de esmalte sobre cobre (1510-1515, MNAA), atribuível à oficina dos Pénicaud, em Limoges, não consagra ainda o Purgatório. Cristo sobre o globo ostenta o sangue do seu martírio e rodeia-se dos anjos que tocam as trombetas do Apocalipse; a Virgem e João Batista dirigem-se-Lhe em oração; as almas ressuscitam da terra e elevam-se; a visão dos eleitos conduzidos pelo anjo e dos condenados forçados pelos demónios a entrar na boca escancarada da besta oferece-se, à esquerda e à direita, inferiormente. Numa estratégia cromática contrastante (entre os azuis e os

When, in 1498, the widowed queen Dona Leonor institutes the *Misericórdia*, it's because the effective conditions to allow it are created. With the support of king Dom Manuel to the construction of a political practice that safeguards and protects the infirm and the poor, the period follows the humanist aspirations in the chapters of health and of the physical beauty that, ultimately, lead to harmony and to spiritual beauty. Hence, the double attention to the hospital circuits; hence, the investment in the saints Cosmas and Damian and hence, too, the *Misericórdia*. The commitments (changed throughout the time) demand an observance in the fields of the concrete action in the aid to the prisoners, the poor and the sick but they also imply a spiritual intervention reflected in the ritualization of the actions connected with life and death. The flags of the *Misericórdia* will display the highest symbol of purity, the Virgin Mary, whose protector mantle is always held by the angels and it shelters both the powerful (in the sacred and in the profane) and the excluded. Through painting, sculpture or azulejo, that covenant between heaven and earth would, thus, be recorded, leaving no doubt about the divine interference but exalting, at the same time, the quality of Man's mediation on earth.

The Last Judgment

In the epilogue of a journey that accompanies the iconography of the Virgin and of Christ on earth, the *Last Judgment*, with ancestral roots, is a theme of election that the humanist culture also used. Decisive moment to the eternal destiny of Man, it means the acknowledgment of a reward, the definitive condemnation or the precarious expiation of sin. Paradise, Hell or Purgatory join, thus, to set a moralizing feature and the awareness of the hierarchies determined by God.

The enamel on copper plaque (1510-1515, MNAA), attributable to the workshop of the Pénicaud, in Limoges, doesn't include the Purgatory yet. Christ over the globe shows the blood of his martyrdom and surrounds himself by the angels that play the trumpets of the Apocalypse; the Virgin and John the Baptist address Him in prayer; the souls resurrect from the earth and ascend; the vision of the elect led by the angel and of the condemned forced by the demons to enter the wide open mouth of the beast presents itself, on the left and on the right, at the bottom. In a contrasting chromatic strategy (between the blue and

dourados) e com grande sentido de equilíbrio, a placa de Limoges copia quase integralmente a xilogravura de Dürer (1509-1510), da série da *Pequena Paixão*, e prova o êxito dos mecanismos na internacionalização dos modelos. Acrescentaram-se apenas as auréolas à Virgem e a João, um céu estrelado, as arquiteturas de fantasia à direita e o arvoredo à esquerda.

O *Julgamento das Almas* (c. 1540, MNAA) é obra bem mais enigmática como se deteta pelas diferentes abordagens que tem suscitado. Atribuído já a Gregório Lopes ou ao "Mestre de 1549" (SERRÃO, 1992: 130-131; CAETANO, 1995: 97-98) e sondado o seu caráter humanista ou, pelo contrário, a sua colocação em esfera de crítica mordaz ao Humanismo, o *Julgamento* permanece numa indefinição por falta de irrefutáveis informações sobre autor, encomenda ou proveniência. Do que não pode duvidar-se é da capacidade em organizar todo um cenário, cuja ação decorre fundamentalmente da atividade dos anjos e onde, junto a Lúcifer, São Miguel (com elegância e serenidade, apoiado no cetro e na espada que direcionam a observação para os cortejos laterais dos puros) funciona como a base de um eixo vertical que conduz a Cristo entronizado. Se o Inferno é toscano, o Purgatório jónico e a estrutura centralizada do grande arco triunfal, guardado pelo anjo, se remete à ordem coríntia, o trono de Cristo é sinalizado "ao moderno" e atualizado com uma decoração "ao romano". É, de certo modo, também uma narrativa arquitetónica de matriz tratadística que suporta o eterno confronto entre o Bem e o Mal e que não pode ser arredada dos valores mais profundos do Humanismo, como viu Joaquim de Oliveira Caetano ao interpretar a figura atirada ao Inferno, com pena e tinteiro, como o agiota em contracorrente à "mercancia espiritual", tema celebrado por João de Barros em 1532 na sua *Ropica Pnefma* (CAETANO, 2010c: 242). Nesta sinfonia figurativa realiza-se, afinal, a síntese do Cristianismo e do Humanismo cristão.

O Anjo Músico

Música e Paraíso são duas categorias indissociáveis que encontram eco nos textos bíblicos e em toda a literatura e filosofia medievais. Por isso a música faz parte integrante da liturgia e, por isso, os anjos, arautos da melodia celeste, se descobrem junto a Deus, sobrevoando pelos ares e pelas nuvens com os seus instrumentos musicais.

the golden) and great sense of balance, the Limoges plaque copies almost integrally the xylograph by Dürer (1509-1510), of the series of the *Small Passion*, and it proves the success of the mechanisms in the internationalization of the models. The only things that were added were the aureoles to the Virgin and to John, a starry sky, the fantasy architectures on the right and the trees on the left.

The *Judgment of the Souls* (circa 1540, MNAA) is a much more enigmatic work as one can see through the different approaches it has been giving rise to. Already attributed to Gregório Lopes or to the "Master of 1549" (SERRÃO, 1992: 130-131; CAETANO, 1995: 97-98) and studied its humanist character or, on the contrary, its placement in the sphere of scathing criticism to Humanism, the *Judgment* remains uncertain due to the lack of irrefutable information about the author, commission or provenance. What cannot be doubted is the skill to organize a whole scenery, whose action derives mainly from the angel's activity and where, next to Lucifer, Saint Michael (with elegance and serenity, leaning on the sceptre and on the sword that direct the observation to the lateral parades of the pure) works as the base of a vertical axis that leads to the enthroned Christ. If the Hell is Tuscan, the Purgatory is Ionic and the centralized structure of the great triumphal arch, protected by the angel, reflects the Corinthian order, the throne of Christ indicates "the modern style" and updated with ornamentation in the "Roman style". It is also, in a certain way, a treatise-based architectonic narrative that holds the eternal confrontation between the Good and the Evil and that cannot leave behind the most profound values of the Humanism, as noticed by Joaquim de Oliveira Caetano when he interpreted the figure that was thrown to Hell, with feather and ink pot, as the usurer in counter-course to the "spiritual trading", a theme celebrated by João de Barros in 1532 in his *Ropica Pnefma* (CAETANO, 2010c: 242). The synthesis between the Christianity and the Christian Humanism happens, after all, in this decorative symphony.

The Angel Musician

Music and Paradise are two inseparable categories that are found in the biblical texts and in all medieval literature and philosophy. That's why music is part of the liturgy, and, on account of this, the angels, heralds of the celestial melody, are found next to God and

O Renascimento construiu teoricamente a harmonia do mundo e deu novo impulso à Fé através da eficácia misteriosa dos números e das relações desenvolvidas no espaço, nas formas e nas atmosferas criadas. *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496) ou *De Harmonia musicorum instrumentorum* (1518), são textos fundamentais do maior teórico musical do Renascimento, Franchino Gafurio, e, ao mesmo tempo, indicadores da preocupação em estabelecer os critérios do equilíbrio e da perfeição, medida também pelo sentido da consonância ou dissonância musical. A música transforma-se então em matéria científica com repercussões noutras domínios que, inevitavelmente, chegam às artes plásticas. O mosteiro da Batalha, na batalha pela credibilização política de Dom João I, na sistematização criteriosa das Ordens religiosas e na adoção da modernidade *flamejante* para o espaço e as formas, já tinha revestido o portal principal da igreja com anjos músicos e voltou a integrá-los na decoração pintada a fresco na abóbada da sacristia do mosteiro. Na igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o fortíssimo programa iconográfico do túmulo de Dom Afonso Henriques (1518-1522), verdadeiro arco triunfal, coloca-os em situação de destaque, ao lado da Virgem e logo acima da escultura jacente do rei executada por Nicolau Chanterene.

O fresco com a representação do *Padre Eterno* (c. 1530, MAS), proveniente da igreja de Outeiro Seco e muito deteriorado, mostra anjos músicos e cantores na orla do círculo ocupado pelo Padre Eterno, imprimindo movimento e dinamismo a uma composição estática e equilibrada pelos nichos superiores com os profetas. Esta obra, como tantas outras, mostra bem a dimensão de uma prática fresquista trazida pela cultura medieval e enraizada na arquitetura religiosa que foi, com o tempo, sendo substituída, ocultada ou simplesmente destruída.

A ourivesaria é, neste período, um campo inesgotável de integração de anjos ou anjos músicos que dialogam com a estrutura global da peça e em articulação com a restante iconografia que se constitui como narrativa. A *custódia de Belém* (1506, MNAA) a mais emblemática obra de ourivesaria do reinado de Dom Manuel, executada (quicá, por Gil Vicente) com as remessas de ouro do reino de Quíloa, é verdadeiro tributo à glória do rei para a qual concorrem, em ode celebrativa, o tema da *Anunciação*, os apóstolos, o *Espírito Santo*, o *Padre Eterno* e os anjos músicos.

flying through the air and through the clouds with their musical instruments.

The Renaissance theoretically built the harmony of the world and fostered Faith through the mysterious efficiency of the numbers and of the relations developed in the space, in the shapes and in the created atmospheres. *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496) or *De Harmonia musicorum instrumentorum* (1518) are fundamental texts by the greatest musical theorist of the Renaissance, Franchino Gafurio, and, at the same time, they convey the concern for establishing criteria of the balance and of the perfection, also measured through the sense of the musical consonance or dissonance. Music, thus, transforms itself into a scientific matter with repercussions in other fields that, inevitably, arrive to the plastic arts. The Batalha monastery, in the struggle for the reinforcement of the political credibility of Dom João I, in the scrupulous systematization of the religious Orders and in the adoption of the *flamboyant* modernity for the space and the shapes, had already coated the main portal of the church with angel musicians and it included them again in the fresco painted decoration on the vault of the sacristy of the monastery. In the church of the monastery of Santa Cruz de Coimbra, the very strong iconographic programme of the Dom Afonso Henriques's tomb (1518-1522), true triumphal arch, makes them stand out, by the side of the Virgin and right above the king's recumbent sculpture by Nicolau Chanterene.

The very damaged fresco painting with the depiction of the *Eternal Father* (c. 1530, MAS), coming from the Outeiro Seco church, shows angel musicians and singers on the border of the circle occupied by the Eternal Father, endowing a static composition and balanced by the top niches with the prophets, with movement and dynamism. This work, as many others, clearly shows the dimension of a fresco practice brought by the medieval culture and ingrained in the religious architecture that, with the passing of time, was replaced, hidden or simply destroyed.

The gold and silverware is, in this period, an inexhaustible field for the inclusion of angels or angel musicians that communicate with the global structure of the piece and in articulation with the remaining iconography that constitutes itself as a narrative. The *Belém monstrance* (1506, MNAA) the most emblematic

De forma idêntica, a *custódia* (1534, MAS) em prata dourada e doação do cónego Gonçalo Anes à Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, é sustentada por uma base que integra animais fantásticos e desenvolve-se numa prática de intenso virtuosismo e delicadeza onde os anjos músicos que rodeiam o hostiário recriam "uma atmosfera visual de evocações sonoras" (SILVA, 2011: 58).

A escultura em pedra ou madeira, de vulto ou em relevo, presta a mesma homenagem decidida e comprometida com o anjo. Subsistem, dispersos, muitos anjos músicos, com localização original desconhecida e cujo historial é hoje difícil de seguir. Outros encontram-se mais ou menos agrupados, como sucede com o conjunto em madeira da Casa-Museu Guerra Junqueiro. Seja como for, a massiva produção escultórica que investe sobre o tema é reveladora de uma afeição que o Humanismo incentivou e que a cultura plástica da Contra Reforma também integrou.

É em Coimbra que se posicionam as oficinas de escultura em pedra que, ao longo de todo o período em causa, terão a responsabilidade de assegurar o cumprimento da encomenda nacional e definir as regras de atuação no que à imagem religiosa e à sua adequação à pastoral cristã diz respeito. Pelos circuitos comerciais montados através da navegabilidade do rio Mondego e pela proximidade do calcário brando de Ançã, Coimbra viu crescer as oficinas quatrocentistas de João Afonso, Diogo Pires-o-Velho e, já fazendo a transição para o século XVI, Diogo Pires-o-Moço. Com a grande empreitada dos túmulos régios (1518-1522) no mosteiro de Santa Cruz chegaria um escol de artistas onde se contava também Nicolau Chanterene. Mas é com João de Ruão (BORGES, 1980; GONÇALVES, 2005: 398-624), documentado em Coimbra desde 1530 e aqui permanecendo até à data da sua morte em 1580, que a escultura em pedra atinge um nível de internacionalização. Através da escultura avulsa ou da mais complexa imaginária retabular em pedra calcária (preenchendo as necessidades litúrgicas e propagandísticas das Ordens religiosas, das igrejas paroquiais ou de catedrais), impôs uma imagem de marca amplamente solicitada e reconhecível no panorama da produção escultórica portuguesa. Durante cerca de 50 anos a sua oficina produziu as mais belas realizações de um ideal humanizado e ensaiou representações figurativas mais tensas e, simultaneamente, de mais espetaculares efeitos

gold work in the reign of Dom Manuel, executed (probably by Gil Vicente) with the shipping of gold from the kingdom of Kilwa Kisiwani, is a true tribute to the glory of the king to which contribute, in celebratory ode, the theme of the *Annunciation*, the apostles, the *Holy Ghost*, the *Eternal Father* and the angel musicians.

Similarly, the silver *gilt monstrance* (1534, MAS), a donation by the canon Gonçalo Anes to the Collegiate of Our Lady of the Olive Tree in Guimarães, is supported by a base that includes fantastic animals and it develops in a practice of intense virtuosity and delicateness where the angel musicians that surround the container recreate "a visual atmosphere of sound evocations" (SILVA, 2011: 58).

The wooden or stone sculpture, free-standing or in relief, pays the same determined homage committed to the angel. Many angel musicians, whose origin is unknown and whose history is difficult to track, remain dispersed. Other are found more or less grouped, as it happens with the wooden set of the Casa-Museu Guerra Junqueiro. In any case, the massive sculpture production that invests on the theme reveals an affection that the Humanism fostered and the plastic culture of the Counter Reformation also used.

It is in Coimbra that, throughout the mentioned period, the stone sculpture workshops will have the responsibility of ensuring the fulfilment of the national commission and of defining the rules regarding the religious image and its adequacy to the Christian pastoral. For the commercial circuits established thanks to the navigability of the Mondego river and for the proximity of the soft limestone of Ançã, Coimbra witnessed the growth of the 14th century workshops of João Afonso, Diogo Pires-o-Velho and, already in the transition to the 16th century, Diogo Pires-o-Moço. With the great task of the regal tombs (1518-1522) to the monastery of Santa Cruz a group of artists, which also included Nicolau Chanterene, would arrive. However, it is with João de Ruão (BORGES, 1980; GONÇALVES, 2005: 398-624), documented in Coimbra since 1530 and who remained here until his death in 1580, that the stone sculpture reaches internationalization. Through the isolated sculpture or the most complex images of the limestone altarpiece (fulfilling the liturgical and propagandistic needs of the religious Orders, of the parish churches or of the cathedrals) he established a distinctive feature amply sought and recognisable in

dramáticos. João de Ruão é também o mais consagrado arquiteto-escultor de um século que estimula o domínio e a prática de categorias plásticas diversas. Na conceção de retábulos ou na projeção ideal dos espaços físicos usufruídos demonstra-se a sua versatilidade e uma capacidade ímpar de pensar o Homem e o espaço; de conjugar, enfim, a materialidade cultural no patamar da criação. À data da sua morte, a engrenagem entretanto montada, na linha de um ensino pragmático por via da produção oficial, permitiu a longa sobrevivência da "maneira ruanesca", à revelia de outros e renovados pressupostos artísticos e culturais.

Anjos, querubins e anjos músicos, tratados em baixo, médio ou alto relevo, preenchem as composições retabulares ao longo de toda a sua obra. Ora, inscritos nas molduras e nos intradros dos arcos, ora acompanhando a definição das abóbadas, ora animando pilastras, ora assumindo outra liberdade de movimentos, fazem parte integrante da representação e acompanham figuras terrenas ou celestes. Citem-se apenas as pilastras do mosteiro de Celas (1535, MNMC), o retábulo da Misericórdia de Pinhel (1537), o retábulo de S. Silvestre (1544, MNMC), o retábulo da capela do Sacramento (c. 1547) da igreja de Cantanhede ou o retábulo da capela do Sacramento (1566) na Sé Velha de Coimbra, para compreender tanto o grau de humanidade e caráter irrequieto e travesso que os anjos músicos podem adquirir na convivência com os temas e com a plasticidade do desenho arquitetónico, como a sua utilização numa geografia decorativa adequada à estratégia formal e compositiva do retábulo.

A pintura absorve-os também, desde logo com o poderosíssimo investimento saído das oficinas flamengas ou dos flamengos sediados em Portugal. São anjos músicos (com impressionante panóplia instrumental) e cantores que preenchem o campo visual que rodeia a Virgem e o Menino no painel central com a Nossa Senhora em Glória do retábulo flamengo da Sé de Évora ou no painel central do tríptico (c. 1505, MNAA) atribuído a Jan Gossaert (Mabuse); são anjos músicos e cantores que acompanham o trono onde se sentam o Pai e o Filho na *Assunção da Virgem* (MNMC), tábuas centrais do retábulo comprado em 1529 no norte de França para o mosteiro de Celas em Coimbra; são anjos músicos e cantores que interferem no imaginário pintado por frei Carlos (na *Anunciação*, 1523, MNAA, ou na *Assunção da Virgem*, c. 1525,

the panorama of the Portuguese sculpture production. For about 50 years his workshop produced the most beautiful representations of a humanized ideal and experimented with more tense figurative depictions and, simultaneously, with more spectacular dramatic effects. João de Ruão is also the most renowned sculptor-architect of a century that fosters the mastery and the practice of diverse plastic categories. In the conception of altarpieces or in the ideal projection of the physical spaces used, his versatility is shown as well as a unique ability to think the Man and the space; of conjugating the cultural materiality in the stage of creation. When he died, the system that had been established, in the line of a pragmatic teaching through the workshop production, allowed the long survival of the "João de Ruão's manner", despite other and renewed artistic and cultural conditions.

Angels, cherubim and angel musicians, worked in bas, medium or high relief, fill the altarpiece compositions throughout all his work. Either inscribed on the frames and on the intrados of the arches, or accompanying the definition of the vaults or animating pilasters, or assuming other freedom of movements, they are part of the depiction and they accompany earthly or celestial figures. Let's just mention the pilasters of the monastery of Celas (1535, MNMC), the altarpiece of the Misericórdia of Pinhel (1537), the altarpiece of Saint Silvestre (1544, MNMC), the altarpiece of the Sacramento chapel (c. 1547) of the Cantanhede church or the altarpiece of the Sacramento chapel (1566) in the Old See of Coimbra, to understand both the degree of humanity and the restless and naughty character the angel musicians can acquire in the interaction with the themes and with the plasticity of the architectonic drawing, and their use in a decorative geography adequate to the formal and compositional strategy of the altarpiece.

They are also absorbed by painting, thanks to the great powerful investment that came out of the Flemish workshops or of the Flemish headquartered in Portugal. Angel musicians (with an impressive instrumental array) and singers fill the visual field that surrounds the Virgin and the Child on the central panel with Our Lady in Glory of the Flemish altarpiece belonging to the Évora See or on the central panel of the triptych (c. 1505, MNAA) attributed to Jan Gossaert (Mabuse); angel musicians and singers accompany the throne where the Father and the Son sit in the *Assumption of the Virgin* (MNMC), central wood panel



MNAA). E são anjos músicos que celebram a *Adoração dos Pastores* (1515, MNAA), da oficina de Jorge Afonso, a *Natividade* pintada por Garcia Fernandes (1520-1530, coleção particular) e pelo "Mestre de Abrantes" (c. 1550, igreja da Misericórdia de Abrantes) ou ainda o tema da *Virgem com o Menino* na igreja de Aldeia Viçosa e com uma atribuição não definida mas em torno da produção de Gaspar Vaz. A *Virgem com o Menino e Anjos* (1536-1539, MNAA), atribuída a Gregório Lopes, apresenta uma iconografia complexa que já foi decodificada (CARVALHO, 1999: 63-65) e onde os anjos e a música desempenham o mote crucial no discurso mariano e numa ação que decorre em vários planos. Junto da Virgem e junto à fonte (*fons hortorum*), os anjos músicos animam o sentido compositivo definido horizontalmente e projetam uma energia que também está ligada à terra.

of the altarpiece bought in 1529 in the north of France for the Celas monastery in Coimbra; angel musicians and singers interfere in the imaginary painted by friar Carlos (in the *Annunciation*, 1523, MNAA, or in the *Assumption of the Virgin*, c. 1525, MNAA). And angel musicians celebrate the *Adoration of the Shepherds* (1515, MNAA), from the workshop of Jorge Afonso, the *Nativity* painted by Garcia Fernandes (1520-1530, private collection) and by the "Abrantes Master" (c. 1550, church of the Misericórdia of Abrantes) or still the theme of the *Virgin with the Child* in the church of Aldeia Viçosa and with an undefined attribution but around the production by Gaspar Vaz. The *Virgin with the Child and Angels* (1536-1539, MNAA), attributed to Gregório Lopes, presents a complex iconography that has already been decoded (CARVALHO, 1999: 63-65) and where the angels and the music play the crucial

Virgem com Menino e Anjos

Gregório Lopes
1536-1539
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Last judgement

Gregório Lopes
1536-1539
National Museum of Ancient Art, Lisbon

É exatamente esta complementaridade discursiva entre o céu, a terra e a música que transforma o anjo músico do Renascimento em tão empenhado interlocutor. Ver-se-á, esgotados os valores humanistas, sumptuosamente tratado no terreno celestial, como acontece com a pintura alusiva à *Coroação da Virgem* (1604, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada) de Vasco Pereira Lusitano, mas perdendo, em definitivo, essa familiaridade com a matéria da terra e com os assuntos do Homem.

Anjos e santos

Robustecendo uma cultura imagética em grande parte estabilizada ao longo da designada "Idade Média", o Humanismo imprimiu as estratégias de leitura do sagrado que, não descurando nunca a matriz do Texto original, se direcionam para uma outra substância terrena que transporta também o elemento espiritual. Sobre a imagem repousa, assim, um olhar atento às suas potencialidades nos capítulos da devoção, da fé e da aprendizagem controlada do crente. O estímulo à piedade devocional encontra então um raio de ação inscrito nas narrativas retabulares ou nas imagens "isoladas", criteriosamente definidas e tratadas com adequado sentido emocional. Se as figuras da Virgem, de Cristo, de São Pedro ou do Arcanjo São Miguel, todas com expressiva carga propagandística, se aproximam de uma espécie de programa de governo cristão, a outras, saídas de uma hagiografia laboriosamente trabalhada, seria agora dada uma enorme projeção, cimentando e enriquecendo o leque das devoções "autorizadas".

Aqui se situam os santos, sobretudo os que, pela natureza da sua vida específica que integrou o sofrimento, são capazes de imprimir essas descargas emotivas. São Sebastião ou São Roque, arvorados em santos antipestíferos, são apenas dois dos exemplos mais relevantes de uma cultura de exaltação aos santos (RODRIGUES, 2010a: 77-81), incentivada por paróquias e confrarias em torno das figuras emblemáticas pela entrega resignada à causa de Deus. Exhaustivamente difundidos, sempre com as marcas do seu martírio, cabe-lhes uma parcela importante no adensar das práticas cristãs e na organização das prioridades da Igreja.

Ao martírio de S. Sebastião seria dado enorme relevo. Das oficinas de escultura no período manuelino em Coimbra saiu uma quantidade insuspeita de obras

role in the Marian discourse and in an action that happens in many levels. Next to the Virgin and to the fountain (*fons hortorum*), the angel musicians bring life to the compositional sense horizontally defined and they convey an energy that is also connected to earth.

It is precisely this discursive complementarity between the heaven, the earth and the music that transforms the angel musician of the Renaissance in such a committed interlocutor. After the exhaustion of the humanist values, he will be found, sumptuously worked on the celestial field, as it happens with the painting that alludes to the *Coronation of the Virgin* (1604, Carlos Machado Museum, Ponta Delgada) by Vasco Pereira Lusitano, but definitely losing that familiarity with the matter of the earth and with Man's issues.

Angels and saints

Strengthening an imaginal culture, that became stable throughout the so-called "Middle Ages", Humanism established the reading strategies of the sacred that, not ever forgetting the origin of the original Text, direct to another earthly substance that also carries the spiritual element. The image is thus looked at regarding its possibilities in the fields of devotion, faith and of the controlled learning of the faithful. The stimulus to the devotional pity finds a range of action inscribed in the altarpiece narratives or in the "isolated" images, carefully dealt with and treated with adequate emotional sense. If the figures of the Virgin, of Christ, of Saint Peter or of Saint Michael the Archangel, all with expressive propagandistic power, approach a sort of programme of Christian government, to others, produced by a laboriously worked hagiography, would now be given an enormous projection, cementing and enriching the range of the "authorized" devotions.

Here one finds the saints, mainly those who, by the nature of their specific life that included suffering, are able to convey those emotive outbursts. Saint Sebastian or Saint Roch, seen as anti-plague saints, are only two of the most relevant examples of a culture of exaltation of the saints (RODRIGUES, 2010a: 77-81), fostered by parishes and confraternities around the emblematic figures through the resigned dedication to the cause of God. Exhaustively divulged, always with the symbols of their martyrdom, they are also responsible for the strengthening of the Christian practices and for the organization of the Church priorities.

sobre o tema que seduzia então a encomenda e os crentes, numa projeção cultural imparável ao longo de todo o século XVI. Devoção fervorosamente acolhida também pela pintura portuguesa, foi tratado com os diferentes recursos individuais dos pintores e submetido às pressões religiosas envolventes. Recordem-se apenas o *São Sebastião* da oficina de Vasco Fernandes (c. 1530-1534, MGV) e o *Martírio de São Sebastião* (1536-1539, MNAA), proveniente da charola do Convento de Cristo em Tomar e atribuído à oficina de Gregório Lopes. No primeiro, é em torno do martírio que se desencadeia a carga emotiva, no segundo, sem anjos, a tensão incide sobre as ocorrências alheias ao santo que permanece elegante e incólume às circunstâncias que o rodeiam. Em datas de execução tão próximas, serão, sobretudo, questões explicáveis pelas diferentes capacidades perspéticas dos seus autores mas também pelo adensar de uma realidade cultural ao encontro da Contra Reforma.

O painel com *São Martinho de Tours, São Vicente e São Sebastião* (1530-1535, MAS) que encontra lugar nesta Exposição confirma várias situações: a atribuição ao modo "doce" e flamenguizante da oficina de Frei Carlos no Convento do Espinheiro (Évora) e a rede laboral montada nos conventos jerónimos que chegou a Santa Marinha da Costa, de onde este é proveniente; a chancela divina dos santos, representada pela presença do anjo; o protagonismo de São Sebastião (pese embora a sua colocação lateral), ligeiramente elevado face aos seus companheiros, pois é para ele que o anjo voa com a coroa numa mão e a palma do martírio na outra; a vocação pedagógica e catequética da obra, através do esforço de junção da identificação dos representados aliada aos seus atributos: o corvo e as embarcações na linha do horizonte, o episódio do manto que São Martinho (com as insígnias episcopais) dá ao mendigo e o martírio pelas setas. Em suma, se é São Martinho que assume a centralidade compositiva, a observação vai dirigida, com todos os meios expressivos ao alcance das estratégias cromáticas e figurativas utilizadas, ao santo prestes a receber a coroação.

O culto a São Roque ganha particular dinâmica nos meados do século XVI e com os incentivos dados por Paulo III. A escultura em calcário (meados do século XVI, MNMC) da escola conimbricense de João de Ruão é bem o exemplo de uma prática devocional onde é o anjo aos pés do santo que lhe expõe a ferida no joelho. O cão (a que falta a boca com o pão)

An enormous importance would be given to Saint Sebastian's martyrdom. The Coimbra sculpture workshops of the Manueline period produced an unsuspected amount of works on the theme that seduced, then, the commission and the faithful, in an unstoppable cult projection throughout the entire 16th century. A devotion also enthusiastically adopted by the Portuguese painting, it was dealt with the different individual resources of the painters and subjected to the surrounding religious pressures. Let's just recall the *Saint Sebastian* from the workshop of Vasco Fernandes (c. 1530-1534, MGV) and the *Martyrdom of Saint Sebastian* (1536-1539, MNAA), coming from the round church of the Convent of Christ in Tomar and attributed to the workshop of Gregório Lopes. In the first one, the emotive power is conveyed by the martyrdom, in the second one, without angels, the tension is connected to the situations happening independently of the saint, who remains elegant and unaware of the circumstances surrounding him. With similar execution dates, these questions can be explained mainly through the different perspectival skills of their authors but also through the deepening of a cultural reality meeting the Counter Reformation.

The panel with *Saint Martin of Tours, Saint Vincent and Saint Sebastian* (1530-1535, MAS) displayed in this Exhibition confirms different situations: the attribution to the "sweet" and Flemish-like manner of the workshop of Friar Carlos at the Espinheiro Convent (Évora) and the labour network established in the Hieronymites convents that arrived to Santa Marinha da Costa, to which it belonged; the divine status of the saints, represented by the presence of the angel; Saint Sebastian as protagonist (though he is laterally positioned), slightly risen in relation to his companions, because it is in his direction that the angel flies with the crown in one of his hands and the palm of the martyrdom in the other; the pedagogical and catechetical vocation of the work, through the effort of connection between the identification of the depicted saints and their attributes: the crow and the boats in the line of the horizon, the episode of the mantle that Saint Martin (with the Episcopal insignias) gives the beggar and the martyrdom with the arrows. In conclusion, if Saint Martin assumes the compositional centrality, the observation will be addressed, with all the expressive means within the reach of chromatic and figurative strategies that were used, to the saint that is on the verge of receiving the coronation.

é presença obrigatória como atributo identificativo, tal como as vestes, o chapéu e o bordão (mutilado) de peregrino. É o anjo que, "acessório dispensável", imprime a carga de espiritualidade consagrada pelo Céu e pela Igreja, transformando-se, assim, em veículo de uma sacralidade medida e seriada. A diferença entre este e a pintura alusiva a São Roque (atribuída a Gaspar Dias, de cerca de 1584), na igreja jesuíta de São Roque, na capela da mesma invocação¹⁹, situa-se numa dimensão de grandiloquência compositiva que a pintura lisboeta gere em torno da representação do santo e do anjo (agora portador do ramo de açucenas), com poses ensaiadas na teatralidade dos gestos e na matéria corpórea, na abordagem a um classicismo cerrado (neste caso, diretamente proveniente dos desenhos de Hans Vredeman de Vries, gravados por Jérôme Cock) e de feição monumentalizada nas arquiteturas envolventes ou, ainda, na criação dos múltiplos pontos de fuga sugeridos à observação (CARVALHO, 1995: 229). Mantendo a mesma atitude catequética, é sobretudo uma questão de escala, na interpretação plástica dos elementos pastorais, o que afasta as duas representações de São Roque, a de Coimbra e a de Lisboa. A primeira suscitando uma piedade próxima do crente, a segunda cerrando fileiras em torno da grandeza dos pressupostos cristãos e, ao mesmo tempo, gerando a distância e acentuando a marcação das hierarquias controladas pela Igreja. Esbatia-se, enfim, o sentido humanista que tinha orientado a produção na primeira metade do século que não tinha, na Igreja da Contra Reforma, justificação plausível.

A tentativa de ultrapassagem dos perigos reformistas impunha, neste como noutros casos, a redobrada atenção a uma pastoral que se quer disciplinada e sustentada pelos instrumentos materiais da devoção. Aqui se inclui também a "veneração das relíquias, com raízes profundas nos cultos devocionais da Igreja Antiga e Medieval, largamente reafirmada na XXV sessão do Concílio de Trento, em 1563, e [inserida] num conteúdo programático importante da reação contrarreformista, em clara resposta à abordagem corrosiva de Calvino no seu *Traité des reliques*, de 1543. A aversão calvinista ao culto das imagens e a sátira à veneração das relíquias [determinou] a reação romana: «manda o Santo Concílio a todos os bispos e aos mais que tem o ofício e cuidado de ensinar (...) instruem diligentemente os fiéis acerca da intercessão dos santos, sua invocação, veneração das relíquias e legítimo uso das imagens (Castro, 1944, p. 332)»." (CRAVEIRO; TRIGUEIROS, 2011: 143). A Companhia de

The worship of Saint Roch achieves a particular dynamism in the middle of the 16th century and with the incentives given by Paul III. The limestone sculpture (middle of the 16th century, MNMC) from the Coimbra school of João de Ruão is a good example of a devotional practice where it is the angel at the saint's feet that shows his wound on the knee. The dog (with the mouth with bread missing) is an obligatory presence as an identifying attribute, as well as the clothes, the hat and the (mutilated) pilgrim staff. It is the angel, "dispensable accessory", that lends the power of spirituality conveyed by the Heaven and by the Church, thus, being transformed in the vehicle of a measured and serialized sacredness. The difference between this one and the painting depicting Saint Roch (attributed to Gaspar Dias, from about 1584), at the Jesuit church of São Roque, at the chapel with the same invocation¹⁹, is the dimension of compositional grandiloquence that the Lisbon painting manages around the representation of the saint and of the angel (now carrying the bouquet of white lilies), with rehearsed poses in the theatricality of the gestures and in the corporeal matter, in the approach to a closed classicism (in this case, directly coming from the drawings by Hans Vredeman de Vries, engraved by Jérôme Cock) and with a monumentalized feature in the surrounding architectures or, still, in the creation of the multiple points of flight suggested to the observation (CARVALHO, 1995: 229). Following the same catechetical attitude, it is, mainly, a question of scale, regarding the plastic interpretation of the pastoral elements, what distances the two depictions of Saint Roch, the one from Coimbra and the one from Lisbon. The former raising a piety close to the faithful, the latter closing ranks around the greatness of the Christian assumptions and, at the same time, raising the distance and enhancing the hierarchies controlled by the church. It was, finally, lessened the humanist sense that had guided the production in the first half of the century that, in the Church of the Counter Reformation, had no plausible justification.

The attempt to overcome the reformist dangers demanded, in this as in other cases, the increased attention to a pastoral that should be disciplined and supported by the material instruments of devotion. Here it is also included the "veneration of the relics, with deep roots in the devotional cults of the Ancient and Medieval Church, widely reaffirmed in the 25th session of the Council of Trent, in 1563, and [included] in an important programmatic content of the reaction by the Counter

Jesus seria, de forma não isolada, uma das estruturas religiosas mais empenhadas na resolução do problema do culto devocional às imagens.

Os ciclos renovados da propaganda

A primeira metade do século XVII nunca prescindiu das lições do classicismo erudito, adquiridas e consolidadas ao longo da centúria anterior. Mesmo que se dilua o sentido humanista que presidiu à construção do mundo cultural que cimentou o protagonismo da Virgem e de seu Filho, em aliança expressa com os poderes terrenos, as grandes interrogações colocadas pela Contra Reforma, se foram ao encontro de uma prática catequética de vigilância (dos costumes ou da iconografia) que incluiu a repressão, não deixou de cultivar também a ciência, com repercussões tão notáveis em certos domínios como a matemática, a filosofia, a astronomia, a navegação, a arquitetura e o urbanismo, o desenho, enfim, o conhecimento da natureza e a sondagem ao mistério da relação Homem-Deus. Em todas as áreas, os jesuítas “deram cartas” e justificaram a sua poderosa ascensão no território europeu como nos territórios desbravados também pelo império português. Corresponsáveis pelo adensar de uma hagiografia que cresceu ao longo do século XVI, o elenco das novas devoções acompanhou as necessidades específicas das Ordens religiosas, incentivou a espiritualidade contrarreformista e foi em busca de alternativas credíveis à hegemonia mariana e cristocêntrica. O anjo, entidade divina tornada matéria, atravessa o tempo e a cultura e permanece como marca visível de Deus, suporte da sua vontade.

O designado “Ciclo das Cores da Bíblia” (MAS) é, precisamente, um bom exemplo da versatilidade temática a que foi conduzida a cultura contrarreformista. Já estudado por Vítor Serrão e Manuela de Alcântara Santos, o ciclo formado por catorze painéis (faltando um ao conjunto inicial) pintados a óleo sobre madeira de castanho investe, sobretudo, sobre temas do Antigo Testamento, “*raros na arte portuguesa*”, e será proveniente da sacristia do extinto convento de Santa Clara de Guimarães, transitando depois para a Colegiada onde foi encontrado em 1945 (SERRÃO, 2010: 89-90). Do segundo terço do século XVII e de fatura desigual, revelando várias mãos de qualidade diferenciada, as possibilidades de atribuição podem encontrar-se entre as oficinas vimaranenses de Jerónimo de Oliveira, Jerónimo Mendes e André Mendes, Francisco Álvares

*Reformation, in a clear answer to the corrosive approach by Calvino in his *Traité des reliques*, from 1543. The Calvinist aversion to the cult of the images and the satire about the veneration of relics [brought about] the Roman reaction: «the Holy Council orders all the bishops and all those that have the craft and responsibility of teaching (...) to diligently instruct the faithful regarding the intercession of the saints, their invocation, the veneration of the relics and legitimate use of the images (Castro, 1944, p. 332)».* (CRAVEIRO; TRIGUEIROS, 2011: 143). The Society of Jesus would be, in a non-isolated way, one of the most committed religious structures in the resolution of the problem of the devotional worship of the images.

The propaganda renewed cycles

The first half of the 17th century has never given up the lessons of the erudite classicism, acquired and consolidated throughout the previous century. Despite the dilution of the humanist sense that guided the construction of a cultural world that cemented the idea of the Virgin and of her Son as protagonists, in a clear covenant with the earthly powers, the great interrogations brought up by the Counter Reformation not only followed a catechetical practice of vigilance (of the habits or of the iconography) that included repression, but they also cultivated the science, with very notable repercussions in certain fields such as mathematics, philosophy, astronomy, navigation, architecture and urbanism, drawing, that is, the knowledge of nature and the approach on the mystery of the relationship Man-God. In all the fields, the Jesuits excelled and justified their powerful ascension in the European territory as well as in the territories discovered by the Portuguese empire. Co-responsible for the growth of a hagiography throughout the 16th century, the range of new devotions accompanied the specific needs of the religious Orders, fostered the Counter-Reformation spirituality and sought for credible alternatives to the Marian and Christocentric hegemony. The angel, divine entity transformed into matter, crosses time and culture and remains as God's visible mark, support of his will.

The designated “Cycle of the colours of the Bible” (MAS) is, precisely, a good example of the thematic versatility the Counter-Reformation culture reached. Already studied by Vítor Serrão and Manuela de Alcântara Santos, the cycle, composed of fourteen oil on chestnut painted panels (one missing from the initial set), invests mainly in themes from the Old Testament,

e Simão Álvares ou, na percepção das afinidades com a produção de Lisboa e, concretamente, ao pintor Diogo Pereira, num outro universo que não se circunscribe a Guimarães (SANTOS, 1999: 23; SERRÃO, 2010: 91). Apurada a filiação de alguns painéis às gravuras nórdicas de Jost Ammon e Hendrick Goltzius (SERRÃO, 1996b: 126; SERRÃO, 2010: 90) e ensaiado um programa iconográfico que parece ir ao encontro da *"aliança de Deus com o povo eleito, a promessa da presença tutelar, providencial, do Senhor no meio dos homens para todo o sempre"* (SANTOS, 1999: 24-27), regista-se uma estrita obediência aos textos bíblicos (com a indicação precisa da referência) onde o anjo se representa em três painéis: *Moisés incensando a Arca da Aliança*, *o Sonho de Jacob* e *o Incêndio de Sodoma*.

No primeiro, será, de facto, Moisés (e não Aarão) que cumpre à risca as instruções divinas quanto ao aparato que deve rodear o santuário e a Arca da Aliança. Tal como se indica no Êxodo, 25, Moisés deveria construir a Arca *"de madeira de acácia... Reveste a arca com ouro puro, por dentro e por fora; e, ao seu redor aplica uma moldura de ouro. Fundirás para ela quatro argolas de ouro, para colocar nos quatro cantos inferiores da arca. Faz também varais de madeira de acácia e reveste-os de ouro, e enfia os varais nas argolas de cada lado da arca, para se poder transportar. Faz também uma placa de ouro puro, com cento e vinte e cinco centímetros de comprimento, por setenta e cinco de largura (nem mais nem menos do que a aproximação ao retângulo áureo). Nas duas extremidades da placa, faz dois querubins de ouro batido: cada um sairá de uma extremidade da placa cobrindo-a com as asas estendidas para cima. Estarão diante um do outro, olhando para o centro da placa"* (Êxodo, 25:10-20). Foi também Moisés que, *"na presença de Javé... Colocou o altar de ouro na tenda da reunião, diante do véu, e em cima dele queimou o incenso aromático, conforme Javé lhe tinha ordenado"* (Êxodo, 40:25-27). Nas vestes ricas que enverga, Moisés ostenta, colado ao barrete sacerdotal, o crescente lunar que o identifica, tal como acontece noutra painel deste conjunto (*Moisés e a apanha do Maná*), agora com a definição mais explícita dos cornos. No painel do incenso é Deus, transfigurado em Anjo vigilante, que domina uma composição de matriz historiada e pedagógica.

No *Sonho de Jacob* reproduz-se a cena descrita no Génesis, 28:11-22: adormecido, Jacob sonhou que *"os anjos de Deus subiam e desciam"* (Génesis, 28:12) pela escada que chegava ao Céu e a Deus que lhe falou.

"rare in the Portuguese art", and it probably comes from the sacristy of the extinct Santa Clara convent of Guimarães, being, then, removed to the Collegiate where it was found in 1945 (SERRÃO, 2010: 89-90). From the second third of the 17th century and of unequal execution, revealing many hands of diverse quality, the possibilities of attribution can be found among the Guimarães workshops of Jerónimo de Oliveira, Jerónimo Mendes and André Mendes, Francisco Álvares and Simão Álvares or, in the perception of the affinities with the Lisbon production and, specifically, with the painter Diogo Pereira, in another universe that is not limited to Guimarães (SANTOS, 1999: 23; SERRÃO, 2010: 91). After the identification of the filiation of some panels from the Nordic engravings by Jost Ammon and Hendrick Goltzius (SERRÃO, 1996b: 126; SERRÃO, 2010: 90) and after the test of an iconographic programme that seems to follow the *"covenant of God with the elect people, the promise of the tutelary, providential, presence of the Lord in the middle of the Men for ever and ever"* (SANTOS, 1999: 24-27), a strict obedience to the biblical texts is followed (with the accurate indication of the reference) where the angel is depicted on three panels: *Moses incensing the Ark of the Covenant*, *the Jacob's Dream* and *the Destruction of Sodoma*.

In the first, it will be Moses (and not Aaron), in fact, who will strictly fulfil the divine instructions regarding the apparatus that should surround the sanctuary and the Ark of the Covenant. As indicated on the Exodus, 25, Moses should build the Ark *"of acacia wood... — Overlay it with pure gold, both inside and out, and make a gold moulding around it. Cast four gold rings for it and fasten them to its four feet, with two rings on one side and two rings on the other. Then make poles of acacia wood and overlay them with gold. Insert the poles into the rings on the sides of the ark to carry it. Make an atonement cover of pure gold—two and a half cubits long and a cubit and a half wide. (nothing less than the approximation to the golden rectangle) And make two cherubim out of hammered gold at the ends of the cover. Make one cherub on one end and the second cherub on the other; make the cherubim of one piece with the cover, at the two ends. The cherubim are to have their wings spread upward, overshadowing the cover with them. The cherubim are to face each other, looking toward the cover."* (Exodus, 25:10-20). It was also Moses that, *"in the presence of the Lord... placed the gold altar in the tent of the meeting in front of the curtain and burned fragrant incense on it, as the Lord commanded him"* (Exodus, 40:25-27). On the

Já desperto, "fez, então, este voto: Se Deus estiver comigo e me proteger ... se eu voltar são e salvo para a casa do meu pai, então Javé será o meu Deus. E esta pedra que ergui como estela será uma casa de Deus, e eu dar-Te-ei a décima parte de tudo o que me deres" (Gênesis, 28:20-22). Na corporalidade de Jacob, é este que domina o sentido da narrativa que se estende a outro momento em que, porventura, o próprio consuma os seus votos na construção da "casa de Deus". Numa atmosfera muito mais sóbria do que a do modelo da gravura de Jost Amman (SANTOS, 1999: 14), e onde Deus se representa pela "bola" de luz ao cimo da escada, a mensagem vai direta à aprendizagem do catecismo e exclui a perturbação e o acessório.

O painel do *Incêndio de Sodoma* vai, mais uma vez, ao encontro do Gênesis, 19 (como claramente se indica), captando o momento em que Lot (com as duas filhas) é arrastado pelos dois anjos da cidade perdida e a sua mulher se transforma em estátua de sal ao olhar para trás. Painel com intensa vivacidade cromática e figurativa, é também uma advertência contra o pecado, nessa perspetiva moralizadora do tempo em que a pintura desempenha tão determinante papel.

Numa outra ordem de grandeza apologética, as telas que relatam os feitos gloriosos de Dom Afonso Henriques e Dom João I (MAS) (os dois tão intrinsecamente ligados a Guimarães) e a sua articulação aos momentos da guerra e do perigo para a independência são bem a expressão de um sentido nacionalista levado a cabo pela Colegiada que, pela mão do prior Dom João Lobo da Silveira, em 1665, as encômendou ao pintor franciscano Frei Manuel dos Reis (SERRÃO, 2010: 86-87). Destinadas à capela-mor da igreja, as telas organizam um discurso ideologicamente dirigido e apoiado na dimensão de mito que abrangia os reis, os dois situados na esfera da libertação aos reinos de Castela. Em concreto, a *Visão de Dom Afonso Henriques na batalha de Ourique* aposta sobretudo (tal como as outras telas) na eficácia da ideia representada e não tanto na gestão dos elementos pintados. A ingenuidade figurativa é, assim, ultrapassada numa composição de significado propagandístico onde a visão do rei, composta pelo Crucificado e pelos anjos, constitui o garante da ideia de independência nacional. Os desígnios divinos, acentuados pela estratégia "tenebrista" que os rodeia de luz, são, em consonância com as aspirações do Portugal saído da Restauração, o mais firme aliado nos propósitos que conciliam os desejos dos homens com Deus.

rich clothes he is wearing, Moses bears, stuck to the priestly cap, the lunar crescent that identifies him, as it happens in another panel belonging to this set (*Moses and the gathering of the Manna*), now with a more explicit definition of the horns. In the panel of the incense it is God, transfigured into vigilant Angel, that dominates the narrative and pedagogic composition. In *Jacob's Dream* the scene described on the Genesis is depicted, 28:11-22: while asleep, Jacob dreamt that "the angels of God were ascending and descending" (Genesis, 28:12) through a ladder that reached Heaven and God who spoke to him. Already awake, "he, thus, made a vow, saying: - If God will be with me and will watch over me... if I return safely to my father's household, then the Lord will be my God and this stone that I have set up as a pillar will be God's house, and of all that you give me I will give you a tenth." (Genesis, 28:20-22). In Jacob's corporeality, he is the one who controls the line of the narrative that is extended to another moment, when, probably, he himself fulfils his vows with the building of "God's house". In a much sober atmosphere than the one from the model of the engraving by Jost Amman (Santos, 1999: 14), and where God is depicted through the "ball" of light at the top of the ladder, the message directly addresses the catechism learning and excludes the disturbance and the accessory.

The panel of the *Destruction of Sodom* follows, again, the Genesis, 19 (as it is clearly indicated), capturing the moment Lot (with the two daughters) is dragged by two angels of the lost city and his wife turns into a salt statue while looking back. A panel bearing an intense chromatic and figurative liveliness, it is also a warning against sin, in the moralizing perspective of a time in which painting played such a determining role.

In another field of apologetic greatness, the canvas depicting the glorious deeds of Dom Afonso Henriques and of Dom João I (MAS) (both so intrinsically linked to Guimarães) and their articulation with the moments of war and danger regarding the independence are the clear expression of a nationalist sense performed by the Collegiate that, by the hand of the prior Dom João Lobo da Silveira, in 1665, commissioned them to the Franciscan painter Friar Manuel dos Reis (Serrão, 2010: 86-87). Made to the chancel of the church, the canvas organize a discourse ideologically addressed and supported by the dimension of myth that comprised the kings, both situated in the sphere of the independence from the kingdoms of Castile. More specifically, the *Vision of Dom Afonso*

A “queda do Anjo”

O anjo é uma realidade eterna e omnipresente. Em conjugação com a eternidade de Deus, encontra-se inscrito num universo ideado e consciencializado pelos ricos e poderosos e pelos desprotegidos. A cultura humanista do Renascimento concedeu-lhe essa vitalidade que o catapultou a um lugar de indispensável “parceiro” no diálogo com a Virgem, Cristo ou os santos; de emissário por excelência da vontade e da justiça divinas; de portador do vigor e da beleza que se confundem com Deus mas também com a sua própria representação, tal como, ainda em 1649 (data da primeira publicação da *Arte de la Pintura*), defendia Francisco Pacheco: “*Débense pintar ... en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles*” (PACHECO, 2009: 567). Mesmo que a iconografia não exija a sua presença, ao contrário do que acontece no tema da *Anunciação*²⁰, invadem a plasticidade em escultura, pintura, tapeçaria e têxteis, ourivesaria e metais, cerâmica e azulejo ou o trabalho em osso e marfim.

A sua imagem mais visível encontra-se aliada ao gosto pelas grandes composições retabulares que integram os painéis pintados ou esculpidos ao longo de uma faixa temporal que atravessa também o período conotado com o Humanismo. Não cabendo aqui a discussão sobre as balizas mais “precisas” que se detetam no Portugal humanista, a verdade é que a segunda dinastia soube, desde o início, absorver os ingredientes da modernidade que levariam às realizações mais audazes nos reinados de Dom Manuel e Dom João III. Se o mosteiro da Batalha constituiu o primeiro grande indício da mudança; se a vontade do infante Dom Pedro (primeiro duque de Coimbra) em instituir uma rede colegial, “acertando o passo” com a Europa, denuncia a consciência da eficácia do conhecimento atualizado; ou, se os celebrados Painéis de São Vicente apontam claramente para a individualidade da representação, então, no Portugal plural (como sempre foi) do século XV, as raízes humanistas vão fundo no tempo e numa realidade cultural complexa e pronta a emergir. Da mesma forma que o “*longo século XVI*” haveria de projetar (cedo) os sintomas da Contra Reforma e os disseminou no terreno humanista que também se prolongou até tarde. A prova dessa insistência é o arrastamento do “modo ruanesco” em Coimbra que, fruto dos impulsos dados pelo mosteiro de Santa Cruz ou pela Universidade, não pode apenas pensar-se no âmbito formal ou dos materiais utilizados (a pedra).

Henriques at the Ourique battle invests (as the other canvas) mainly in the efficacy of the depicted idea and not as much in the management of the painted elements. The figurative naivety is, thus, overcome in a composition with a propagandistic meaning where the king's vision, composed of the Crucified and of the angels, is the guarantee of the idea of the national independence. The divine wills, underlined by the “tenebrous” strategy that surrounds them with light, are, in accordance with the aspirations of the Portugal after the Restoration, the firmest ally in the intentions that conciliate the wishes of men with those of God.

The “Angel's fall”

The angel is an eternal and omnipresent reality. In conjugation with God's eternity, it is found in a universe imagined and accepted by the wealthy and the powerful and by the unprotected. The humanist culture of the Renaissance gave him the vitality that catapulted him to a role of indispensable “partner” in the dialogue with the Virgin, Christ or the saints; of emissary par excellence of the divine will and justice; of the bearer of the vigour and the beauty identified with God but also with his own depiction, as, still in 1649 (date of the first edition of *Arte de la Pintura*), Francisco Pacheco defended: “*Débense pintar ... en edad juvenil, desde 10 a 20 años, que es la edad de en medio, que, como dice San Dionisio, representa la fuerza y valor vital que está siempre vigoroso en los ángeles*” (PACHECO, 2009: 567). Even if the hagiography doesn't demand their presence, contrarily to what happens in the theme of the *Annunciation*²⁰, they invade the plasticity in sculpture, painting, tapestry and textiles, gold and silverware and metals, ceramics and azulejo or the work in bone or ivory. His most visible image is allied to the love for big altarpiece compositions that include the painted or sculpted panels throughout a period that also crosses the period associated with the Humanism. This is not the place for the discussion about the “most accurate” boundaries that are found in the humanist Portugal, but the truth is that the second dynasty knew, from the start, how to absorb the ingredients of modernity that would lead to the most audacious compositions in the reigns of Dom Manuel and of Dom João III. If the Batalha monastery is the first great sign of change; if the will of the infant Dom Pedro (first Duke of Coimbra) regarding the institution of a collegial network, “keeping up with” Europe, denounces the awareness of the efficacy of the updated knowledge; or, if the renowned Panels

Mas a Contra Reforma implicou também a gestão da iconografia e a construção de uma atmosfera direcionada para a relevância dos temas escolhidos. Quando, pelos meados do século, começou a desenhar-se a aposta numa estrutura retabular que faz das arquiteturas em madeira, integrando ou não a pintura e a escultura de vulto e em relevo, a grande máquina publicitária da Igreja, estavam criadas as condições que levariam ao desenvolvimento do classicismo canónico dos tratados e à formação do grande "portal retábulo", modelo de intenso pendor propagandístico que encontrava, afinal, raízes na viragem do século XV para o século XVI (PEREIRA, 1995: 115). E se a vertente moralizadora ou a propaganda orientada e dirigida (categorias intensamente perseguidas no discurso da plasticidade portuguesa já desde a primeira dinastia) não constituem grandes novidades, o que muda, sobretudo, é a forma de representar os poderes, a sua ligação com Deus e a dimensão controlada da mensagem que chega aos crentes.

Pelo último quartel do século XVI instalava-se a grande opção que haveria de configurar as séries retabulares apoiadas no dinamismo da talha dourada. Primeiro adaptando-se ao compromisso estabelecido entre os painéis pintados e as estruturas arquitetónicas trabalhadas em sintonia com a definição tratadística mais divulgada, depois abdicando cada vez mais do discurso pictórico e enveredando por um sentido volumétrico onde a força compositiva da arquitetura se preenche com um ritmo escultórico irreverente e caudaloso. Nessa manifestação da glória de Deus o anjo não desaparece; dispersa-se ao encontro das figuras divinas e dos santos, assumindo também uma dimensão de querubim instalado na cenografia montada.

Em pintura, anjos e querubins serão frequentemente confinados à orla de uma bola de luz com um feixe direcionado para o tema central. Assim se detetam na estratégia compositiva da Contra Reforma e assim se manifestam no elenco dos vários temas que invocam a espiritualidade do tempo. A *Adoração dos Pastores* de António Campelo (c. 1570-1580, refeitório do mosteiro dos Jerónimos, Lisboa) (SERRÃO, 1995: 26-28) ou, sobretudo, a tábua com o mesmo tema da autoria de Simão Rodrigues (c. 1595, Museu Municipal de Elvas); a *Encarnação* de Fernão Gomes (c. 1590-1600, mosteiro dos Jerónimos, Lisboa); a *Virgem das Santas Mártires* de Diogo Teixeira (c. 1600, Museu de S. Roque, Lisboa) e a

of Saint Vincent clearly show the individuality of depiction, then, in the 15th century plural Portugal (as it had always been), the humanist roots go deep in time and in a complex cultural reality, ready to emerge. Similarly, the "long 16th century" would (soon) project the symptoms of the Counter Reformation and would disseminate them in the humanist territory that lasted longer. The proof of that insistence is the persistence of the "João de Ruão manner" in Coimbra that, as a consequence of the impulses given by the Santa Cruz monastery or by the University, cannot only be thought in the formal ambit or in the ambit of the materials used (the stone).

But the Counter Reformation also implied the management of the iconography and the creation of an atmosphere directed to the relevance of the chosen themes. When, around the middle of the century, the emergence of the investment in an altarpiece structure turns the wooden architectures, including or not the painting and the free-standing and in relief sculpture, into the great Church propaganda machine, it creates the conditions that would lead to the development of the canonical classicism of the treaties and to the creation of the great "altarpiece portal", a model of intense propagandist character that had, after all, roots in the turning of the 15th to the 16th century (PEREIRA, 1995: 115). And if the moralizing strand or the oriented and directed propaganda (categories already intensely pursued in the discourse of the Portuguese plasticity since the first dynasty) are not a novelty, what mainly changes is the way of representing the powers, their connection to God and the controlled dimension of the message that reaches the faithful.

Around the last quarter of the 16th century, the great option that would configure the altarpiece series supported by the dynamism of the gilt woodcarving emerged. First, adapting itself to the compromise established between the painted panels and the architectonic structures worked in accordance with the most divulged concepts defined by the treatises, then gradually giving up the pictorial discourse and following a volumetric sense where the compositional power of the architecture is filled with an irreverent and fruitful sculptural rhythm. In that manifestation of God's glory, the angel doesn't disappear; he divides himself between the divine figures and the figures of the saints, also assuming a dimension of a cherub placed in the prepared scenography.

Nossa Senhora dos Remédios de Pedro Nunes (c. 1618-1620, igreja de Nossa Senhora dos Remédios, Évora); o *Senhor dos Mártires* de Fernão Gomes (c. 1600, Museu de São Roque, Lisboa); e, finalmente, o desenho de Fernão Gomes alusivo à *Ascensão de Cristo* (1599, MNAA) ou o *Retábulo fingido de Nossa Senhora da Vida* – composição azulejar rematada pela *Anunciação* (com um enérgico São Gabriel) e com a *Adoração dos Pastores* em painel central (Marçal de Matos (?), c. 1580, MNA) são excelentes exemplos de uma nova forma de encarar o modelo cristão que regula tanto a riqueza temática encontrada no período, como a exposição de um classicismo vigoroso como, ainda, a colocação do anjo em geografia compositiva específica e determinada pelo afastamento da cena principal.

O anjo permanece, assim, na matéria plástica dos finais do século XVI e primeira metade do século XVII, mas agora exaltando a força da espiritualidade e perdendo esse contacto direto com o Homem. Os anjos que apoiam a *Assunção de Santa Maria Madalena* do políptico de Celas (c. 1510-1520, MNMC), atribuído a Vicente Gil e Manuel Vicente (da linha historiográfica dos “Mestres do Sardoal”), jogam o destino humano numa intimidade sentida e consagram a reabilitação do pecado; e já não têm lugar na cultura religiosa saída da matriz tridentina. Diluía-se então o “anjo humanista” e reforçava-se a carga emotiva do espiritual e da salvação “devidamente” organizada e consciencializada.

MLC

In painting, angels and cherubim are frequently confined to the edge of a ball of light with a beam oriented towards the central theme. Thus, they are found in the compositional strategy of the Counter Reformation and thus they appear in the range of the diverse themes that invoke the spirituality of the time. The *Adoration of the Shepherds* by António Campelo (c. 1570-1580, refectory from the Hieronymites monastery, Lisbon) (SERRÃO, 1995: 26-28) or, mainly, the wooden panel with the same theme by Simão Rodrigues (c. 1595, Elvas Municipal Museum); the *Incarnation* by Fernão Gomes (c. 1590-1600, Hieronymites monastery, Lisbon); the *Virgin of the Holy Martyrs* by Diogo Teixeira (c. 1600, S. Roque Museum, Lisbon) and the *Our Lady of the Remedies* by Pedro Nunes (c. 1618-1620, Nossa Senhora dos Remédios church, Évora); the *Lord of the Martyrs* by Fernão Gomes (c. 1600, São Roque Museum, Lisbon); and, finally, the drawing by Fernão Gomes allusive to the *Ascension of Christ* (1599, MNAA) or the trompe l'oeil *Altarpiece of Our Lady of Life* – an azulejo composition ended by the *Annunciation* (with an energetic Saint Gabriel) and with the *Adoration of the Shepherds* on the central panel (Marçal de Matos (?), c. 1580, MNA) are excellent examples of a new way of facing the Christian model that regulates both the thematic richness found in this period and the display of a vigorous classicism as well as the inclusion of the angel in specific compositional geography and determined by the withdrawal from the main scene. The angel remains, thus, in the plastic matter of the end of the 16th century and first half of the 17th century, now exalting the strength of the spirituality and losing that direct contact with Man. The angels that support the *Assumption of Saint Mary Magdalene* from the Celas polyptych (c. 1510-1520, MNMC), attributed to Vicente Gil and Manuel Vicente (in the historiographical line of the “Sardoal Masters”), play with the human fate in a felt intimacy and they consecrate the rehabilitation of sin; and they no longer have a place in the religious culture emerging from the Tridentine matrix. The “humanist angel” was, thus, diluted and the emotive power of the spiritual and of the salvation, “properly” organized and conscious, was strengthened. MLC

MLC

NOTAS

1 "Loin d'être le fruit d'inventions libres de la part des peintres, le monstre diabolique, hybride et composite, résulte d'un montage d'éléments variés où se rencontrent et se fondent diverses traditions: celles des marginalia médiévaux, celles des montres de l'Antiquité classique et celle, plus vaste encore, des êtres fantastiques orientaux et extreme-orientaux" (ARASSE, 2009: 30).

2 "... energie ed influssi non solo celesti ma anche demonici e divini possono essere captati da sostanze materiali che siano naturalmente in sintonia con le potenze superiori, e raccolte e combinate da ogni parte, secondo opportunità e nel rispetto dei rituali" (FICINO, 1991: 295).

3 "Assim, quando considero a humanidade contraída e, através dela, a absoluta, isto é, vendo no contraído o absoluto como no efeito a causa e na imagem o modelo, vens ao meu encontro, Deus meu, como o modelo de todos os homens e o homem por si, isto é absoluto. De modo semelhante, quando me volto, em todas as espécies para a forma das formas, em todas vens ao meu encontro como ideia e modelo. E, porque és o modelo absoluto e extremamente simples, não és composto de vários modelos, mas és assim o modelo uno, extremamente simples, infinito por seres o modelo mais verdadeiro e adequado de todas e cada uma das coisas que possam ser formadas" (CUSA, 1988: 164-165).

4 "Dios está por encima de la eternidad; el ángel está todo entero en la eternidad. Ya que tanto su operación como su esencia permanecen estables. Y el reposo es propio a la eternidad. El alma está en parte en la eternidad, en parte en el tiempo, pues su sustancia es siempre la misma sin ninguna variación de crecimiento o disminución ... El cuerpo está sujeto completamente al tiempo. Pues su sustancia cambia y toda operación suya requiere discurso temporal" (FICINO, 2008: 175).

5 Muito mais frequentes em Espanha, em contextos civis ou religiosos e no prolongamento no tempo, os homens selvagens adquirem aqui uma proeminência que não chegou a ter paralelo em Portugal (ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ; CUSAC SÁNCHEZ, 2011, e bibliografía inscrita).

6 "... del cuerpo al espíritu, de este al ángel, y de este a Dios" (FICINO, 2008: 179).

7 Num outro contexto mas em cronologia aproximada (inícios do século XVI), o frontal de sacrário em faiança esmaltada e policromada, proveniente da oficina florentina de Andrea Della Robbia, que a rainha Don Leonor ofereceu ao convento da Madre de Deus de Xabregas, também apresenta, em ode aos formulários arquitetónicos e decorativos da Antiguidade, uma "sinfonia" de anjos e querubins e uma encenação onde dois anjos afastam as cortinas que dão acesso ao interior do sacrário.

8 De autor anónimo e inspirada nos textos do teólogo Jean Charlier de Gerson (1363-1429), responsável pelo grande impulso ao culto a São José, rapidamente convertido em protetor dos moribundos (ARRIBA CANTERO, 2011).

9 Não inaugurando o tema da liberdade humana, será Pico della Mirandola a desenvolvê-lo a uma escala "internacionalizada".

10 Introduzido no Ocidente pelo Papa Gregório Magno, traduzido para latim (c. 870) por João Escoto Erígena e validado por São Tomás de Aquino (RÉAU, 1996: 62-63).

11 "Naquele momento, um dos serafins voou até onde eu estava, trazendo na mão uma brasa que havia tirado do altar com uma tenaz. Com a brasa tocou-me os lábios e disse: «Olha,

NOTES

1 "Loin d'être le fruit d'inventions libres de la part des peintres, le monstre diabolique, hybride et composite, résulte d'un montage d'éléments variés où se rencontrent et se fondent diverses traditions: celles des marginalia médiévaux, celles des montres de l'Antiquité classique et celle, plus vaste encore, des êtres fantastiques orientaux et extreme-orientaux" (ARASSE, 2009: 30).

2 "... energie ed influssi non solo celesti ma anche demonici e divini possono essere captati da sostanze materiali che siano naturalmente in sintonia con le potenze superiori, e raccolte e combinate da ogni parte, secondo opportunità e nel rispetto dei rituali" (FICINO, 1991: 295).

3 "So, when I consider the refrained humanity and, through it, the absolute, that is, seeing in the refrained the absolute, as in the effect the cause and in the image the model, you come to me, my Lord, as the model of all men and the man in himself, this is absolute. Similarly, when I turn to the shape of the shapes, in all the species, in all you come to me as an idea and a model. And because you are the absolute and extremely simple model, you are not composed of various models, but you are the only model, extremely simple, infinite because you are the most truthful and adequate model of all the things that may be formed" (CUSA, 1988: 164-165).

4 "Dios está por encima de la eternidad; el ángel está todo entero en la eternidad. Ya que tanto su operación como su esencia permanecen estables. Y el reposo es propio a la eternidad. El alma está en parte en la eternidad, en parte en el tiempo, pues su sustancia es siempre la misma sin ninguna variación de crecimiento o disminución ... El cuerpo está sujeto completamente al tiempo. Pues su sustancia cambia y toda operación suya requiere discurso temporal" (FICINO, 2008: 175).

5 Much more frequent in Spain, in civil or religious contexts and in with the passage of time, the wild men acquire here a prominence that wasn't reached in Portugal (see MUÑOZ DOMÍNGUEZ; CUSAC SÁNCHEZ, 2011, and bibliography).

6 "... del cuerpo al espíritu, de este al ángel, y de este a Dios" (FICINO, 2008: 179).

7 In another context, but of the same period (beginning of the 16th century), the frontal of the enamelled and polychrome faience tabernacle, coming from the Florentine workshop of Andrea Della Robbia, that Queen Dona Leonor offered to the Madre de Deus of Xabregas convent, also presents, in an ode to the architectonic and decorative rules of the Antiquity, a "symphony" of angels and cherubim and an enactment where two angels open the curtains that give access to the interior of the tabernacle.

8 By an anonymous author and inspired in the texts by the theologian Jean Charlier de Gerson (1363-1429), responsible for the great impulse to the cult of Saint Joseph, who rapidly became the protector of the dying men... (ARRIBA CANTERO, 2011).

9 Although not introducing the theme of human freedom, Pico della Mirandola will be the one to develop it at an "international" scale.

10 Introduced in the West by Pope Gregory the Great, translated into Latin (c. 870) by João Escoto Erígena and validated by Saint Thomas Aquinas (RÉAU, 1996: 62-63).

11 "Then one of the seraphim flew to me with a live coal in his hand, which he had taken with tongs from the altar. With it he touched my mouth and said, "See, this has touched your lips;

isto tocou os teus lábios: a tua culpa foi tirada, o teu pecado foi perdoado" (Is, 6, 6-7).

12 Na visão de Daniel, "Durante vinte e um dias o príncipe dos reis da Pérsia resistiu-me, porém Miguel, um dos príncipes supremos, veio em minha ajuda ... Ninguém me ajuda na luta contra eles, a não ser Miguel, o vosso príncipe" (Dn, 10, 13 e 21. Na conhecida referência do Ap, 12, 7, é a milícia vitoriosa de "Miguel e os seus Anjos" que travam a batalha no Céu para derrotar e expulsar o dragão.

13 "Naquele tempo surgirá Miguel, o grande príncipe que protege o povo ao qual pertences" (Dn 12, 1):

14 "Eu Daniel, estava a olhar procurando entender a visão, quando de repente apareceu de pé diante de mim a figura de um homem. Então, vinda do rio Ulai, ouvi uma voz que gritava: «Gabriel, explica-lhe a visão»" (Dn 8, 15-16).

15 A partir de 1513 a festa seria celebrada a 1 de março e, depois de 1608, por determinação de Paulo V e ratificação de Clemente X em 1670, foi fixada a 2 de outubro. A partir de 1952, seria definitivamente colada ao dia da nação, a 10 de Junho (TEIXEIRA, 2004: 226; MARQUES, 2000a: 621, 625).

16 "Como resultado da assimilação de uma tradição peninsular, particularmente expressiva nas cidades do levante Ibérico, - com realce para Valência, centro irradiador da nova devoção, Gerona, Barcelona, Maiorca, Tortosa e Saragoça -, o culto português do anjo das coletividades desenvolve-se mais tardiamente, conserva uma forte conotação municipalista mas, ao contrário do que aconteceu no país vizinho, pela sua conceção e processo de imposição, adquire caráter nacional" (ARAÚJO, 2004: 85).

17 "...no final da Idade Média, a difusão do misticismo nos meios laicos conduziu a um muito expressivo desenvolvimento da religião privada. A primeira consequência foi a emergência da sensibilidade afetiva do espectador com o tema religioso e, conseqüentemente, o desenvolvimento de uma relação empática com a imagem que promovia a atitude afetiva. O aparecimento desta categoria de imagem deverá, pois, associar-se à emergência do individualismo e à aptidão do indivíduo para a experiência mística" (RODRIGUES, 2010a: 78).

18 "Frei Carlos ... opta pela articulação interior/ exterior e propõe a profundidade espacial através do encaixe sucessivo de módulos de arquitetura. A posição das figuras nesta interessante cenografia não é aleatória - a uma massa de estrutura triangular, em altura, formada pelo conjunto das figuras, corresponde a forma triangular que resulta da sucessão dos planos e da convergência das octogonais. De um ponto de vista temático, a representação do exterior permite ao pintor ampliar a narrativa, ao incluir na cena principal anjos músicos e cantores" (RODRIGUES, 2011: 50).

19 Encontram-se também no Museu de São Roque as quatro tábuas pintadas alusivas à vida de São Roque (c. 1520), sem autoria definida e provenientes da primitiva igreja de São Roque (CAETANO, 2010a: 214-215).

20 À belíssima *Senhora da Anunciação* (c. 1525, MNMC), atribuída ao "Mestre dos Túmulos dos Reis" e proveniente da capela de Santa Maria no claustro da Sé Velha, faltará, porventura, a companhia de Gabriel mas, acentuando a força do discurso projetado, é um anjo com o globo e a cruz que se perfila no medalhão do genuflexório, com cercadura inspirada no trabalho cerâmico dos Della Robbia.

your guilt is taken away and your sins atoned for." (Isa, 6, 6-7).

12 In the vision of Daniel, "But the prince of the Persian kingdom resisted me twenty-one days. Then, Michael, one of the chief princes, came to help me ... No one supports me against them except Michael, your prince" (Dan, 10, 13 and 21. In the well known reference of the Apoc, 12, 7, it is the victorious army of "Michael and his angels" that fight the battle in Heaven to defeat and expel the dragon.

13 "At that time Michael, the great prince who protects your people, will arise" (Dan 12, 1).

14 "While I, Daniel, was watching the vision and trying to understand it, there before me stood one who looked like a man. And I heard a man's voice from the Ulai calling, "Gabriel, tell this man he meaning of the vision." (Dan 8, 15-16).

15 From 1513 on, the festivity would be celebrated on 1 march and then, in 1608, by determination of Paul V and ratification by Clement X in 1670, it was fixed on 2 October. Since 1952, it would be definitely associated with the day of the nation, 10 June (TEIXEIRA, 2004: 226; MARQUES, 2000a: 621, 625).

16 "Resulting from the assimilation of a peninsular tradition, particularly expressive in the cities of the Iberian Levant, - specially Valencia, irradiating centre of a new devotion, Gerona, Barcelona, Majorca, Tortosa and Saragossa -, the Portuguese cult of the angel of the collectivities develops a little later, it keeps a strong municipal connotation but, contrarily to what happened in the neighbourly country, by its conception and process of imposition, it acquires a national character" (ARAÚJO, 2004: 85).

17 "... at the end of the Middle Ages, the diffusion of mysticism in the secular environments led to a very expressive development of the private religion. The first consequence was the emergence of the affective sensibility of the spectator with the religious theme and, consequently, the development of an emphatic relationship with the image that led to the affective attitude. The emergence of this category of image should, therefore, be associated with the emergence of the individualism and with the individual's aptitude for the mystical experience" (RODRIGUES, 2010a: 78).

18 "Friar Carlos... opts for the articulation interior/ exterior and suggests the spatial depth through the successive use of modules of architecture. The position of the figures in this interesting scenography is not random - to a mass of triangular structure, in height, formed by the set of figures, corresponds the triangular shape that results from the succession of the levels and from the convergence of the octagons. From a thematic point of view, the depiction of the exterior allows the painter to amplify the narrative, by including angel musicians and singers in the main scene" (RODRIGUES, 2011: 50).

19 At the Museum of São Roque, one also finds the four wooden paintings allusive to the life of Saint Roch (c. 1520), by an unknown author and coming from the primitive church of S. Roque (CAETANO, 2010a: 214-215).

20 The very beautiful *Lady of the Annunciation* (c. 1525, MNMC), attributed to the "Master of the Kings' tombs" and coming from the chapel of Saint Mary in the cloister of the Old See, was probably deprived of Gabriel's company but, highlighting the power of the projected discourse, it is an angel with the globe and the cross that is on the medallion of the prie-dieu, with a border inspired by the ceramic work by the Della Robbia.