

ANNUNTIATIONIS PUER. O MENINO NA ANUNCIAÇÃO, EM PORTUGAL

FR. ANTÓNIO-JOSÉ DE ALMEIDA, O.P.

INVESTIGADOR DE PÓS-DOUTORAMENTO NAS UNIVERSIDADES DE ESTRASBURGO E
DO PORTO. BOLSEIRO DA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA. PORTUGAL.

MEMBRO DO CITCEM.

ENDEREÇO POSTAL: CONVENTO DE CRISTO REI, PR. D. AFONSO V, 86, 4150-024
PORTO. ENDEREÇO ELECTRÓNICO: AJDALMZENIT@GMAIL.COM.

ABSTRACT

A rare form of representation of the evangelical episode of the Annunciation is one in which we see a tiny naked Child, coming down from heaven towards the Virgin Mary. Here are presented, in chronological order, the images of that kind of representation that exist in Portugal. In addition to images already made public in specialised publications, some quite unknown ones are also presented here for the first time.

Considerable space is devoted to the search for the explanation of the origin of a woodcut that is printed in an edition of the *Flos Sanctorum* by Fr. Diogo do Rosário O.P., and the relationship of this print with similar miniatures or prints (of French, German or Spanish origin), both with and without the homunculus.

A hitherto unknown woodcut with this subject, which is printed in a French book kept at a Santiago of Compostela library, is also presented here.

Aproveito este número temático sobre a *Infância de Jesus Cristo* para apresentar o resultado obtido até ao momento na minha pesquisa sobre o tema da presença do Menino na representação da Anunciação. Este inclui-se no tema mais vasto da *Representação de Deus Uno e Trino na Arte em Portugal*, que é o objecto do projecto de investigação a que presentemente me dedico, no âmbito de um pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Em quase todos os exemplares da Anunciação que apresentarei é visível a presença figurada das três Pessoas da Santíssima Trindade.

As obras de que falarei são pouco ou nada conhecidas. Julio González Montañés, por exemplo, num relativamente recente estudo abrangente sobre

o tema¹, o mais recente de que tenho conhecimento tratando exemplos peninsulares, só refere um exemplar existente em Portugal: o de Leça do Balio, o mais antigo e o primeiro que a seguir analiso. Também apresentarei algumas obras inéditas, fruto da minha aturada pesquisa.

Quatro das obras a seguir analisadas foram descobertas por mim e são agora publicadas pela primeira vez. Sobre as outras, li a bibliografia disponível a que tive acesso, e visualizei-as praticamente todas presencialmente. Procurei, além disso, apetrechar-me de reproduções com a melhor qualidade possível para que a análise reflectida a que procedi, utilizando o método comparativo, resultasse o melhor possível. Daí que a minha descrição e análise das peças em questão tenha por vezes divergido dos autores que antes se debruçaram sobre elas. Mas, como é natural, as análises e descrições anteriores também me ajudaram na leitura e análise das peças aqui recolhidas. Espero que esta minha aportação ao estudo deste tema raro contribua para o seu melhor conhecimento e desfaça alguns mitos tecidos à volta dele. Não aprofundarei aqui, no entanto, a problemática do que se pretende efectivamente figurar com o Menino, que deixei para posterior publicação, dado achar que ela merece uma maior ponderação. Optei, pois, por utilizar um tom assertivo no meu discurso, ajudando o leitor a entrar numa abordagem iconológica das peças, tanto quanto me foi possível fazê-lo até à data. Trata-se, como disse, de fazer o ponto da situação actual da minha investigação sobre o tema e sobre as peças a ele atinentes encontradas em Portugal. Não deixarei de apontar para peças que se encontram no estrangeiro sempre que isso venha à colação e ajude na compreensão das que se encontram em Portugal, seguindo neste particular as pegadas de especialistas na matéria que me precederam neste campo.

A IIª parte deste artigo, a mais extensa, versa sobre as imagens que aparecem sobre uma suporte pouco estudado, a não ser sobretudo no âmbito germânico ou germanófono. Refiro-me à estampa ilustrativa dos livros impressos. Acontece que me sinto bastante à vontade neste terreno, uma vez que ele foi objecto das minhas pesquisas atinentes à elaboração da minha tese de Doutoramento². Daí a minha atenção estar muito desperta para este campo da manifestação iconográfica. Mercê de uma aturada investigação neste domínio, foi-me possível chegar neste momento da minha pesquisa a algumas conclusões que reputo definitivas ou muito próximas disso.

¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995: cat. nº 96. O texto desta tesina foi publicado em forma de artigo em GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1996: 11 – “He mantenido la redacción original aunque suprimiendo, por razones de espacio, los índices y el catálogo”.

² ALMEIDA, A., 2005.

O Menino nu

Uma forma de representar plasticamente o dogma da Encarnação foi o de figurar a Segunda Pessoa da Santíssima Trindade na forma de um corpinho de Menino nu, um homúnculo. Este aparece representado tanto junto de Deus Pai como junto da Virgem Maria (por vezes no seu seio), entre os dois, ou mesmo nas mãos do Anjo. Também aparece juntamente com a pomba do Espírito Santo, precedendo-a ou seguindo-a. Às vezes aparece sem a presença figurada de nenhuma das outras duas Pessoas da Santíssima Trindade. Na maior parte dos casos, sustenta ou carrega uma cruz³.

No contexto da Encarnação do Verbo divino, o corpinho humano nu representa a debilidade da condição humana, um corpo indefeso, sendo o Verbo de Deus assim representado de acordo com uma profecia messiânica de Isaías (9, 6a: «parvulus enim natus est nobis»)⁴ e o hino cenótico da Epístola de S. Paulo aos Filipenses (2, 7b: «forma servi accipiens»)⁵. Dependendo do contexto, a utilização deste motivo nem sempre tem o mesmo significado: tanto pode representar o *Verbum incarnandum* (i.e., o Verbo enquanto destinado a encarnar-se)⁶, como o Verbo a incarnar-se ou já incarnado.

Até à data, só uma vez, nas muitíssimas representações que já visualizei, o corpinho nu de menino é utilizado, nas figurações da Anunciação ou da Encarnação, para representar tanto o corpo como a alma racional de Cristo. Isto sucede num pormenor da *Arbor Vitae* (ca. 1320) de Pacino di Bonaguida, um grande painel⁷ realizado para o Convento delle Monache di Monticelli, o mais antigo mosteiro de clarissas em Florença⁸, pintura esta conservada na Galleria dell'Accademia, nesta cidade⁹. Aqui, num dos medalhões da 'Árvore da Vida', o referido menino nu agarrado ao pescoço da Virgem representa o corpo gerado (*corpus formatum*) no seio de Maria. Noutro medalhão vizinho deste, está representada a figura de um jovem no seio de Deus Pai, representando Deus Filho, o Verbo eterno. Deste último partem uns raios de luz, sobre os quais desce, deslizando em mergulho, outro menino nu, desta feita representando a alma humana (*anima creata*) de Jesus Cristo¹⁰. Mas trata-se de uma representação altamente teológica, de índole cristológica, em que vemos representados ao mesmo tempo o corpo e a alma de Jesus Cristo, sob a figura de um menino nu

³ Ver GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2010 – Base de dados, constituída até à data por 445 registos.

⁴ BOESPFLUG, 2010: 73.

⁵ BOESPFLUG, 2010: 52.

⁶ BOESPFLUG & ZALUSKA, 1994: 198.

⁷ Ver reprodução, a cores, em VORÁGINE, 2004: 38.

⁸ MAGGINIS, 1997: 158.

⁹ SCHILLER, 1971: 45a-46a, e fig. 99 e 100.

¹⁰ Sobre a discussão teológica da infusão da alma humana de Cristo em Maria, ver BOESPFLUG, 2010: 93-98, 100-101.

em ambos os casos, juntamente com a representaao do Verbo Eterno no seio do Pai, desta vez como um jovem vestido com uma tunica. É a representaao plastica da pessoa de Jesus Cristo, Deus (Verbo) e Homem (corpo e alma) verdadeiros. A base literaria que parece estar na base desta representaao parece ser um escrito franciscano do tipo das *Meditaoes da Vida de Cristo* (ca. 1300) de Fr. Joao de Caulibus O.F.M. (atribuıdo durante muito tempo a S. Boaventura, também franciscano)¹¹.

Mas habitualmente é utilizada uma são figura. Quando desce do c eu   terra, este motivo, salvo no caso excepcional anterior, deve interpretar-se, na minha opiniao, como uma imagem convencional da descida do Verbo divino   natureza humana, assumindo-a. No contexto da Anunciaao, que é o que aqui mais nos importa, parece-me que mant m esse significado global de *descensus* do Verbo, embora possa fazer alusao, por vezes,   infusao da alma humana racional de Jesus Cristo¹².

O evangelho ‘Missus est’

Vejamos agora a narrativa evangélica, da autoria de S. Lucas (1, 26-38), relativa ao episodio da Anunciaao do Anjo, a c ebre perıcope *Missus est*¹³. Transcrevo a traduao em português que aparece nas *Horas de nossa Snora* editadas em Paris em 1501 (nosso estilo)¹⁴ e que acaba de ser objecto de uma ediao facsimilada publicada pela Biblioteca Nacional de Portugal¹⁵:

[p.28 (b.6.v.)]¹⁶ *Em aquelle tempo*¹⁷

(26)¹⁸ *foy enuiado gabriel anjo de deos em huıa idade de galilea
cujo nome era nazareth (27) aa virgem esposada com huum varão cujo
nome era joseph da casa de dauid:   era o nome da virgem maria.*

¹¹ BOESPFLUG, 2010: 78 e 94.

¹² Ver, a este proposito, a opinião de GONÇALVES, 1948; e de GONZALEZ MONTAN S, 1996: 19-22 - de que o homınculo representa sempre a alma de Cristo -; e a de BOESPFLUG, 2010: 91-95, mais matizada no tempo: são a partir de 1320, nos séculos XIV, XV e XVI. Como disse no corpo do texto, deixo a discussão deste tema para outra oportunidade, em que possa deter-me mais demoradamente sobre este assunto.

¹³ Título retirado das primeiras palavras com que começa a narrativa evangélica em latim: «Missus est angelus Gabriel a Deo».

¹⁴ Como se sabe, o ano começava, em diversos lugares, em diferentes datas do calendário. Em Paris, utilizava-se contagem pascal – DIAS, J., 2009: 27-29.

¹⁵ HORAS, 1500/01. Para uma mais fácil leitura, desdobrei as abreviaturas contidas no texto, salvo no caso das palavras terminadas em –a e –o, por semelhança com a grafia actual. Embora os vocábulos não fossem acentuados graficamente, acentu -los-ei segundo a regra actual, pela mesma razão de facilitar a leitura. O mesmo se diga das formas pronominais dos verbos, em que se acrescentar  a actual forma de separaao através de hıfenes.

¹⁶ Assinalo a página da ediao facsimilada da Biblioteca Nacional de Portugal (HORAS, 1500/01); e, entre parêntesis curvos, a assinatura tipográfica do caderno, o número de ordem e o lado do flio a essa página que corresponde.

¹⁷ *Incipit* habitual das perıcopes evangélicas, quando proclamadas: «In illo tempore».

¹⁸ Coloco entre parêntesis curvos os números dos versıculos em que o texto bıblico é habitualmente dividido..

(28) *E entrando o anjo a ella disse-lhe. Deos te salue chea de graça ho senhor hé contíguo tu és benta em as molhere[sic].*

(29) *E como ella jsto ouuisse foy toruada em suas pallauras & cuidaua qual fosse esta saudação:*

(30) *e disse-lhe o anjo. Nom temas maria em verdade achaste graça diante ho senhor.*

(31) *Ex conçeberás¹⁹ em teu ventre & parirás huum filho & chamarás seu nome jhesus:*

(32) *este será grande & filho do muy alto será chamado & dar-lhe-á o senhor a sêde²⁰ de dauid. seu padre*

(33) *& regnará em a casa de jacob pera sempre & o seu regno nom será de fim.*

(34) *Disse maria ao anjo como será feito jsto porquanto nom conheço varõ.[?]*

(35) *& respondeo o anjo & disse-lhe. Ho sprito sancto sobre vijnrá enti & a virtude do muy alto te cobrirá: & por jsto o que deti nasçerá sancto será chamado filho de deos.*

(36) *Ex helisabeth tua conba-[p.29 (b.7.r.)]da há conçevido filho em sua velhiçe. & este mês hé aella sexto aqual hé chamada estéril.*

(37) *porque nom será jmpossíuel açerca de deos toda pallaura.*

(38) *disse pois maria ao anjo. Ex a serua do senhor seja feito em mym segundo a tua pallaura.*

Analisemos as respostas do Anjo, que, a meu ver, originaram a introdução do Menino na representação do episódio evangélico da Anunciação e as variantes que apresenta:

1.«Ex conçeberás em teu ventre & parirás huum filho & chamarás seu nome jhesus: este será grande & filho do muy alto será chamado» (versículos 31-32a). É esta resposta do Anjo ao turbamento da Virgem que pode explicar o facto da presença do Menino na representação do episódio da Anunciação. O Anjo anuncia-lhe que ela conceberá o Filho do Mui Alto, pelo que julgo que isto explicará porque é representado o Menino descendo do Alto. Quase sempre é representado também o Mui Alto (Deus Pai), que O envia. Aliado a isto está a afirmação do Credo de Niceia-Constantinopla: *descendit de calis* (desceu do céu).

¹⁹ No texto, 'couçeberas[sic]' – gralha tipográfica evidente.

²⁰ No texto, 'seda[sic]' – gralha tipográfica evidente.

2.«Ho sprito sancto sobre vijnrá enti/ & a virtude do muy alto te cobrirá:/ & por jsto o que deti nasçerá sancto/ será chamado filho de deos» (versículo 35b-e)²¹. Por sua vez, a resposta do Anjo à pergunta da Virgem sobre o modo como isso aconteceria é a que está na origem da maior parte das representações da Anunciação-Encarnação, em que a pomba do Espírito Santo precede o Menino.

3.Da atenção escrupulosa dada à ordem das respostas do Anjo, a primeira sobre a concepção do Filho de Deus e a segunda sobre a acção do Espírito Santo, surgirá, a meu ver, o aparecimento da representação, não muito frequente, do Menino precedendo a pomba do Espírito Santo.

I- Obras de origem ou influência flamenga

As três mais antigas obras que encontrei em Portugal com esta temática têm origem flamenga e são datáveis de princípios do século XV ao primeiro quartel do século XVI. Diversos são os suportes onde essas obras foram executadas, desde a gravura aberta em placa de bronze ao relevo esculpido em pedra, passando pela pintura a óleo sobre madeira de carvalho.

1.1. Epitáfio de Leça do Balio

A mais antiga representação desta temática que encontrei no nosso país está numa placa de bronze colocada na parede junto do enterramento em campa rasa de D. Fr. Estêvão Vasques Pimentel (†1336), bailio da Ordem do Hospital e fundador do mosteiro de S. Salvador de Leça do Balio, em cuja igreja conventual esta se encontra, no absidiolo do lado Norte da referida igreja, na parede do lado da Epístola²². O dito epitáfio, de grandes dimensões, medindo cerca de 1,80 x 0,5 m., denota origem flamenga²³. A datação proposta para esta peça por parte dos estudiosos que sobre ela se debruçaram é entre 1340 e princípios do século XV. Deve ter sido encomendada por D. Fr. Álvaro Gonçalves Pereira (†ca. 1379), sobrinho-neto do sepultado, que lhe sucedeu no priorado da Ordem do Hospital.

²¹ Subdividi o versículo por meio de barras (/), correspondendo às letras minúsculas da citação, após o número do versículo.

²² Bibliografia, por ordem cronológica: VASCONCELOS, 1882: 5-6a; VITERBO, 1896: 149-150; DIAS, E., 1900: 335; VITORINO, 1934: 219; VITORINO, 1938; MATOS, 1945: 159 b; GONÇALVES, 1948: 448; BARBOSA, 1952: 56; MONTEIRO, 1954: 85; GONÇALVES, 1956; GONÇALVES 1957; GONÇALVES 1959; ALMEIDA, C., 1983: 16-17, nº 11, e est. II, 2; BARROCA, 1987: 473-474; GONZÁLEZ MONTANÉS, 1995: cat. nº 96; BARROCA, 1995, vol. II, t. 2: 1278 ss., nº 588; CLETO & FARO, 1999; BARROCA, 2000, vol. II, t. 2: 1580-1593, nº 588, e vol. III: 480, est. CLXXIX, nº1; BARROCA, 2004: 96-116; CAMBEL, 2005: 1-31.

²³ Segundo CHAMBEL, 2005: 23; no seguimento de ALMEIDA, C., 1983: 12-13, nº 11.

Nesta placa, uma representação da Santíssima Trindade do tipo ‘Trono de Graça’ (*Gnadenstuhl*) cruciforme, ladeada por anjos turiferários [Fig.1]²⁴, ocupe o canto superior esquerdo para quem olha, sendo o outro ocupado pela Anunciação com Menino [Fig.2]²⁵. Há unidade entre as duas representações a nível decorativo: a decoração do trono de Deus é semelhante à da construção atrás da Virgem.

Como afirmei noutro sítio²⁶, na minha opinião o tipo de representação trinitária ‘Trono de Graça cruciforme’, no qual a figura do Padre Eterno segura com as mãos o patíbulo da cruz em que seu Eterno Filho feito homem está pregado²⁷, tem origem na Inglaterra ligada, a nível monumental, à liturgia de Domingo de Ramos²⁸. Em Portugal, o mais antigo exemplo provém do Convento dos Frades Pregadores (O.P., vulgo Dominicanos) de Évora (do século XIV)²⁹. É notória a importância dos Dominicanos em Itália na encomenda deste tipo iconográfico da Santíssima Trindade³⁰.

O muitíssimo provável encomendante, D. Fr. Álvaro Gonçalves Pereira, distinguiu-se na batalha do Salado, travada a 30 de Outubro de 1340, entre Cristãos e Muçulmanos, junto da ribeira do Salado, na província de Cádiz (sul de Espanha). Nela, ele empunhou o Santo Lenho (Vera Cruz), uma relíquia da Cruz em que Cristo foi crucificado e que se guardava no Mosteiro que a Ordem do Hospital tinha em Marmelar (junto a Torquel). Ora a vitória obtida pelos exércitos cristãos na batalha do Salado constituiu uma viragem decisiva na Reconquista cristã da Península Ibérica³¹. Por isso, não seria de estranhar a presença da representação dos dois principais dogmas cristãos, a Santíssima Trindade e a Encarnação de Deus³², nas placas do epitáfio do tio-avô de Fr. Gonçalo e seu antecessor directo no priorado do Hospital, morto quatro anos antes da batalha. Dada a importância atribuída à presença da relíquia da Vera Cruz na batalha do Salado, não seria de admirar que na representação da

²⁴ Para uma melhor leitura, apresento aqui a fotografia desta gravura em negativo, como se se tratasse de uma estampa tipográfica. Fonte desta fotografia: MONTEIRO, 1954: est. 61a.

²⁵ Fonte desta fotografia: MONTEIRO, 1954: est. 61b, aqui em negativo, como a anterior, para facilitar a sua leitura.

²⁶ ALMEIDA, A., 2008a: 397-398, nº 3 – este texto está disponível, em tradução portuguesa, actualizado, em <<http://triunitas.blogspot.com/2010/05/trono-de-graca-gnadenstuhl-cruciforme.html>>. **N.B.: Foram confirmados este e todos os outros URLs citados neste artigo em 07/01/2011.**

²⁷ A pomba que figura o Espírito Santo não tem local definido neste tipo iconográfico – ALMEIDA, A., 2008b: 46a.

²⁸ O mais provável é que tenha sido ensaiado anteriormente a nível da ilustração de algum manuscrito, mas carecemos de documentação.

²⁹ Como refiro nas duas publicações de 2008 anteriormente citadas: ALMEIDA, A., 2008a: 399; ALMEIDA, A., 2008b: 46b-47a.

³⁰ IACOBONE, 1997: 213.

³¹ MENDEIROS, 1968: 13-22; SERAFIM, 2001: 162-167.

³² Dogmas estes negados precisamente por Maomé no Alcorão.

Santíssima Trindade aparecesse Jesus Cristo crucificado.

As duas gravuras que ocupam os dois cantos superiores do epitáfico parecem, na minha opinião, evocar o Símbolo *Quicumque vult*³³. nas suas duas partes constitutivas: a primeira relativa à Trindade e a segunda relativa à Encarnação. Passo a transcrever a tradução em português que aparece nas já referidas *Horas de nossa Snõra* editadas em Paris em 1501:

[Trindade:] [p.174 (l.7.v.):]

- (1.)³⁴ **Quem quer**³⁵, *ser saluo ante todallas cousas há mester que tenha a fee cathõlica.*
- (2.) **A** *qual se cada huum nom na guardar inteira & nom corrompida: sem diuuida pereçerá pera sempre.*
- (3.) **E** *a fee cathõlica hé aquesta que honremos huum deos em tijndade & a trijndade em vuidade.*
- (4.) **Nom confundentes** *as pessoas nem apartantes a sustança.*
- (5.) **Em verdade outra hé a pessoa do padre: outra a do filho: outra a do sprito sancto.**
- (6.) **Mas a diuindde do padre & do filho & do sprito sancto hé hũa ygal glória: em hũa sempre duráuel magestade.**
- (7.) **Qual hé o padre tal** [p.175 (l.8.r.)] **hé o filho tal hé o sprito sancto.**
- (8.) **Nom criado hé o padre: nom criado hé o filho: nom criado hé o sprito sancto.**
- (9.) **Sem medida & grande o padre: sem medida hé o filho: sem medida hé o sprito sancto.**
- (10.) **Ho padre hé sem começo e sem fim: o filho hé sem começo e sem fim: o sprito sancto hé sem começo e sem fim.**
- (11.) **Empero nom sam três sem começo e fim: mas huum perduráuel sem começo e sem fim.**
- (12.) **Assi como nom som três nom criados: nem três grandes sem medida: mas huum nom criado & huum sem medida.**
- (13.) **Semelhaelmente o padre hé todo poderoso: o filho hé todo**

³³ Embora tradicionalmente atribuído a Santo Antanásio, deve ter sido composto nos últimos decénios do séc. V ou, no máximo, nos primeiros anos do séc. VI, por S. Vicente de Lérins ou um seu discípulo – IACOBONE, 1997: 97-100.

³⁴ Coloco entre parêntesis os números, seguidos de um ponto, da divisão apresentada por Pasquale IACOBONE, 1997: 26-28. O texto original está assinalado por letras maiúsculas em vermelho, que correspondem ao início de outras tantas partes em que ele está dividido – sendo esse facto assinalado na presente transcrição por negrito. De notar que as divisões se correspondem praticamente entre si, salvo num caso, em que IACO-BONE subdivide.

³⁵ no livro, lê-se a seguir: «que quer» - gralha evidente.

poderoso: o sprito sancto hé todo poderoso.

(14.) *Empero nom som três todos poderosos: mas huum todo poderoso.*

(15.) *Assi hé deos padre: deos filho: deos sprito sancto.*

(16.) *Empero nom som três deoses: mas huum hé deos.*

(17.) *Assi senhor hé o padre: senhor hé o filho: senhor hé o sprito sancto.*

(18.) *Empero nom sam três senhores: mas hé huum senhor.*

(19.) *Porque assi como apartadamente cada hũa pessoa seer deos & senhor confessar & manifestar somos constrangidos polla verdade cristãa.*

(20.) *Assi três deoses ou senhores dizer polla religiã cristãa somos defendidos.*

(21.) *Ho padre nom hé factio de alguum nem criado nem geerado.*

(22.) *Ho filho do padre soo: nom factio nem [p.176 (l.8.v.)] criado mas geerado.*

(23.) *Ho sprito sancto hé do padre & do filho nom factio nem criado nem geerado: mas procedente.*

(24.) *Pois huum hé o padre & nom sam três padres: huum hé o filho & nom três filhos: huum hé o sprito sancto: & nom três spritos sanctos.*

(25.) *E em aquesta trijndade nom dhi cousa primeira nem derradeira: nem hũa cousa hé major nem menor: (26.) mas todas três pessoas som em huum sempre duráuees & em huum yguaes.*

(27.) *E assy como por toda cousa como já sobre dicto hé & a unidade em trijndade: & a trijndade em ha unidade se há de honrrar.*

(28.) *Pois todo aquelle que quer ser saluo assy senta da trijndade|*

[Encarnação:]

(29.) *Mas cousa necessária hé aa saúde perduráuel: que outro sy ha encarnaçã de jhesu cristo nosso senhor: cada huum fielmente creea.*

(30.) *Pois hé fee directa que creamos e confessemos que nosso senhor jhesu cristo filho de deos: deos e homem hé.*

(31.) *Deos hé da substância do padre ante dos segres geerado: e homem hé da substância da madre em o segre nascido.*

(32.) *Perfecto deos perfecto homem: da alma racional & da carne humanal sostente.*

(33.) *Igual ao padre segundo a deuidade: & menor que o padre segundo a humanidade.*

(34.) *O qual ajnda que seja deos & homem: empero nom som dous mas hé huum [p.177 (m.j.r.)] jhesu cristo.*

(35.) *Mas huum nom por conuertimento da deuidade em carne: mas por recebimento da humanidade em deos.*

(36.) *Huum de todo em todo nom por confusã de substância: mas por unidade de pessoa.*

(37.) *Porque assy como a alma racional & a carne hé huum homem assi deos & homem huum hé cristo jhesu.*

(38.) *O qual padeção por nossa saúde: desçendeo aos jnfernos: ao terceiro dia resurgio aos mortos.*

(39.) *Subio aos çeeos estaa aa deestra de deos padre todo poderoso: & entã há de vijnr a julgar os viuos & mortos.*

(40.) *A cuja vijnda todos os homens ham de resurgir com seus corpos: & há de dar de seus fectos próprios rezã.*

(41.) *E os que boas cousas fezerã jrãm em a vida perdurãuel: & os que maas cousas fezerã em o fogo sem fim.*

(42.) *Esta hé a fee cathólica: aqual se cada huum fiel & firmemente nom creer nom poderá ser salvo.*

Figuram-se, pois, nos dois cantos superiores da placa brônzea as duas verdades da fé cristã: a Trindade em Deus e a Encarnação do Verbo divino.

Mas analisemos mais de perto a gravura da Anunciação e Encarnação. Do nosso lado direito, vemos um anjo de pé segurando uma filactéria na qual está escrita a saudação: «AVE · MARIA». No lado contrário, o nosso esquerdo, vemos uma construção de planta centrada³⁶, representando a meu ver, simbolicamente, o Templo de Jerusalém. Na frente do Templo, está a Virgem Maria, a que a saudação é dirigida, sentada, mas não se percebendo muito bem em quê. Talvez o frontão triangular que vemos nas suas costas sirva ao mesmo tempo de parte superior da fachada do edifício e do espaldar da cadeira baixa em que a Senhora está sentada³⁷. Julio González Montañés afirma na sua 'tesina' de licenciatura, a propósito desta imagem³⁸, que se trata da representação de uma Virgem da Humildade:

³⁶ Carlos Alberto designa-o "edifício sacral", dizendo "que simboliza a cidade de Nazaré" – ALMEIDA, C., 1983: 13.

³⁷ Podemos ver uma cadeira baixa com alto espaldar na *Anunciação* (ca. 1405-1410) de Gonçal Peris Sarrià, conservada no Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. nº 406. Têmpera sobre madeira, 59 x 35 cm. (foto disponível em <<http://www.cult.gva.es/mbav/data/406-1.jpg>>).

³⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995 e 1996: cat. nº 96.

el hecho de que la Virgen aparezca sentada en el suelo (quizá sobre un pequeño escabel oculto por su manto), la emparenta con las “Madonnas de la Humildad”, un tipo iconográfico aparecido en Italia (concretamente en Siena, en el círculo de Simone Martini hacia 1320/30) pero que no cuenta con manifestaciones fuera de Italia anteriores a 1360-70 y que en Flandes no aparece hasta principios del siglo XV.

Na minha óptica, a casa da Virgem é de algum modo aproximada do Templo. Maria é chamada pelos Santos Padres da Igreja a nova Arca da Aliança, porque leva no seu ventre o Autor da Nova Aliança, como a antiga Arca guardava as tábuas da antiga Lei. Ora a Arca da Aliança era guardada primeiro na Tenda da Reunião e depois no Templo de Jerusalém. Não admira, pois, que tanto Jerusalém como Nazaré ou Belém sejam convencionalmente simbolizadas desde longa data por um edifício centrado³⁹. Porém, aqui o edifício parece-me representar, simbolicamente, o Templo de Jerusalém, na sequência de uma visão de Matilde (ou *Mechtilde*) de Magdeburg, em que ela vê descer, numa bela procissão e no meio de grande alegria, o Espírito Santo seguido de Deus Filho a esse «temple de Salomon que le Dieu tout-puissant prit pour demeure pendant neuf mois»⁴⁰.

De qualquer modo, esta construção tem um marcado cunho eucarístico⁴¹. Aliás, na *Bible moralisée* (do século XIII), um dos paralelos veterotestamentários à Encarnação do Verbo aquando da Anunciação é a da cozedura do pão ázimo do sacrifício no forno (*Levítico 2, 4*)⁴². Diz o texto da moralização: «Iudei qui panem miserunt in ignem sig(nifi)cat q. deus pat(er) filiū suum misit in uterū uirginalem.»⁴³O mesmo acontece no fólio 212 das *Grandes Heures de Rohan* (ca. 1425)⁴⁴, onde se pode ler: «CÊ qui mettent le pain ou feu. Senefie le pere du ciel

³⁹ FOURNÉE, 1968: 225-235; HEITZ, 1980: 20 ss. – *apud* ALMEIDA, C., 1983: 18, nota 33, onde cita os anteriores.

⁴⁰ ANCELET-HUSTACHE, 1926: 159-160 – *apud* BOESPFLUG, 2010: 67, e nota 139. Agradeço ao Fr. François BOESPFLUG a comunicação do trecho deste seu livro, ainda antes da sua publicação, assim como a indicação da página após a edição do mesmo, antes de o ter podido consultar.

⁴¹ Ver o que a este respeito escrevi na minha tese de Mestrado: ALMEIDA, A., 1998, vol. I: 124-126.

⁴² LABORDE, 1911-12: 82-86; ROBB, 1936: 523, e 522, fig. 43; GULDAN, 1968: est. 25 b; GONZÁLEZ MONTANÉS, 2010: ficha nº 184.

⁴³ Transcrição minha do exemplar da Bodleian Library, Oxford, MS. Bodl. 270b, fól. 59v-2 (GULDAN, 1968: est. 25 b) (ficha disponível em <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~34342~122771:Bible-moralis%C3%A9e,-part-I-?sort=Shelfmark%2CFolio_Page%2CRoll&qvq=q:Shelfmark=MS.+Bodl.+270b+AND+Folio_Page=fol.+OR+059v+;sort:Shelfmark,Folio_Page,Roll_!c:ODLodl~1~1&mi=212&trs=355>).

⁴⁴ Paris, BnF [Richelieu]: Ms. lat. 9471 (disponível em <<http://www.epapontevendra.com/bd/images/artists/185.jpg>>). Devo esta descoberta à consulta que realizei na já citada Base de Dados de Julio GONZÁLEZ MONTANÉS, 2010. Trata-se da ficha nº 185.

qui met le filz ou sain a la vierge. par lanonsaçõ de lange»⁴⁵. O seio de Maria é, pois, comparado ao forno, onde se coze o pão ázimo – ora é clara a analogia com o pão ázimo usado na Eucaristia no rito romano.

Entre a figura do Anjo e a da Virgem, vemos, colocado por terra, um enorme jarrão de cuja boca saem três caules floridos. É comum a figuração de um ramo florido, muitas vezes colocado num jarro, nas representações da Anunciação. Porém, a existência de três caules bem distintos na nossa imagem parece aludir à presença da Santíssima Trindade. Efectivamente, por cima do jarrão em causa, é figurado um busto masculino no meio de nuvens. Trata-se da figura cristomórfica de Deus Pai, barbado, vestido de túnica e manto, com nimbo cruciforme, sustentando na mão esquerda o orbe da terra dividida pelo tradicional ⊥. O braço direito, colocado à altura da boca, faz o gesto do envio. Ao mesmo tempo, sai-lhe da boca um como que ‘balão’ da banda desenhada, que se dirige ao ouvido esquerdo da Virgem, ao nível da boca. Dentro deste ‘balão’, vemos a figura de um Menino com nimbo cruciforme, que se dirige, gatinhando, os bracitos à frente, para a Senhora.

Estamos na presença da figuração da Palavra (Deus Filho), pronunciada no Sopro (Deus Espírito Santo), representado pelo ‘balão’. É uma representação única a nível de todas as representações conhecidas do Mistério da Encarnação. Podemos, porém, aproximá-la da representação deste Mistério em dois exemplares, sobre suportes diferentes, que se encontram em duas cidades germanófonas: um em Basileia (na Suíça alemã) e o outro em Würzburg (na Baviera, Alemanha), nos quais o ‘balão’ é substituído por um tubo⁴⁶. Em Basileia, na Igreja de S. Pedro (*Peterskirche*), na capela *Keppenbach*, pode admirar-se um fresco, datável de ca. 1400, em que está representada a *Anunciação*, na qual, da cabeça da figura de Deus trifacial, na parte superior, parte um tubo em direcção à cabeça da Virgem, que termina numa minúscula pomba branca. Não se descortina sinal da presença de homúnculo. O tubo parece significar o sopro de Deus, identificado com a pomba, emblema do Espírito Santo. O tríplice rosto da figura de Deus quer sem dúvida recordar que a Incarnação é obra de toda a Trindade.

O outro exemplar encontra-se no tímpano por cima da entrada do portal norte da Capela de Nossa Senhora (*Marienkappelle*) em Würzburg, quase contemporânea, possivelmente posterior⁴⁷. Aqui, no relevo em pedra que

⁴⁵ A transcrição é minha.

⁴⁶ BOESPFLUG, 2010: 97-98.

⁴⁷ Tímpano do portal norte da Capela de Nª Sª de Würzburg, ca. 1430-40 – Gertrud SCHILLER, 1971: 46b e fig.105; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995 e 1996: cat. nº 54; CASIMIRO, 2004, vol. 1: 244-245 e fig. 39. Foto também disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienkappelle_W%C3%BCrzburg_-_IMG_6741.JPG>, e em que são bem visíveis os pormenores abaixo citados.

representa a *Anunciação*, um tubo sai da boca do Pai, terminando junto da orelha esquerda da Virgem também na forme de uma pomba. A meio do tubo, escorregando pela sua parte exterior, um Menino nu desce, com a cabeça para a frente. Neste caso, encontramos também, como na gravura de Leça, o jarro com três caules floridos entre o Anjo e a Virgem⁴⁸, mesmo por baixo da figura que representa Deus Pai.

Regressemos ao relevo de Leça do Balio. Ao centro do telhado do Templo, vemos uma torre que abriga uma figura humana. Atrevo-me a identificá-la com o próprio Cristo, habitando no Sacrário que é o corpo da Virgem. A alusão às custódias turriformes é tentadora. «Et habitabit in nobis» (Jo 1, 14). Mais uma vez o relevo de Würzburg parece ir de encontro à hipótese que ora formulo. É que, atrás da Virgem, vemos nesse relevo um arbusto (alusão, creio, com toda a probabilidade, à sarça ardente do Livro do Êxodo 3, 2⁴⁹), em cima do qual se eleva um altar com duas velas acesas em cima. Maria sustenta um livro nas mãos, o seu livro de orações e de meditação, e o Evangelário está colocado a meio do tampo da mesa do altar, como nas missas solenes, em que ele é aí colocado no início da missa até à leitura do Evangelho⁵⁰.

A representação da Anunciação na placa de bronze de Leça do Balio é exemplar único. Não se conhece mais nenhum exemplo de obra arte semelhante no seu conjunto a esta, e muito especialmente no pormenor do ‘balão’ encerrando o Menino. Fora essa peculiaridade, encontro alguma semelhança da parte direita da nossa gravura com a ilustração das palavras do Credo «Descendit de celis», realizada nos espaldares do cadeiral (1415-1428) da ‘Cappella de’Signori’ do Palazzo Pubblico de Sena, feitos por Domenico di Niccolò ‘dei Cori’⁵¹, magistralmente descritos por Fr. François Boespflug O.P.⁵² Aqui, Deus Pai, sentado num trono de serafins, envia, fazendo o gesto da *allocutio*, o Menino, que desce em diagonal dentro de uns raios luminosos. Estes partem dos dois dedos mais elevados da dextra do Pai. O Menino está colocado por cima da figura do Arcanjo, que desce, com um ramo de oliveira na mão, para cumprir a ordem de Deus.

⁴⁸ Desta vez, ambos ajoelhados.

⁴⁹ Veja-se, v.g., a semelhança com o arbusto que figura na *Anunciação*, rodeada de personagens e episódios veterotestamentários, da *Biblia Pauperum* (séc. XII) conservada na Biblioteca de Munique (LÉPICIER, 1943: 13 – *apud* CASIMIRO, 2004: 312 e fig. 62).

⁵⁰ Ver, a propósito do Evangelário sobre o altar, JUNGMANN, 1959: 285.

⁵¹ EISENBERG, 1981: 134.

⁵² BOESPFLUG, 1985. Ver em especial: 25 (foto) e 24 (descrição: “Il descendit du ciel”). Descrição resumida em BOESPFLUG, 2010: 81.

1.2. Tábuas flamengas

Também de origem flamenga são duas tábuas com este tema existentes em museus portugueses, o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, e o Museu do Funchal (MF), na Madeira.

1.2.1. do Museu Nacional de Arte Antiga

O exemplar do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, inv. nº 1501⁵³, é o fragmento de uma tábua que representaria a Anunciação. Só se conserva actualmente a parte direita dessa representação, onde figura o arcanjo S. Gabriel, à qual se acrescentou uma Nossa Senhora de época mais recente [Fig.3].

Da existência da Virgem, dá conta a ponta esquerda da veste encarnada que ela envergava neste quadro, a qual se pode ver no canto interior esquerdo da tábua subsistente, sobre a ponta de um tapete, em cima do qual está colocado um vaso com um pé açucenas, à frente da esquina do rodapé de uma janela de duas luzes, formada pelo vão de três colunas, através da qual se vê o casario tipicamente flamengo.

O Arcanjo enverga uma túnica branca sobre a qual estão colocadas as insígnias diaconais: a estola colocada sobre o ombro esquerdo e traçada sobre o tronco, e, na mão direita, o manipulo. Colocada sobre os ombros, uma capa pluvial.

Sobre ele, fora da janela, no nosso lado direito, vê-se uma pomba branca, representando o Espírito Santo, planando, rodeada por uma glória solar. Dela sai um feixe luminoso, que, estreitecendo, desce em diagonal em direcção à Virgem, colocada no nosso lado esquerdo, atravessando a referida janela. Nesse feixe de luz, pouco abaixo da referida pomba, suspenso no ar, está um Menino nu, de pé, segurando com ambas as mãos uma cruz, em diagonal. Este pormenor ilustra as palavras do Mensageiro: «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo Te cobrira com a sua sombra. Por isso mesmo é que o Santo que vai nascer se há-de chamar 'Filho de Deus!'» É pelo poder do Espírito Santo, figurado pela pomba branca luminosa, que o Filho Eterno de Deus Pai, figurado no Menino, encarna no ventre da Virgem, para salvar o mundo pela cruz. Neste caso é sublinhado, a meu ver, o papel do Espírito Santo no processo da Encarnação, embora, seguindo a ordem das respostas do Anjo, este seja figurado atrás do Menino.

Devo do conhecimento da existência deste quadro a Julio González Montañés, que o tinha visto no MNAA e me chamou a atenção para ele. Nas minhas pesquisas bibliográficas, encontrei-o reproduzido e descrito numa obra publicada por José Luís Porfírio⁵⁴.

⁵³ Bibliografia, por ordem cronológica: PORFÍRIO, 1992: 123 e 130; PORFÍRIO, 2005: 55.

⁵⁴ PORFÍRIO, 1992: 130 (foto 87) – O Anjo da Anunciação. Mestre desconhecido. Pintura Flamenga. 52,5 x 28,5 cm.

Entretanto, tendo contactado com José Alberto Seabra Carvalho, do MNAA, ele teve a gentileza de me enviar uma fotografia do Arquivo do MNAA, que aqui publico, com a sua autorização. Reproduzo as palavras que acompanharam esse envio, em 4 de Abril de 2008:

Trata-se obviamente de um fragmento, mas o resto, correspondente à figura da Virgem, existia quando da incorporação da peça no Museu (envio-lhe uma imagem dos nossos arquivos). Sucede que essa parte da pintura era “falsa”, isto é, foi considerada um acrescento espúrio e muito mais tardio à pintura original (da qual só sobraria o que hoje se expõe na sala do museu). A imagem dá para entender o assunto e para não deixar de se concordar com tal juízo, mas o fragmento da Virgem existe, na nossa reserva, e pode vê-lo se quiser. Não sei, de cor, quando ocorreu a “supressão” do acrescento espúrio, mas isso é coisa que também se poderá investigar.

Quanto a informação histórico-artística, estamos mal. A pintura deve ser já dos inícios do XVI, da autoria de uma dos chamados “pequenos mestres” da Flandres ou do Brabante (Antuérpia? Bruxelas? Bruges?), aquele grupo de pintores e oficinas a quem se dá nomes de convenção. O facto é que no ‘Corpus des Primitifs Flamands’ do MNAA, correspondente às pinturas do séc. XV, o fragmento não é considerado. E continua a não ter bibliografia específica.

A obra provém do palácio das Necessidades, quer dizer, das colecções reais, mas nada se conhece do seu percurso anterior. Recordo-me que figurou ainda na exposição do Santo António de 1895; o catálogo, escrito pelo Ramalho Ortigão, da sala de Sua Majestade el rei, é muito encomiástico a propósito desta Anunciação.

1.2.1. do Museu do Funchal

Proveniente do Convento da Encarnação, conserva-se no Museu do Funchal um tríptico (ca.1510-1515), chamado por isso mesmo *Tríptico da Encarnação* (painel central: 282x155 cm.; postigos: 282x70 cm.)⁵⁵. O quadro central [Fig.4], atribuído a Joos van Cleve⁵⁶, representa precisamente o momento da Encarnação do Verbo, aquando do *Fiat* de Maria. Deter-me-ei na análise desta obra, devido ao intrincado jogo de significados que encerra, não detectáveis

⁵⁵ Bibliografia, por ordem cronológica: ZAGALO, 1943: 29-31 –“Tríptico de Nossa Senhora da Encarnação”, e est. 15; ZAGALO, 1955: 11 e 24 (cat. nº 4); CARITA, 1991: 109 e 116a; CARITA, 1992, vol. I: 251 e 264; GOMES, 1995; PEREIRA & CLODE, 1997: 70-75; CASIMIRO, 2004, vol. 1: 395, fig. 114.

Foto disponível também em <http://www.museuartsacrafunchal.org/arteflamenga/ flamenga_pintura_img0c.html>.

⁵⁶ PEREIRA & CLODE, 1997: 72 b.

numa visão rápida do mesmo.

Nesse quadro, embora presente, se destaca a figura do Espírito Santo, representado por uma pomba diminuta, enquanto que as figuras do Pai e do Filho, pela sua grandeza, são bem destacadas. Parece sublinhar-se nesta pintura a iniciativa do Pai⁵⁷, que envia o seu Filho. Diferentemente do que acontecia na gravura de Leça, Deus Pai é representado pelo Ancião (*Antiquus Dierum*) da profecia de Daniel (7, 9), coroado com a tiara papal⁵⁸, de longos cabelos e barbas brancos. Sustenta também o orbe na mão esquerda, mas este é agora encimado por uma cruz. Aparece em busto, no meio de uma abertura luminosa rodeada por nuvens. O Menino nu, figurando o Filho, colocado por baixo da aparição do Pai ligeiramente para a nossa esquerda, desce, como em Leça, na diagonal, mas agora leva a cruz às costas. O gesto do envio que o Pai faz com a mão direita fica mesmo alinhado por cima do cruzar das hastas da cruz que o Menino transporta às costas. Este Menino é o centro da composição do quadro⁵⁹.

O arcanjo S. Gabriel, suspenso no ar, vestindo uma ampla túnica branca coberta por uma riquíssima capa apertada por um enorme firmal em forma de estrela de David⁶⁰, segura na mão esquerda um ceptro, enquanto com a direita aponta para o alto, mas não na direcção da representação imagética de nenhuma das três Pessoas da Santíssima Trindade. Por aqui se pode ver que estas estão representadas como um meta-discurso, explicitação de uma realidade invisível, o que aliás se pode, a meu ver, afirmar de todas as representações da Anunciação em que está presente de forma figurada alguma das Pessoas da Santíssima Trindade.

A Virgem, com vestes azul escuro, está sentada aos pés da cama, num escabelo, sobre um tapete. O referido móvel de assento está coberto pela parte de baixo do pano de uma das cortinas do dossel que cobre o leito. Todo o dossel, assim como a cobertura do leito e do travesseiro, e bem ainda como a parede fundeira a que este está arrimado, são de cor encarnada. As cortinas estão apartadas à frente, deixando ver todo o leito. Com a cabeça descoberta, a Virgem tem o cabelo escuro solto sobre os ombros. Ela destaca-se contra o fundo encarnado atrás descrito, ao contrário do Menino, cuja carnação muito se assemelha na cor à da cortina do dossel que tem por detrás, a mesma que cobre o móvel em que a Virgem está sentada. Creio não ser despiciente este facto, não

⁵⁷ Luis CASIMIRO, 2004: 395.

⁵⁸ Sobre esta forma de representação de Deus Pai como Papa, veja-se: BOESPFLUG, 1991.

⁵⁹ PEREIRA & CLODE, 1997: 75 a.

⁶⁰ PEREIRA & CLODE, 1997: 73 b. Visitei o Museu do Funchal há já alguns anos, antes de me debruçar detidamente sobre a temática ora abordada. Nessa altura, detive-me algum tempo diante desta pintura. Não tive oportunidade, porém, de visualizar recentemente de perto esta obra, pelo que me tive de socorrer somente da leitura de pormenores feitas por Fernando António Baptista Pereira e Luíza Clode, no livro aqui referido e que, a propósito de pormenores não visíveis nas fotografias publicadas, citarei a seguir abundantemente.

anteriormente sublinhado pelos autores que analisaram este quadro. O *Lógos* ou Verbo divino encarna, assumindo em Si uma natureza humana, sendo o corpo de que se reveste tecido no ventre puríssimo da Virgem Maria. O seio de Maria é o tálamo onde o Verbo divino se vem reclinar, a fim de se revestir de carne humana.

Uma requintada peça de ourivesaria decora a parede à qual o leito está arrimado. O relevo figurativo que tem no centro representa o episódio do *Sacrifício de Isaac* por Abraão (Gn 22, 1-9)⁶¹. Como Luís Casimiro demonstrou na sua tese de Doutoramento⁶², as linhas da composição nos quadros da Anunciação encerram um significado à primeira vista escondido. São deste tipo os dois primeiros significados para onde julgo que aponta a representação desta cena no quadro que ora analisamos. A Epístola aos Hebreus (11, 17-19) apresenta este episódio como um modelo de fé nas promessas de Deus, contra todas as evidências, apelidando-o de 'parábola'⁶³. A colocação aqui desta imagem parece-me encerrar três significados. Sublinha, em primeiro lugar, a atitude de fé de Maria no seu assentimento – ela está colocada em linha recta sobre a figura de Maria. A mesma Epístola aos Hebreus (10, 7) coloca na boca de Cristo ao entrar o mundo as palavras do Salmo 40 (39), 8-9, na versão dos LXX: «Eis que venho, ó Deus, para fazer a Tua vontade.» E o Hino da Carta de S. Paulo aos Filipenses (2, 7-8) canta a obediência de Cristo Jesus até à morte de cruz. Em ambos os casos se fala, nos textos citados, da formação de um corpo (Hb 10, 5) ou a assunção da condição humana (Fl 2, 7)⁶⁴. Daí um segundo significado da cena: a obediência do Filho de Deus – o referido relevo encontra-se também no prolongamento da linha oblíqua formada pelo corpinho do Menino com a cruz às costas. É verdade que o tipo bíblico de Jesus com a cruz às costas a caminho do Calvário é Isaac com o molho de lenha às costas a caminho do monte Moriá, identificado pela tradição judaica com o monte do Templo – ora Maria é o novo Templo de Deus, como vimos a propósito da placa de bronze de Leça do Balio. Porém, na linguagem tipológica cristã, uma cena de um episódio evoca esse mesmo episódio no seu conjunto. Mas o *Sacrifício de Isaac* é figura tradicional do *Sacrifício de Cristo*, uma vez que o Pai não poupou o seu próprio Filho (Rm 8, 32 – 1ª antifona das Laudes de Sexta-feira Santa). E a tradição litúrgica ocidental liga-o preferencialmente ao Santo *Sacrifício da Missa*, reactualização do *Sacrifício de Cristo na Cruz do Calvário*. Daí que a representação desta

⁶¹ PEREIRA & CLODE, 1997: 75 a.

⁶² CASIMIRO, 2004.

⁶³ Esta palavra grega é conservada na tradução latina da Vulgata.

⁶⁴ É deste versículo que provém a citação feita ao início de presente artigo sobre a assunção por parte do Verbo da forma de escravo («forma servi accipiens»), explicando assim a escolha do corpinho nu de um Menino para representar o *Verbum incarnandum* ou no acto de se incarnar.

cena lance sobretudo luz sobre a interpretação eucarística do quadro que ora se analisa – baste referir a inclusão do sacrifício de Isaac por Abraão no Cânon Romano: «sacrificium patriarchæ nostri Abrahæ». Jesus Cristo é o Cordeiro de Deus que, como o carneiro da cena genesiaca que substituiu Isaac no sacrifício oferecido por Abraão, substitui a Humanidade, pagando com a sua morte vicária na cruz pelos pecados por ela cometidos, tirando assim o pecado do mundo. Uma diagonal traçada entre a boca e a dextra de Deus Pai e a filactéria que pende do livro iluminado que está sobre a mesinha lateralizada em frente da Virgem passa também pelo relevo do *Sacrifício de Isaac*. Na referida filactéria está inscrita a profecia de Isaías (7, 14) em que o contemplador pode ler que, para que Deus esteja conosco (Emanuel), tem uma Virgem que conceber. Só assim Deus pode, pelo sacrifício da cruz, salvar o mundo. De notar que este versículo escriturístico constitui a Antífona de Comunhão da Missa da Festa da Anunciação.

Duas inscrições podem ler-se dentro do armário que a Virgem tem junto dela: na prateleira superior, «veritas/ manet/ in . e/ternu(m)»; e na inferior, junto de um pote semelhante ao vaso que contém a açucena entre a Virgem e o Anjo, «sá(ctis)sima . rosa»⁶⁵. Estas inscrições devem relacionar-se com aquela contida na filactéria, há pouco referida, colocada no tampo desse armário (Is 7, 14). Para que Deus possa cumprir a sua promessa, tem que a Virgem, a Santíssima Rosa, produzir o fruto que nos pode aproximar de Deus. Maria é tanto a Rosa como a Açucena.

Esta pintura estaria colocada sobre o sacrário da capela-mor da igreja para que foi feita⁶⁶, e por baixo de um trono para a exposição eucarística, encimado por um quadro pequeno (desaparecido), em que estava representada a Assunção da Virgem⁶⁷. O Verbo assumiu a natureza humana para que a Humanidade tivesse a possibilidade de ser assumida no seio da Trindade. A confecção do corpo sacramental de Cristo aquando da transubstanciação é comparada pelos teólogos à gestação do corpo físico de Cristo no seio da Virgem⁶⁸.

O anverso dos volantes que enquadram este quadro apresenta: a *Conceição da Virgem* (no da nossa esquerda) e a *Adoração do Menino* recém-nascido (no da nossa direita). Os três quadros dispostos na horizontal unem estreitamente a Mãe ao Filho, mas, ao mesmo tempo, acentuam a diferença entre a Criatura (Maria) e o Criador (Deus triunfo). Após traçar as linhas no quadro central partindo do

⁶⁵ PEREIRA & CLODE, 1997: 73 a.

⁶⁶ Isto se pode inferir da descrição feita no documento da Visitação feita pelo Vigário Geral, referida em PEREIRA & CLODE, 1997: 72 a.

⁶⁷ PEREIRA & CLODE, 1997: 70 a.

⁶⁸ Veja-se, a este propósito, cap. III. B, apartado 1.3.2. da minha tese de Mestrado, dedicada a “Maria/sacerdote” – ALMEIDA, A., 1998, vol. I: 138-10.

relevos com o *Sacrifício de Isaac* em direcção à Virgem e ao Menino com a cruz às costas, a que acima me referi, dei-me conta que se traçasse uma diagonal unindo as cabeças da Virgem nos dois volantes encontrava a meio, no quadro central, a figura do Menino com a cruz às costas; e se traçasse uma diagonal unindo as cabeças do Menino Jesus, também nos dois volantes, encontrava a meio, no quadro central, a pequena figura da pomba do Espírito Santo, passando também pela representação em relevo do *Sacrifício de Isaac*. Mera coincidência? Talvez não. Mas não me demorarei aqui a analisar esta minha última *trouvaille*.

1.3. Túmulo de Vila do Conde

Também de carácter flamengo são os relevos (ca. 1525) que decoram a arca tumular de D. Afonso Sanches, filho natural d'el-rei D. Dinis⁶⁹. Analisando a cena da Anunciação [Fig.5]⁷⁰, Flávio Gonçalves atribui este sarcófago a artistas biscainhos, e compara o nosso relevo em pedra com o relevo em madeira, atribuído ao flamengo Gil de Siloé, existente no retábulo-mor da igreja da Cartuxa de Miraflores (junto a Burgos), uns 25 anos mais velha. Este autor sublinha, sobretudo, a semelhança na forma de representar o homúnculo. Atribui ao seu lavrante origem espanhola, sobretudo biscainha⁷¹.

Quanto ao estilo, o mesmo Flávio Gonçalves afirma que os túmulos de Vila do Conde de D. Afonso Sanches e de sua esposa D. Teresa Martins apresentam um curioso hibridismo, misto de Gótico final e de Plateresco⁷².

A Virgem, vestindo uma túnica, com capa pelos ombros e véu na cabeça, está ajoelhada aos pés do leito⁷³, coberto por um dossel. Surpreendida pela chegada do Anjo, às suas costas, vira-se na direcção dele. Conservando a mão esquerda em cima da cama, Maria coloca a direita sobre o peito. Entre o Anjo e a Senhora está colocado no chão um jarro que conteria flores, hoje desaparecidas. O Arcanjo, de pé, acaba de aterrar, já que tanto a parte anterior como a posterior da sobre-túnica que enverga ainda não assentou; empunha o ceptro com a mão esquerda e levanta o braço direito, faltando actualmente a mão, pelo que não sabemos o gesto que com ela faria, mas possivelmente, como na pintura

⁶⁹ Bibliografia, por ordem cronológica: MONTEIRO, 1909: 2-6; FERREIRA, J., 1923: 16; FERREIRA, J., 1925; CORREIA, 1933: 483 a (texto) e 498 a (foto pequena); MATOS, 1945: 159 a-b; GONÇALVES, 1948: 455-456; SANTOS, 1950: 14 b (texto e fig. 10), est. LXVII e LXIX; GONÇALVES, 1956; GONÇALVES, 1957; GONÇALVES, 1959.

⁷⁰ Agradeço a Joaquim Gonçalves da Costa a boa fotografia que neste artigo publico.

⁷¹ GONÇALVES, 1957: 19 c.

⁷² GONÇALVES, 1957: 19 a.

⁷³ Ao contrário do que afirma Flávio GONÇALVES, 1957: 19 a. Este autor diz que “a Virgem lia nos seus aposentos” e que ela “se encontra em frente duma mesinha renasçença, com dossel e livros, de costas para S. Gabriel.” No desenho que ele publica no artigo citado não se vêem bem os contornos da almofada em cima da cama, pelo que o distinto iconólogo a deve ter confundido com um livro, e a cama com uma mesinha sobre a qual este estaria colocado, como era frequente nas representações coetâneas.

do Funchal que vimos anteriormente, apontaria para cima, onde é figurado o Mistério da Encarnação. Acolitado por outros dois anjos, surge no alto da cena, sobre um cirro de nuvens, o busto (hoje sem cabeça) do Padre Eterno, envergando túnica e capa. Das nuvens partem uns raios que se vão estreitando em direcção à cabeça da Virgem. Nestes raios desce, mergulhando, a figurinha de um Menino nu, com os pés e a perna direita ainda dentro das nuvens. O Menino parece segurar uma pequena cruz. Por baixo do Menino, uma pequena janela com o postigo todo aberto para trás, ilumina o local.

Em relação à pintura do Museu do Funchal, aqui não aparece sequer, no estado actual pelo menos, a pomba do Espírito Santo. O mesmo sucede num relevo conservado na Iglesia-Museo de San Salvador, em Toro (Zamora), datável do último terço do século XV⁷⁴. Já no relevo de Miraflores está patente a representação das três Pessoas divinas.

II- Na estampa xilográfica

Passemos agora a outro suporte pouco estudado, como disse, em Portugal e que tem merecido a minha atenção desde a minha tese de Doutoramento, o das entalhaduras xilográficas estampadas em livros. Analisarei de seguida a única entalhadura estampada em Portugal com o Menino na cena da Anunciação. Mas, ao fazê-lo, procurarei encontrar a origem dos elementos nela reproduzidos. Será uma interessante aventura, recheada de peripécias, a da descoberta das origens dos elementos constantes dessa entalhadura. Trata-se de uma aventura semelhante, diria eu, àquela por que passaram os descobridores das nascentes do Amazonas ou do Nilo, tal é a sua complexidade sujeita a ambiguidades difíceis de dirimir. Prepare-se, pois, o leitor para essas voltas, e idas e vindas, assim como para a descoberta de caudais tão semelhantes que, por momentos, podem parecer desviar-nos da rota certa.

2.1. A entalhadura de IDV impressa em Castela e Portugal e seu modelo principal

É na segunda edição do *Flos Sanctorum* da autoria de Fr. Diogo do Rosário O.P., intitulado *Historia das Vidas & feitos heroycos, & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais, que serue a muytas festas do anno*, publicada em Coimbra, por António Mariz, em 1577, que se encontra pela primeira vez impressa em Portugal uma xilogravura [Fig.11], assinada com o monograma IDV, com a representação deste episódio evangélico, em que figura o Menino, isto nos fólhos 1 a, 31 c, e 178 a, da I Parte⁷⁵. O monogramista IDV

⁷⁴ NAVARRO TALEGÓN, 2001: 255-256.

⁷⁵ Isto nas duas impressões que teve esta edição, em que as estampas por vezes diferem.

é identificado por Sir Henry Thomas com o entalhador francês Jean de Vingles, que trabalhou em Espanha⁷⁶.

A primeira vez que esta xilogravura é estampada na Península Ibérica é na edição realizada por Pierre ou Pedro Tovans, acabada de imprimir em Zamora a 20 de Maio de 1539, da *Instructiō d' la muger christiana: donde se contiene como se ha de criar vna dōzella hasta casarla: y despues de casada como ha de regir su casa y biuir bienauēturadamēte cō su marido. y si fuere biuda lo q(ue) deue de hazer*, da autoria de Juan Luis Vives, no verso do fólio 75 (em frente ao início do “segundo libro”)⁷⁷, rodeada por vinhetas (108 x 93 mm.). Convém lembrar que a anterior edição desta obra, publicada em Alcalá de Henares em 1529⁷⁸, tem no mesmo fólio 75 verso, uma estampa de página inteira (128 x 96 mm.) assinada DH, também rodeada por vinhetas fitomórficas, representando igualmente a *Anunciação*, com a figuração do Padre eterno no canto superior esquerdo, mas sem homúnculo, descendo a pomba (do Espírito Santo) sobre a cabeça da Virgem.

É possível que a mesma entalhatura de IDV tenha sido impressa no *Misale zamorense*, impresso com toda a probabilidade também em Zamora, pelo mesmo impressor Pedro Tovans, entre 1539 e 1543⁷⁹. A visualização desta obra, que contém outras estampas assinadas IDV⁸⁰, levou-me a formular a hipótese de nela ter sido estampada no fólio primeiro do *Ordo Missalis*⁸¹ a referida entalhatura figurando a *Anunciação com homúnculo*. No único exemplar conservado desse Missal, conservado na Biblioteca do Convento de San Francisco em Santiago de Compostela, esse fólio tem uma cercadura representando a *Árvore de Jessé*, com o monograma IDV⁸². O local onde nessa página estaria colocada a estampa da *Anunciação* foi recortado. Refiro-me ao espaço antes da antifona «Ad te leuauí ...» do intróito da Missa do 1º Domingo do Advento⁸³. O mesmo exemplar tem

⁷⁶ THOMAS, 1937; THOMAS, 1949.

⁷⁷ Um exemplar deste livro, conservado na Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (a seguir BUCM), com a cota: BH FLL 1644, (só tem 170 ff., faltando pois os dois últimos), está digitalizado e acessível na internet, disponível em <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B21317732&idioma=0> (lâmina XII, imagen 163). Agradeço a Julio I. González Montañés a indicação da existência desta imagem neste exemplar. Existe também um exemplar desta obra na Biblioteca Pública de Évora (a seguir BPE): Res. 512.

⁷⁸ O exemplar da BUCM tem a cota: BH FLL Res. 1280.

⁷⁹ segundo ODRIOZOLA, 1996: nº 91.

⁸⁰ *Ressurreição* (f. 156 (E) a), *Descida do Espírito Santo* (f. 175 ([G 6] c) e *Tota Pulchra* (f. 220 ([P5] b); além de uma outra não assinada, mas com as mesmas dimensões e traço semelhante, figurando a *Procição do Corpo de Deus* (f. 184 ([J 5] c).

⁸¹ fólio a que corresponderia a assinatura tipográfica [b 2].

⁸² Cercadura esta reimpressa no rosto do *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1588 (no rosto)/1589 (no cólofon) – BPE: Séc. XVI, 1054.

⁸³ Era comum na época a colocação da imagem da *Anunciação* neste local dos missais. Veja-se, por exemplo, o *Missale Romanum, ex Decreto Sacro Sancti Concilij Tridentini restitutum ...*, Coimbra, António de Mariz, 1575, I: 1 a. O mesmo sucede nas posteriores edições desta obra que pude compulsar: na de 1583, na de

outros locais em que as estampas foram recortadas⁸⁴ ou fólhos, que habitualmente contêm estampas, arrancados⁸⁵.

O Mestre IDV, segundo as pesquisas que realizei, costuma copiar estampas de entalhaduras impressas em Livros de Horas editados em Paris (que por sua vez transcrevem para a entalhadura de estampar composições realizadas em iluminuras). Ora é isso exactamente o que acontece com o modelo desta entalhadura. A origem da maior parte dela encontra-se numa entalhadura parisiense [Fig.7] que faz parte da oitava série de grandes entalhaduras impressas em livros destinados ao livreiro Simon Vostre (a chamada 'Vostres Oktavserie')⁸⁶.

Curiosamente, essa mesma entalhadura aparece estampada num Livro de Horas impresso por Jean Pichore e Rémy de Laistre em 24 de Setembro de 1504, de que se conserva um exemplar em Berlim, no Kupferstichkabinett⁸⁷. Por sua vez, num Livro de Horas, conservado na Bodleyan Library, de Oxford, datável dos inícios do século XVI⁸⁸, Jean Pichore pinta uma iluminura da *Anunciação*⁸⁹, na qual simplifica o desenho da 'Vostres Oktavserie', dependendo dele⁹⁰.

As estampagens mais antigas desta entalhadura da 'Vostres Oktavserie' encontram-se em Livros de Horas não datados e sem nome do impressor, figurando somente o nome do livreiro-editor Simon Vostre. Devido à data de 1502 ser a mais antiga a figurar no almanaque, atribuem-se essas estampagens a ca. 1502, mas esta datação não é muito segura, pois, como adiante veremos, muitas vezes a data da impressão é muito posterior à primeira que aparece no almanaque destes livros. De qualquer maneira, esta datação pressupõe que a primeira edição do livro que contém esse almanaque tenha sido realizada no

1586, e na já atrás referida edição de 1588-89. A ed. de 1583 está disponível em <<http://purl.pt/14705>>; e a do exemplar de 1588-89 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (a seguir BGUC), truncado, em <<http://almamater.uc.pt/referencias.asp?f=BDUC&i=01000200&t=MISSALE%20ROMANUM%2C%20EX%20DECRETO%20SACRO%20SANCTI%20CONCILII%20TRIDENTINI%20RESTITUTUM%20PII%20V%20IUSSU%20EDITUM>>.

⁸⁴ *Natal* (f. 13 (d ij.) a.) e *Epifania* (f. 24 (f) a).

⁸⁵ ff. 151 (ID 2) – 154 (ID 5), onde estaria o *Cânon Romano*; ff. 215 (IO 6) – 216 (IP), onde estaria o início do *Santoral*; e ff. 283 (IC 2) – 286 (Cc 5), onde estaria o início do *Comum dos Santos*.

⁸⁶ ZÖHL, 2004: fig. 110.

⁸⁷ ZÖHL, 2004: fig. 110 – “Stundenbuchdruck, [Jean] Pichore/ [Rémy] de Laistre, 24.9.1504, *Verkündigung*, (...), Berlin, Kupferstichkabinett, 796.”

⁸⁸ Segundo a ficha que acompanha a reprodução on-line, disponível em <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~36757~121517?qqq=w4s:/what/Manuscript/MS.+Canon.+Liturg.+178/q:LIMIT:+ODLodl~1~1;sort:Shelfmark,Folio_Page,Roll_;lc:ODLodl~1~1&mi=4&trs=27>.

⁸⁹ ZÖHL, 2004: fig. 28 – “Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung*, Oxford, Bodleian Library, ms. canon. liturg 178, fol. 18v.”

⁹⁰ Neste particular, após visualizar a referida iluminura, não sigo a opinião de Caroline Zöhl, a qual coloca Pichore e de Laistre como os primeiros a estamparem a entalhadura da “Vostres Oktavserie” – ZÖHL, 2004: fig. 110 – “Stundenbuchdruck, Pichore/ de Laistre, 24.9.1504, *Verkündigung*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796.”

ano da primeira data do almanaque ou poucos meses antes. Na verdade, não teria sentido imprimir um livro com almanaque em desuso. Mas, no que diz respeito às estampas, se houve a distração de imprimir um almanaque desusado em edições posteriores à primeira, isso não nos dá garantia de que as estampas actualmente impressas o tenham sido aquando da primeira edição, podendo ter sido substituídas posteriormente.

De acordo com a bibliografia consultada, seguem-se mais alguns Livros de Horas impressos para Simon Vostre, mais uma vez sem indicação de impressor nem de data, em que a entalhadura da *Anunciação* da ‘Vostres Oktavserie’ figura. É o caso de dois Livros de Horas datáveis de ca.1507⁹¹. Passando a exemplares de Livros de Horas editados por Simon Vostre que manuseei, onde a referida entalhadura da *Anunciação* é estampada, devo referir: um exemplar que consultei na Biblioteca Pública de Évora, a que é atribuída a data de 1512⁹²; bem como dois exemplares existentes na Biblioteca Nacional de Espanha, um em latim datável de ca.1515⁹³, e outro em castelhano datado por D.J. Shaw de 1520⁹⁴. Este último exemplar tem a particularidade de mencionar o impressor Nicolas Higman. Pergunto-me se não terá sido ele a introduzir esta entalhadura nos livros editados por Simon Vostre, dado as outras edições omitirem o nome do impressor.

A entalhadura da ‘Vostres Oktavserie’, por sua vez, tem por base a iluminura [Fig.6] do fólio 21 das *Heures à l’usage de Rome*, pintadas à roda de 1485-1490⁹⁵ para Guillaume Briçonnet, atribuídas ao pintor e iluminador Jean Poyer⁹⁶. Isto muito bem o notou Nicole Reynaud⁹⁷, que afirmou inclusivamente tratar-se

⁹¹ Mais uma vez, devido a este ser o primeiro ano que consta dos almanaques ou calendários – ZÖHL, 2004: fig. 123 – “Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Verkündigung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44”; BERTHAIL, 1986: 70, reprod. 63 (Coll. T. Dobrée, nº 29; *Heures d’Autun*, (1507?), f. [29] r.)

⁹² [*Heures à l’usage de Besanson*], [Paris, Simon Vostre, 1512]? – segundo ALVES, 1966: nº 743. BPE: Séc. XVI, 3101. A estampa da *Anunciação* está no fólio ([c.7]) v.

⁹³ Também devido ao 1º ano que consta no almanaque (1515-1530): *Ces presentes Heures a l’usage de Laon toutes au long sans regrir : avec les figures & signes de lapocalypse: ont este faictes à Paris / pour Signo Vostre libreire*. Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha (a seguir BNE): R/7361. A *Anunciação* encontra-se no fólio 29. O texto é em latim, mas o título e as rubricas estão em francês.

⁹⁴ No *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC), da British Library, nº ih00401280: *Las horas de nuestra señora con muchos otros oficios y oraciones*. Paris: por Nicolas Higman para Simon Vostre, [ca. 1520]. – Madrid, BNE: R/31496. A estampa da *Anunciação* está no fólio 33.

⁹⁵ AVRIL & REYNAUD, 1998: 308a, 209a-b (fig. 21), e 310a-b; HOFMANN, 2004: fig. 14 – “Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Verkündigung*, Haarlem. Teylers Museum, Ms. 78, fol. 21”.

⁹⁶ Jean Poyer (Poyet), activo em Tours (entre 1480 e 1503), *Horas para Guillaume Briçonnet* (Haarlem, Teylers Museum, Ms. 78). Este artista trabalhou no estilo de Jean Pichore, estabelecido em Paris (entre 1500 e 1520) – Ver ficha disponível em <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8429&CollID=19&NStart=7>.

⁹⁷ AVRIL & REYNAUD, 1998: 285a.

de uma 'transposition littérale inversée', o que me parece um pouco exagerado, apesar de ter um grau muito grande de verosimilhança. Convém, por isso, que analisemos as duas obras e as comparemos, a fim de chamar a atenção para as semelhanças e as diferenças existentes entre elas.

O cenário é globalmente o mesmo: a cena desenrola-se no ângulo de um pátio interior (o *cortile* de um *palazzo*, ou um claustro), separado do resto por uma cortina, que, no entanto, está corrida para os lados. No caso da iluminura, ela cai por trás da Virgem, qual *drap d'honneur*, enquanto que na entalhadura ela é puxada para o lado, a fim de melhor se ver uma fonte colocada no centro desse pátio. Este é rodeado por colunas sobre altos plintos, entre os quais corre um murete. Devido possivelmente à dificuldade em reproduzir na entalhadura os veios da pedra colorida, o entalhador optou por decorar o murete por meio de círculos e triângulos, e o centro do plinto com um florete. O mesmo acontece com os ladrilhos do chão, decorados com um desenho geométrico no caso dos brancos, isto na entalhadura, e só nos da frente.

O peristilo é ocupado por uma multidão de anjos, atrás do arcanjo S. Gabriel, que faz a saudação. Na iluminura, podem ver-se, no fundo da ala por trás do Arcanjo, dois anjos músicos, o da nossa direita tangendo um instrumento de corda dedilhada, possivelmente um alaúde, e o outro tocando um órgão portátil. Na entalhadura, vê-se bem o anjo organista, enquanto que o alaudista mal se percebe, devido ao braço do instrumento ser ocultado pelas asas do Arcanjo. Aliás, na entalhadura, a figuração do coro dos anjos é mais compacta.

Uma diferença importante situa-se no fundo dessa ala atrás do Arcanjo: na iluminura, a parede fundeira é rasgada por uma janela circular, tapada por uma vidraça, atravessada por raios de luz, que se espalham na direcção da Senhora, os quais como que projectam a pomba do Espírito Santo, colocada a meio do quadro. Na entalhadura, o lugar preenchido pelo óculo é agora ocupado pela figura de Deus Pai, sustentando o globo coroado pela cruz. É desta figura barbada que partem os raios, que se concentram na direcção do alto da cabeça da Virgem. A pomba do Espírito está agora situada mais atrás do que na iluminura. O nimbo da pomba, de uma subtil circunferência luminosa passa a ser um círculo branco, o mesmo sucedendo com os nimbos do Arcanjo e da Senhora. O desta é agora lavrado como se se tratasse de uma bandeja de prata.

Na parte mais próxima ao espectador, ocupada pelas personagens principais, são pequenas as diferenças e pouco significativas. O centro da composição é ocupado em ambos os casos pela camilha, sobre a qual está colocada uma almofada, e sobre ela o livro aberto. A cobertura, que protege o livro quando fechado, cobre parte da almofada, mas de maneira ligeiramente diferente nos dois casos: na iluminura, ela enrola-se no lado voltado para o espectador,

enquanto que na entalhadura ela cai naturalmente.

A Senhora, de joelhos, as mãos postas, olha para as páginas do livro; mas enquanto que na iluminura um fino véu lhe cobre a cabeça e os ombros, na entalhadura ela aparece em cabelo.

O arcanjo S. Gabriel ajoelha diante da Virgem, cruzando os braços em sinal de respeito. Veste uma túnica cingida, e sobre ela uma estola cruzada sobre o peito. Ele sobressai mais na entalhadura, estando a sua cabeça em plano superior ao da Senhora. Contrariamente ao que acontece na iluminura, na entalhadura o Arcanjo tem as mangas arregaçadas e as mãos descobertas.

Enquanto que na iluminura o lado para onde se dirige naturalmente o olhar do espectador é o da Virgem; na entalhadura, o nosso olhar é atraído para o lado do Arcanjo, reforçado ao cimo pela figura de Deus Pai e da pomba do Espírito Santo, e em baixo pelo jarrão.

É este jarrão com flores um elemento novo que aparece na entalhadura, no fundo da cena, um pouco à frente de S. Gabriel. Da parte de baixo da composição desaparece a cartela com o versículo com que o hebdomadário dá início ao Ofício divino –«Domine, labia mea aperies»–, deixando o espaço livre, dentro do quadro, para a colocação do já referido jarrão com flores, lateralizado porém. Este está colocado por cima do citado versículo, agora colocado na peça colocada por baixo.

2.2. A entalhadura de AG e seus modelos

Um elemento muito importante do ponto de vista iconológico e relevância teológica, que aparece na entalhadura assinada IDV [Fig.11], está ausente da estampa da ‘Vostres Oktavserie’. Refiro-me à presença do Menino-Lógos. Ora donde provém este elemento? Creio que de uma entalhadura estampada anteriormente a esta de IDV na Península Ibérica, e que faz parte de uma série que, numa das entalhaduras (a da *Ressuscitação de Lázaro*), tem a assinatura AG. Esta entalhadura da *Anunciação* da ‘Série AG’ [Fig.9] aparece pela primeira vez, de acordo com as minhas pesquisas, numa obra impressa em Saragoça em 1521, as *Horas de Nuestra Señora segun la ordē Romana*, saídas com toda a certeza dos prelos dirigidos por Jorge Coci⁹⁸, no verso do fólho 54 (G ij). Nesta obra de pequenas dimensões (*in 8º*, 14 cm.), ela substituirá uma outra estampada numa obra de maiores dimensões (*in Folio*) saída dos mesmos prelos, o chamado ‘*Flos Sanctorum* renascentista’, da autoria de monges jerónimos. A primeira edição dessa obra de hieronimitas data de 1516 e a segunda de 1521, o mesmo ano da primeira edição das citadas *Horas de Nuestra Señora*.

O monogramista AG inspira-se também na estampa da ‘Vostres Oktavserie’

⁹⁸ Consultei o exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal (a seguir BNP), em Lisboa: RES. 23 P.

[Fig.7], embora não tanto à letra como o fará IDV nos pormenores. AG simplifica e altera profundamente o cenário, no que aliás será seguido por IDV. Mas AG também é devedor, numa pequena parte (no que diz respeito à figura do Arcanjo), a outra estampa parisiense, desta vez saída de outra oficina, a de Thielman Kerver [Fig.8]. Acresce, num ponto principal (o do homúnculo), a inspiração exercida pela entalhadura alemã [Fig.12] estampada nas duas edições anteriores do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ hieronimita.

2.2.1. A entalhadura estampada por Koberger, sua reestampagem e cópias em Espanha

A entalhadura alemã a que me referi anteriormente [Fig.12] é a que foi estampada pela primeira vez em Nuremberga, por Anton Koberger, numa edição (*in Folio*) da *Legenda Áurea* de Fr. Jacobo de Vorágine O.P., em alemão (*Der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil*), terminada a 5 de Maio de 1488, no fólho 364 v. Esta entalhadura larga (85 x 185 mm.)⁹⁹ será reimpressa em 1516, no verso do fólho 166 (M ij) da IIª parte do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ de Fr. Gonzalo de Ocaña O.S.H., intitulado: *La vida y passion de n(uest)ro señor jesu cristo: e las historias delas festiuidades de su santissima madre côlas delos santos apoteles/ martires/ côfessores/ e vergines*, saído dos prelos de George Coci Aleman, em Saragoça, a 26 de Abril de 1516¹⁰⁰. É a primeira vez que o motivo do Menino aparece num livro ibérico. Volta a ser impressa na mesma oficina¹⁰¹ em 1521, na Iª parte, acabada de imprimir a 25 de Setembro, do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ de Fr. Pedro de la Vega O.S.H. (intitulado na “Epistola prohemial”: *Vida de Jesu Christo e de sus santos*), no fólho 193 (B)¹⁰².

Nela, surgindo da nossa esquerda, o arcanjo S. Gabriel entra voando no aposento em que a Virgem Maria se encontra ajoelhada sobre uma almofada, lendo. O Anjo enverga túnica cingida e capa esvoaçantes; empunha na mão esquerda um ceptro a que está enrolada uma filactéria sem inscrições, enquanto

⁹⁹ Ver reprodução de uma edição com as estampas coloridas, disponível em <[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbbs00027260_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbbs00027260_mets.xml)> p. 736 (procurar em “aktuelle Seite”: [736] #).

¹⁰⁰ Segundo Frederick J. NORTON, 1978: nº 686, que descreve o exemplar da Biblioteca particular del Marques de Morbecq. Consultei o exemplar incompleto da BNE: R/23859.

¹⁰¹ Em relação à estampagem de Nuremberga, nas de Saragoça encontramos a falha de impressão do filete que circunscreve a imagem na zona inferior do lado esquerdo. Este facto mostra que a matriz já estava partida nesse sítio quando chega a Aragão. Muitas outras matrizes utilizadas na edição de Koberger de 1488 serão reutilizadas nas edições saragoçanas de Jorge Coci do *Flos Sanctorum* de Ocaña-Vega, em formato *in-Fólho* – veja-se, a este propósito o que já referi no meu artigo anterior nesta revista.

¹⁰² Consultei o exemplar da BGUC: J.F.-Gabinete-4-9. Faltam os fólhos iniciais, incluindo a folha-de-rosto, e os fólhos CCI e CCII. Título na base de dados: [Epistola prohemial / de fray Pedro de la Vega...en el libro que es intitulado vida de nuestro redemptor Jesu Christo y de sus santos]. Só se conhece mais um exemplar desta Iª parte, conservado na Library of Congress (L.C.), em Washington (Estados Unidos da América): BX4654. V4 1521 Rosenthal Collection.

que a direita faz o sinal da *allocutio*. A Virgem, em cabelo e nimbada, enverga também túnica, mas não cingida, e capa. O Anjo aparece por trás da Virgem, pelo que ela se volta, com a mão direita levantada, enquanto que a esquerda segura a parte esquerda de um livro aberto. Este está escrito no verso e no lado recto das folhas, notando-se a justificação das páginas; está colocado sobre um pano, que cai aos lados para o chão. O pano cobre parcialmente um móvel cúbico, o qual contém uma portinhola fechada no lado dianteiro. Entre o Anjo e a Virgem encontram-se dois objectos: à frente, um vaso de duas asas com um pé de açucena com duas hastes floridas, tendo a mais alta também um botão; mais atrás uma cadeira com uma almofada por cima. À frente da Virgem, do nosso lado direito, está representada a Santíssima Trindade. Fora da janela, sobre nuvens, o busto de Deus Pai, envergando túnica e capa, com nimbo radiante. Sob a nuvem, e na direcção da Virgem, espalham-se uns raios luminosos, nos quais desliza Deus Filho representado por um Menino nu com nimbo radiante cruciforme, segurando uma cruzinha. À frente dele, a pomba do Espírito Santo de asas abertas, a direita das quais se sobrepõe ao nimbo circular da Senhora.

Cópias de Koberger em Espanha, directa em Castela e indirecta em Aragão:

Uma cópia no mesmo sentido (73 x 146 mm.) desta entalhadura alemã será estampada, em Alcalá de Henares, no fólho 214 [Fig.13] da edição que Juan de Brocar realizará nesta cidade universitária da obra de Fr. Pedro de la Vega O.S.H., *Flos sanctorum. La vida de nuestro señor Iesu Christo: y de su santissima madre: y de los otros santos segun la orden de sus fiestas. Aora de nuevo corregido y emendado Y añadidas algunas vidas de santos (por Fray Martin de Lilio [O.F.M observ.]),* acabada a 20 de Outubro de 1558¹⁰³. Esta mesma entalhadura será reimpressa em Alcalá, por Andrés Angulo, em 1566, numa reedição da mesma obra, no fólho 205¹⁰⁴. Mas, diferentemente da entalhadura nuremberguense, a entalhadura complutense tem, na filactéria enrolada no ceptro que o Anjo segura na mão esquerda, a incrição: «AVE| MARIA| GRA|TIA·PLEN[A]| DÑS». Além disso, foram colocadas frestas tanto no lado direito como no esquerdo superiores. A mão esquerda do Ancião de Dias sustenta agora o orbe encimado por uma cruz.

Por sua vez, IDV, quase 50 anos depois da entalhadura impressa em Zamora [Fig.11], irá copiar, com modificações, a entalhadura complutense. Esta nova entalhadura assinada IDV versando o tema da *Anunciação* com figuração do homúnculo será estampada em Saragoça, na edição da IIª Parte do novo *Flos*

¹⁰³ Referida, anteriormente, por Maria Ángeles SANTOS QUER, 2003: nº 1981, que não a reproduz. Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R-8029.

¹⁰⁴ CASTILLO BAROJA, 1995: 143.

sanctorum, escrito por Alonso de Villegas, impressa em 1586 por Simón de Portinariis e vendida em casa de Q. Juan de la Cuesta por Gil Martínez y Fanes, no verso do fólíio 24 ¹⁰⁵. Esta *Anunciação com homúnculo* (88 x 180 mm.) [Fig.14] parece, pois, não ter sido copiada directamente da estampa de matriz alemã que aparece em Saragoça em 1521 [Fig.12], mas, como disse, através da estampa publicada por Juan de Brocar em 1558 em Alcalá [Fig.13]. Como nela, na nova entalhadura de IDV surge a inscrição na filactéria, ausente da entalhadura alemã. Este facto reforça a minha ideia de que o Mestre IDV não deve ter conhecido numa primeira mão a estampa da entalhadura alemã e que o motivo do homúnculo o deve ter colhido, juntamente com outros pequenos pormenores, da entalhadura de AG, como veremos. Mas a entalhadura de IDV impressa em Saragoça em 1586 [Fig.14] contém novidades em relação à complutense: O jarrão do primeiro plano, entre o Anjo e a Virgem, tem agora a forma de uma ânfora, e dele saem três hastes floridas. Desaparece o banco com a almofada, preenchendo agora esse espaço umas cortinas afastadas para os lados, deixando entrever o leito. Tanto o Anjo como a Virgem estão nimbados. As páginas do livro à frente da Virgem Maria não estão justificadas. No móvel em que este está colocado não se vê a portinhola no lado dianteiro, substituída por uma almofada de marcenaria. Destaca-se bem a dextra do Ancião de Dias, fazendo um gesto bem perceptível de envio.

2.2.2. Uma entalhadura estampada por Thielman Kerver

Uma entalhadura (124 x 80 mm.) [Fig.8] pertencente, segundo Thierry Claerr, à 3ª série estampada por Thielman Kerver, entalhada entre 1506 e 1510 ¹⁰⁶, pode encontrar-se, de acordo com as pesquisas que efectuei, nas seguintes obras: *Las horas de nuestra señora...*, Paris, Thielman Kerver, 9 de Agosto de 1507, fólíio E 1 ¹⁰⁷; *Die ghetiiden von onser lieuer vrouuē...*, Paris, Thielman Kerver, 25 de Abril de 1509, fólíio B 8 v. ¹⁰⁸; *Hore diue virginis Marie s(e)c(un)d(u)m verū vsum romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 29 de Maio de 1510, fólíio C 1 ¹⁰⁹; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m verū vsum Romanū...*, Paris,

¹⁰⁵ THOMAS, 1949: 79 (nº 99) e fig. 33. Consulte os exemplares da Biblioteca Central de Capuchinos da Provincia de Navarra, Cantabria y Aragón, em Pamplona: 1178-4-24; e do British Museum: Dept. of Prints & Drawings (Departamento de Grabados y Dibujos), em Londres: 165*.c.1(2).

¹⁰⁶ CLAERR, 2000, tomo I: Annexes, XX. Agradeço a Thierry CLAERR o ter-me facultado a consulta de um exemplar deste seu trabalho policopiado.

¹⁰⁷ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 6 = éd. nº 131, descrita no tomo II: 55 – “[Heures. Rome. Espagnol] (...) In-8^o”.

¹⁰⁸ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 7 = éd. nº 156, descrita no t. II: 62-63 – “[Heures. Rome. Flaman] (...) In-8^o (...) Almanach 1509-1520”.

¹⁰⁹ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 8 = éd. nº 164, descrita no t. II: 65 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8^o (...) Almanach pour 1506-1530 sur le fol. A/2 v^o”.

Thielman Kerver, 24 de Julho de 1511, fólio C 4 ¹¹⁰; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m vsum Romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 5 Agosto 1513, fólio C 3 ¹¹¹; *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum Romane curie*, Paris, Thielman Kerver, 27 de Novembro de 1514, no lado recto do fólio 52 (g 5) ¹¹²; *Hore intimerate Dei genitricis Virginis Marie secundum vsum Romane curie*, Paris, Thielman Kerver, 27 de Outubro de 1515, f. G 5 ¹¹³; *Hore intemerate Marie uirginis secundum uerum vsum Romanum...*, [Paris: Thielman Kerver, ca. 1515?], fólio C 1 ¹¹⁴; *Die gheviiden von onser lieuer vrouwē...*, Paris, Thielman Kerver, 29 de Janeiro de 1516, fólio B 8 v. ¹¹⁵; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m vsum romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 19 de Outubro de 1517, fólio C 1 ¹¹⁶; *Hore deipare virginis Marie secundū vsum Romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 24 de Novembro de 1520, fólio C 1 ¹¹⁷; S. BOAVENTURA, O.F.M., *Psalterium intemerate Dei genitricis Virginis Marie*, Paris, Thielman Kerver, 26 de Setembro de 1521, fólio A iij v. ¹¹⁸

Em ambiente renascentista, Maria, de mãos postas, está ajoelhada no chão de ladrilho, à frente do que parece ser uma cadeira com espaldar alto; em cabelo, nimbada, enverga túnica e manto. O Arcanjo, também nimbado, vindo da nossa direita, à frente de enorme multidão de outros anjos, genuflecte. O entalhador desta matriz não inverteu o desenho, como devia ter feito, pelo que os gestos do Arcanjo estão naturalmente trocados: genuflecte com a perna esquerda, e

¹¹⁰ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 9 = éd. nº 177, descrita no t. II: 69-70 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530* (...) Réimpression le 24 février 1512/13”.

¹¹¹ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 10 = éd. nº 198, descrita no t. II: 76 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530*”.

¹¹² O título que aqui apresento foi tirado por mim da última página do livro. No entanto, o título com qual está catalogado foi tirado do colofon: (*Officia quotidiana sive Horae Beatae Mariae Virginis secundum vsum Ecclesiae Romanae*). Exemplar, in-8º, consultado por mim na BNE, em Madrid: R/5098 – sem rosto; impresso em pergaminho; encadernação com escudo da BIBLIOTECA DEL DUQUE DE OSUNA.

¹¹³ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 11 = éd. nº 223, descrita no t. II: 82 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º”. Na coleção Bibernmühle, encontra-se também um exemplar datado, acabado de imprimir a 27 de Outubro de 1515, onde se pode ver estampada a mesma entalhadura – TENSCHERT & NETTEKOVEN & ZÖHL, 2003, vol. II: 515 recto: “*Horae Roma*, Paris, Thielman Kerver, 27 out. 1515”.

¹¹⁴ Thierry CLAERR, 2000, t. II: 79 v., apresenta a reprodução de uma estampa (est. LXVII) do exemplar truncado conservado em Hartford (Connecticut, E.U.A), na Watkinson Library, do Trinity College, datável, segundo a ficha online da referida biblioteca, de ca. 1515? (disponível em <<http://ctwweb.wesleyan.edu:7002/vwebv/holdingsInfo?bibId=252131>>: «*Hore intemerate Marie uirginis secundum uerum vsum Romanum...* (Title from leaf B8r.), [Paris: Thielman Kerver, ca. 1515?]. On leaf A2v is an “*Almanach pour xxv.ans.*” running from 1506 through 1530.»

¹¹⁵ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 12 = éd. nº 230, descrita no t. II: 84 – “[Heures. Rome. Flmand]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach de 1506-1530*”.

¹¹⁶ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XIX, nº 13 = éd. nº 240, descrita no t. II: 87 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530 sur le fol. A/2 vº*”.

¹¹⁷ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XIX, nº 15 = éd. nº 268, descrita no t. II: 95 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach de 1519-1538*”.

¹¹⁸ Exemplar, in-8º, consultado por mim, em Paris, na Bibliothèque de l’Arsenal (pertencente à BnF) - magasin de la Réserve: RESERVE 8- T- 2591.

aponta com o dedo indicador da mão do mesmo lado esquerdo. Envergando túnica e sobre-túnica apanhada ao lado por um firmal, segurando um ceptro coma a mão direita, o Arcanjo sada Maria e aponta para a pomba que desce em direcção  cabeça da Virgem,  frente de um feixe de raios em diagonal, que partem da margem superior direita. Em primeiro plano, uma mesinha com um livro aberto em cima. São bem visíveis a justificação das páginas e os fechos da encadernaco.

Está na origem, em espelho, da atitude e da veste do anjo da xilogravura do monogramista AG. É este o único elemento que parece derivar dela, uma vez que não figuram aqui nem o homnculo, nem o jarro com açucenas, nem a camilha.

2.2.3. A entalhadura de AG e sua posteridade em Portugal e Aragão

Após termos visto as várias estampas que, a meu juízo, exerceram influência na entalhadura da *Anunciação com homnculo* (88 x 68 mm.) da autoria do monogramista AG [Fig.9], analisemos agora mais pormenorizadamente essa xilogravura, não sem antes indicar os livros onde, segundo a investigação realizada, ela se pode encontrar estampada. Aparece, como atrás afirmei, nas *Horas de Nuestra Seora segun la ord Romana*, Saragoça, [Jorge Coci], 1521 ¹¹⁹, no verso do flio 54 (G ij). Esta obra foi reimpressa 10 anos depois, em 1531 ¹²⁰, no mesmo local e com a mesma paginação.

Voltei depois a encontr-la no verso do oitavo flio do caderno com assinatura B da obra de Fr. Pedro de la Vega O.S.H., (*D)ei gitricis semp(er)q(ue) Virginis Marie ex evangelica narratie atq(ue) sanctor patr scriptis contexta*, impressa em 1534, sempre em Saragoça, agora com o nome do impressor Jorge Coci mencionado ¹²¹, tendo por baixo a seguinte inscrição: “Ad diu christi matr auctoris epistola./ Deipare marie virgini totius orbis regine: gabrielis per aue.S.” A mesma entalhadura continuará a ser estampada em Saragoça nas sucessivas edies posteriores que o chamado *Flos Sanctorum* de Fr. Pedro de la Vega¹²² teve na capital aragonesa. Assim acontece em *La vida de n(uest)ro señor iesu cristo: y de su sctissima madre: y d'los otros sctos: seg la ord d'sus fiestas*, Saragoça, Jorge Coci, 1541, flio 15 b¹²³. Depois, em *La vida de n(uest)ro seor iesu cristo: y de su sctissima madre: y d'los otros sctos: seg la ord d'sus fiestas*, Saragoça, Jorge Coci, 1548, flio 15 b, ilustrando o texto intitulado: “Dela vigilia dela natiuidad de nuestro seor Jesu christo: y de como la gloriosa virgen

¹¹⁹ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 23 P.

¹²⁰ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 24 P.

¹²¹ Vd. SÁNCHEZ, 1991, t. I: não 180 e não 194, respectivamente.

¹²² Este livro é conhecido por *Flos Sanctorum*, devido ao facto de que esta expressão estava no início do título no 1 ed. – LYELL, 1997: 172.

¹²³ Consultei os exemplares da BNP, em Lisboa: RES. 848 A; e da BnE, em Madrid: R/5168.

Maria concibio por virtude del espiritu santo.¹²⁴

Voltará a ser impressa num livro de Horas em: *Horas de nuestra señora segun la orden Romana*, Saragoça, na casa que foi de Jorge Coci, agora de Pedro Bernuz, 12 de Abril de 1569, fólio 54 (g ij) v.¹²⁵

O ambiente em que a cena se desenrola é, como atrás afirmei, da autoria do Mestre AG. Pelo menos não o encontrei em nenhuma estampa anterior. Será porém largamente retomado na entalhadura do Mestre IDV de 1539 [Fig.11]. A cena passa-se num aposento com planta poligonal, do qual se vêem três paredes. Na parede da esquerda rasga-se uma ampla entrada sob um arco de volta perfeita. As outras duas paredes têm um alto lambril, sobre o qual se abre uma janela em cada uma dessas paredes. O lambril é formado por tábuas rectangulares, pregadas às paredes por pregos com cabeça circular, até à altura de uma cornija sobre a qual assentam os arcos das janelas. Esse lambril tem uma decoração espiralada como cercadura.

A moldura exterior do quadro é formada, na parte superior, por dois arcos, que se unem ao centro em suspensão, sem o apoio de qualquer coluna ou pilar, rematando por um florão na parte inferior. Os espaços entre os arcos e aos lados são decorados por folhas vazadas e pequenos triângulos entre elas.

Resumindo: o Mestre AG, fazendo obra pessoal sobretudo no que diz respeito ao enquadramento, recolhe porém elementos provindos de diversas estampas anteriores, invertendo-os. Isto sucede por copiar os motivos das estampas para a matriz xilográfica conservando o mesmo sentido. O homúnculo deslizando no feixe de raios provém da entalhadura estampada primeiramente por Anton Koberger [Fig.12], não porém recolhendo o busto de Deus Pai; o anjo, da estampada por Thielman Kerver [Fig.8]; o jarrão (algo modificado), a camilha e a Virgem, da 'Vostres Oktavserie' [Fig.7]; a pomba tem um formato original, abrindo o espaço à frente do feixe de raios.

Cópias directas de AG, em Portugal e Aragão:

Esta entalhadura saragoçana de AG será, por sua vez, copiada em Portugal, mas com a particularidade de lhe ser retirado o motivo do homúnculo [Fig.10]. Essa entalhadura (85 x 66 mm.) aparece estampada em edições lisboetas do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário O.P. dos séculos XVI e XVII: *Historia... dos Sanctos*, Lisboa, António Ribeiro, 1585, fólio 139 a; e *Flos Sanctorum...*, Lisboa,

¹²⁴ Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R/5168.

¹²⁵ Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R/4210.

Baltasar Ribeiro, 1590¹²⁶, fôlio 127 d; *Flossantorum...*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1613¹²⁷, fôlio 121 c; *Flos Sanctorum...*, Lisboa, Geraldo da Vinha, 1622¹²⁸, fôlio 162 a.

Também será copiada, em espelho, em Barcelona: *Flor dels sancts*, Barcelona, por Carles Amorós, a espensas de Jaume Lacera, 1 de Setembro de 1547, fôlio 90 b¹²⁹, mais uma vez omitindo o homúnculo, mas acrescentando o motivo do Ancião de Dias e recuando para junto dele a pomba, que ocupará sensivelmente o lugar que era reservado ao homúnculo na anterior estampa saragoçana. Assistimos também à mudança do cenário, conservando o mobiliário. Os três caules floridos dentro do jarrão são mais destacados.

2.3. Os elementos compositivos retirados por IDV de outros autores para a elaboração da entalhadura impressa em Castela e Portugal:

Analisemos finalmente em pormenor a entalhadura (88 x 69 mm.) realizada por Mestre IDV e estampada primeiro em Zamora em 1539 e depois em Coimbra [Fig.9].

Nesta cidade portuguesa, ela será estampada em outras obras saídas dos prelos de António de Mariz. Surge pela primeira vez na 1ª coluna (a) do fôlio ou página 1 (cujo fôlio tem a assinatura tipográfica A) do Iº sistema do *Missale Romanum*, impresso em Coimbra, por António de Mariz, em 1575¹³⁰. Encontra-se também: no livro de Fr. Diogo do Rosário O.P., *Historia das Vidas & feitos heroycos, & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais, que serue a muytas festas do anno*, Coimbra, António Mariz, 11 de Janeiro de 1577, Iª Parte, fôlios 1 a, 31 c, 178 a¹³¹; no *Missale romanvm*, Coimbra, António de Mariz, 1583¹³²; em João DIAS, Sochantre, *Enchiridion Missarvm Solennium, et Votivarvm, cum Ves. et Complet. totivs anni...*, Coimbra, António de Mariz, 1585, fôlio 55 (K iij) r.¹³³; no *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1586¹³⁴; e no *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1588¹³⁵.

¹²⁶ Consultei o exemplar da Biblioteca Pública Municipal do Porto (a seguir BPMP): X1-2-57.

¹²⁷ Consultei os exemplares da BNP (RES. 1234 A. e RES. 1996 A. [olim: Trunc. 781 V.]; e o da BnF [Tolbiac] (RES- H- 401), os únicos conhecidos desta edição.

¹²⁸ Consultei os exemplares da BPE (C Azul/ 8.030, 8.031 e 8.082), os únicos conhecidos desta edição. Edição e localização indicadas em: LUCAS, 1984: 27 (online: 25).

¹²⁹ Biblioteca de Catalunya, em Barcelona: 10-VI-17. Disponível em <<http://mde.cbuc.cat/cdm4/document.php?CISOROOT=/llibimps16&CISOPTR=30038&REC=7>>, f. XC r.

¹³⁰ O único exemplar localizável (incompleto) conserva-se na BPE: Séc. XVI, 1101.

¹³¹ BNP: RES. 4267 V. Disponível em <<http://purl.pt/14688>>.

¹³² Como na ed. de 1575, em I: 1 a. Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 2442 V (o único conhecido desta edição).

¹³³ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 156 A (o único conhecido desta edição).

¹³⁴ Consultei o exemplar da BPMP: RES-XVI-B-9 (o único conhecido desta edição desta edição). No mesmo local que nas edições de 1575 e 1583, em I: 1 a.

¹³⁵ Veja-se BGUC: R-73-18 (exemplar truncado no início). Disponível em <<http://almamater.uc.pt/referencias>>.

IDV copia das estampas da 'Vostres Oktavserie' e de AG, não virando os desenhos ao contrário, obtendo assim uma entalhadura com os motivos copiados no mesmo sentido dos modelos, resultando em estampas com os motivos invertidos, como nos casos anteriores. Mas Ele não faz isso por inépcia, já que o Arcanjo continua a fazer o sinal com a mão direita. As suas composições denotam um certo barroquismo no gosto pelas composições sobrecarregadas.

O ambiente provém na sua concepção global do trabalho de AG [Fig.9], mas os elementos, esses, provêm da estampa da 'Vostres Oktavserie' [Fig.7]. Assim, como na estampa de AG, o espaço é poligonal, com uma cornija em duas das paredes e uma porta coberta por um arco na outra. Desaparecem porém os dois grandes janelões, substituídos por uma pequena janela rectangular ao lado do arco. Por cima da cornija, do nosso lado esquerdo, está instalada uma cantoria e um órgão, inspirados no grupo angélico situado atrás do Arcanjo na 'Vostres Oktavserie', de onde provém igualmente a cortina, à nossa esquerda. Também de lá provém a figura da Virgem e a camilha na frente dela. O jarrão é muito semelhante ao dessa estampa, mas colocado no mesmo lugar que na de AG, de onde provém também, nas suas linhas gerais, o pequeno lambril que se encontra por trás dele. A figura do Anjo, como acontecia com a da Virgem, provém nitidamente da estampa da 'Vostres Oktavserie', mas com o ceptro proveniente da de AG. Da autoria de IDV é o acrescentar da filactéria com a inscrição: «AVE · GRACIA PLENA». O feixe de raios luminosos com o homúnculo, precedido pela pomba do Espírito Santo, também provém da composição de AG. Os arcos da parte superior da moldura do quadro têm também a mesma origem, embora IDV lhe tenha acrescentado um novo elemento: um querubim com solidéu, ao centro.

Descobertas recentes

Quero aproveitar esta publicação para divulgar duas estampas que encontrei recentemente com esta temática e não vi referidas até agora em nenhum outro sítio.

Uma é a entalhadura estampada num Livro de Horas francês conservado na Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela¹³⁶: *Heures à l'usage de Rome*, Paris, por Symphorien Barbier (impressor) para Jehan de Brie (livreiro e dourador), [1515?], fólio B.iiii., estampa (149 x 95 mm.) [Fig.15]. A Senhora, sentada à frente do leito, levanta os olhos de um livro que segura sobre o regaço, como absorta em meditação da palavra lida. Tem a cabeça nimbada. O Anjo,

asp?f=BDUC&i=01000200&t=MISSALE%20ROMANUM%2C%20EX%20DECRETO%20SACRO%20SANCTI%20CONCILII%20TRIDENTINI%20RESTITUTUM%20PII%20V%20IUSSU%20EDITUM>; e BPE: Séc. XVI, 1054 (com o rosto e os restantes fólhos preliminares que faltam no exemplar de Coimbra). No mesmo local que nas edições de 1575 e 1583, em I: 1 a.

¹³⁶ Biblioteca Xeral, Colexio de Fonseca: Res. 19853.

suspensão no ar, aponta com o indicador da mão direita para um enorme Menino nu com a cruz às costas. Este, sobre a pomba do Espírito Santo, desce à frente de uns raios de luz que partem da parte inferior do busto que, no meio de nuvens, representa Deus Pai. Trata-se da figura do Ancião de Dias coroado, sustentando na mão esquerda o orbe e fazendo o gesto do envio com a direita.

A outra entalhadura encontrei-a mais recentemente ainda, na Biblioteca Pública de Évora, estampada em livros impressos em Itália no século XVI e dos quais ainda não foi publicado o catálogo, ao contrário dos impressos em Portugal, Espanha e França. Trata-se de missais de pequeno formato (in-8º), impressos em Veneza pelos herdeiros de Lucantonio Giunta, em 1576 e 1593¹³⁷. Estampas de página inteira, ocupam o verso do fólio preliminar ([e 4]), em face do fólio 1, e do fólio 208 ([CC 8]). A entalhadura estampada nestes locais representa a Senhora ajoelhada num genuflexório junto do leito. O Anjo, em cima de uma nuvem e pouco elevado do solo, saúda a Virgem, fazendo o gesto da *allocutio* com a mão direita, enquanto segura na mão esquerda um ramo. Fitando-se um ao outro, parecem estar conversando. Por cima do Anjo, dentro de uma glória luminosa, vemos a representação das três pessoas da Santíssima Trindade: O Padre Eterno em busto, como o Ancião de Dias, com nimbo triangular, abre os braços. À frente deste, o Filho, como Menino nu, com nimbo crucífero, aperta com ambos os braços, cruzados sobre o peito, uma cruz de tipo cajado, encostada ao ombro direito. A Pomba do Espírito Santo abre o cortejo.

III- Pinturas maneiristas e barrocas

Apesar de ser comumente afirmado que este tipo de representação terminou com o Concílio de Trento, que o condenou¹³⁸, encontram-se em Portugal exemplares mais tardios, mesmo para além do século XVI¹³⁹, exibidos em igrejas com culto, executados dentro das gramáticas maneirista e barroca. Acresce ainda uma pintura de proveniência desconhecida, na qual é discutível a presença do Verbo divino na figura de um Menino.

3.1. Igreja de S. Roque, Lisboa

Numa capela colateral do lado da Epístola da igreja da antiga Casa Professa jesuíta de S. Roque, em Lisboa, encontra-se uma pala de altar [Fig.16] em que está figurada a *Anunciação do Anjo à Virgem Maria*, na qual vemos aparecer sobre

¹³⁷ Respectivamente com as cotas: Séc. XVI, 2868; e Séc. XVI, 3196.

¹³⁸ Assim o afirma RÉAU, 1996, t. 1/vol. 2: 201; no que é seguido, v.g., por NAVARRO TALEGÓN, 2001: 256a.

¹³⁹ Ora pode ler-se em BOESPFLUG, 2010: 93, a afirmação peremptória –“l’homuncule des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles (le motif vit jusque-là, mais guère au-delà)”.

o Arcanjo da Anunciação uma revoada de anjinhos que circundam pelo interior uma abertura luminosa rodeada por nuvens azuladas, no meio da qual surge um Menino nu com a cruz às costas, espargindo raios de luz e descendo na diagonal em direcção à Virgem¹⁴⁰. Não vemos aqui figurado mais nenhuma Pessoa da Trindade Santíssima.

Gaspar Dias (act. conhecida 1560-91), o pintor a que é atribuída esta pintura¹⁴¹, terá trazido o modelo de Itália, onde viveu? Luís de Moura Sobral detectou certa semelhança desta pintura com a de Orazio Sammanchini, transferida para a gravura por Agostino Carracci¹⁴². Na pintura de Sammanchini, óleo sobre tela (259 x 210 cm.), datável entre 1560 e 1577, conservada na Pinacoteca Civica “Melozzo degli Ambrogi”, emForli, o Arcanjo aponta para uma glória de luz sem qualquer representação de alguma Pessoa da Trindade¹⁴³. Na cópia de Carracci¹⁴⁴, esta glória é ocupada pela figura de Deus Pai como Ancião de Dias, com os braços abertos, seguindo o modelo de Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina; ocupando o espaço entre essa glória e a cabeça da Virgem, um Menino nu segurando uma cruz sobre o ombro esquerdo, que desce em diagonal pronunciada, com a cabeça para a frente. Numa cópia da gravura de Carracci realizada pouco depois por Domenico Tibaldi, o Menino é substituído por uma pomba¹⁴⁵.

Imagem tipicamente maneirista nas poses torcidas e nas cores utilizadas. Nela, o Arcanjo, segurando na mão esquerda um ceptro e estendendo a mão direita aberta em direcção à Virgem, fala com ela, alheado do que aparece na parte superior do quadro, contrariamente ao que acontece no referido quadro de Orazio Sammanchini e nas gravuras que o copiam. De notar que Senhora enverga uma túnica rosada e um manto azul, como é habitual nesta época e se manterá nas imagens posteriores.

140 Bibliografia, por ordem cronológica: SOBRAL, 1995, p. 110-111a; SOBRAL, 1996, p. 125 e fig. 119.

141 SOBRAL, 1996: 125.

142 SOBRAL, 1995: 110-111a.

143 Ver reprodução disponível em <http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=58037&force=1>.

144 Ver reprodução em SOBRAL, 1995: 110b; SOBRAL, 1996: fig. 115. Também disponível em <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Carracci,+Agostino:+Maria+Verk%C3%BCndigung>>.

145 Ver reprodução disponível em <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Tibaldi,+Domenico%3A+Die+Verk%C3%BCndigung?hl=tibaldi>>. A estampa reproduzida neste local tem uma inscrição por baixo, onde se lê: «ET SVSCITABO DAVID GERMEN IVSTVM. Iere. III[, 5]». Nenhuma das reproduções da gravura de Carracci que vi, mencionadas na nota anterior, mostra alguma inscrição por baixo dela. Mas SOBRAL, 1996: 121, nota 5, afirma que esta inscrição aparece na gravura de Carracci no segundo estado (citando BOHLIN, 1979: 128-129, nº 34), identificando a referida gravura de Carracci com a descrita pelo pintor e iconógrafo sevilhano Francisco Pacheco [1649]. Este descreve anonimamente uma estampa de gravura nos termos seguintes: “en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en el un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro y una gloria de ángeles con Dios Padre” – PACHECO, 1990: 594-95.

3.2. Igreja do Colégio dos Jesuítas do Funchal

Quando há anos visitei a Madeira, uma das pinturas com esta temática que me chamou a atenção, além da do Museu de Arte Sacra atrás analisada, foi a que se conserva *in loco* na igreja de S. João Evangelista, do antigo Colégio dos Jesuítas do Funchal. Procurando bibliografia sobre ela, só encontrei a indicação da data do retábulo onde ela se encontra, o retábulo de Nossa Senhora do Póculo: «ANNO 1648»¹⁴⁶. Logo tirei fotos da igreja e concretamente deste retábulo para o meu álbum de fotografias sobre iconografia cristã. Mas a fotografia que neste artigo publico [Fig.17]¹⁴⁷ é de melhor qualidade das que então tirei.

Como já aparecia no quadro que Francisco Venegas realizou, por volta de 1590, para o retábulo da capela-mor da igreja conventual de Nossa Senhora da Luz de Carnide¹⁴⁸, o arcanjo S. Gabriel entra a voar no local interior onde a Virgem se encontra a rezar, ajoelhada sobre um tapete, tendo um livro aberto na sua frente, colocado sobre uma almofada vermelha. O Mensageiro, segurando uma açucena com a mão esquerda, colocada sobre o peito, aponta com o indicador da mão direita para a figura de um Ancião que, sobre uma nuvem e de braços estendidos, olha para um Menino nu com a cruz às costas. Atrás deste, vê-se uma Pomba, de asas abertas, descendo em voo picado.

É rara a figuração do Menino à frente da Pomba, mas pode encontrar-se, por exemplo, no *Livro de Horas* de Catarina de Clèves (ca. 1440)¹⁴⁹, ou na tábua de Alonso de Sedano do Museu da Catedral de Burgos (ca. 1495)¹⁵⁰, para já não falar da meia tábua flamenga do MNAA, de inícios do século XVI, atrás analisada [Fig.3]. A origem desta forma de apresentação parece-me estar nos autos medievais em que é representada a sessão do Parlamento celeste, na qual, depois de o Filho manifestar a sua disponibilidade, se apresenta o Espírito Santo para o acompanhar¹⁵¹.

3.3. Pintura de Bento Coelho

Conserva-se no Museu de S. Roque, em Lisboa, um quadro a óleo sobre

¹⁴⁶ CARITA, 1987: 65-66 e 165.

¹⁴⁷ Da autoria de Rita Rodrigues, a quem agradeço.

¹⁴⁸ SOBRAL, 1995: 111a. Foto do retábulo disponível em <http://br.olhares.com/da_luz_foto2430679.html>.

¹⁴⁹ “Infant Christ Sent to Earth” (disponível em <http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/hours-of-catherine-of-cleves2-17-10_detail.asp?picnum=6>), in *Hours of Catherine of Cleves*, Netherlands, Utrecht, ca. 1440, Morgan Library & Museum (disponível em <<http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/hours-of-catherine-of-cleves2-17-10.asp>>).

¹⁵⁰ Foto disponível em <<http://picasaweb.google.com/jgmontanes/Pintura?authkey=H9SWNksYma0#5208089987817586882>>: “Alonso de Sedano, Armario de las Reliquias de la Catedral de Burgos, España, ca. 1495.”

¹⁵¹ Ver, por exemplo, o texto, em inglês actual, reproduzido em <<http://www.chass.utoronto.ca/~ajohnst/annuncia.html>>, versos 171-186.

tela (123 x 98 cm.) representando a *Anunciação* (ca.1655), atribuído a Bento Coelho da Silveira [Fig.18]¹⁵², em que talvez se possa identificar o menino colocado à frente da glória angélica que circunda Deus Pai com o Menino-Lógos. Mas se não se trata do homúnculo representando o Verbo de Deus, pelo menos evoca-o, como diz Luís de Moura Sobral¹⁵³. Na verdade, como afirma o mesmo investigador, o quadro é constituído por duas zonas, uma tenebrista, a inferior, e outra luminosa, a superior, em forma de triângulo, em cujo vértice inferior se situa a pomba branca que figura o Espírito Santo.

Ora, se prolongarmos uma linha entre a cabeça Virgem e a da pomba do Espírito Santo, encontramos o corpinho do referido Menino e a mão direita da figura de Deus Pai. Mas, curiosamente, é a mão esquerda do Ancião de Dias que faz o gesto do envio – será que Bento Coelho era esquerdino, ou terá copiado uma composição anterior?

Como no quadro do Colégio do Funchal, também neste a Senhora está ajoelhada num tapete, com um livro aberto sobre uma almofada, desta vez de cor escura, colocada no chão à sua frente. Devido ao tom escuro desta almofada, ela é só perceptível depois dos nossos olhos terem gravado na retina a imagem anterior. Haverá ligação entre as duas pinturas? Se a presente obra foi feita para uma casa jesuíta, dado encontrar-se num Museu que recolhe muitas obras pertencentes antes a estes religiosos, é muito possível que o seu autor tenha visto a pintura anterior ou uma sua reprodução.

Embora utilizando um estilo completamente diferente, esta obra atribuída Bento Coelho tem outros pontos de contacto com as duas anteriormente analisadas, quiçá pela anterior pertença aos Jesuítas. Assim, a atitude da Virgem, comum a esta e à pintura da igreja de S. Roque, e a figura da pomba na presente e na pintura do Colégio do Funchal.

No presente quadro, o Arcanjo, ajoelhado, tendo colocado por terra, junto dele, a açucena que traria na mão, inclina-se, as mãos cruzadas sobre o peito, em atitude de adoração, diante da Senhora, indiciando que a Encarnação acaba de ter lugar. Maria, também ela ajoelhada e com as mãos cruzadas, ergue os olhos para o alto, como a contemplar numa visão a Santíssima Trindade. O rosto da Virgem assemelha-se muitíssimo ao pintado por Fernão Gomes no quadro da *Encarnação* (ca. 1594), pintado para a igreja de Santa Maria de Belém, antiga igreja conventual do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa¹⁵⁴.

¹⁵² Ver foto, a cores, disponível em <http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/imagens/bento_coelho-anunciacao-1a.jpg>, in <<http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/b1.html>>.

¹⁵³ SOBRAL, 1998: 192, cat. nº 1.

¹⁵⁴ Pormenorizadamente analisada por SOBRAL, 1995: 111-113; SOBRAL, 1996: 126-130 e fig. 121.

3.4. Igreja do Convento do Bom Sucesso, Lisboa

Desde há muito conhecia o exemplar da igreja do Colégio do Bom-Sucesso, em Lisboa [Fig.19]¹⁵⁵, devido à regularidade com que frequentava este espaço cultural. Pertenceu a uma comunidade de monjas dominicanas, à que sucedeu a actual comunidade da Congregação das Irmãs Dominicanas Irlandesas.

É ele o exemplar mais tardio que encontrei em Portugal, devendo datar de meados do século XVIII, devido a ter chegado até nós o contrato do retábulo em talha dourada da capela onde está inserido, o qual possui a data de 1746¹⁵⁶.

Nesta igreja de uma antiga comunidade de Monjas da Ordem dos Pregadores (vulgo, Dominicanas de Clausura), na capela colateral do lado do Evangelho, dedicada a Nossa Senhora do Rosário, encontra-se, pois, a representação original mais tardia deste tema e que se manteve até hoje desaperecida, tendo sido eu quem primeiro chamou a atenção para o pormenor de apresentar um Menino, apesar de estar num local com culto diário.

Ao lado do epitáfio de Leça do Balio, é este o exemplar mais curioso existente em Portugal, diferente de qualquer outro existente no resto da Europa. Aqui [Fig.20]¹⁵⁷, Deus Pai, representado como Ancião de Dias, com nimbo triangular, abre as vestes sobre o peito. À sua frente, Deus Filho, representado por um Menino nu, desce com os braços abertos, em cruz. Abrindo caminho, a pomba representativa de Deus Espírito Santo, mesmo por cima da mão direita do Archanjo, que para ele aponta: “O Espírito Santo virá sobre ti”. Da cabeça da pomba partem três raios de luz.

O archanjo S. Gabriel, dobrando o joelho direito, empunha com a mão esquerda o ceptro da missão divina. A Virgem Maria, a quem ele é enviado, ajoelhada ao lado de uma estante com um livro aberto em cima, cruza os antebraços sobre o peito. Enverga uma túnica rosada e um manto azul, o que, como atrás referi, é tradicional desde o Maneirismo. Atrás dela, o tradicional jarro com açucenas é substituído por um vaso com rosas, talvez devido à invocação da capela para onde o quadro foi realizado.

Uma cópia desta pintura pode ver-se no antigo Convento da Santa Cruz, dos Carmelitas Descalços, no Buçaco [Fig.21]¹⁵⁸. A autoria da pintura parece ser de um frade carmelita, Fr. José dos Mártires, que o terá pintado em 1820. Esta pintura copia no essencial a do Bom Sucesso de Lisboa, embora de traço muito mais fruste. O pintor modifica a cor da veste de Deus Pai e do Anjo.

¹⁵⁵ Agradeço esta fotografia geral a Fr. José Carlos Almeida O.P.

¹⁵⁶ Contrato com o mestre entalhador Manuel da Costa Barbuda – FERREIRA, S., 2008: 172b e 174a.

¹⁵⁷ Agradeço a fotografia deste pormenor a Miguel Tamagnini.

¹⁵⁸ Foi Teresa Cabrita quem descobriu esta obra, a fotografou e dela me deu conhecimento. Aqui lhe apresento os meus agradecimentos. Peço que se alguém como ela vir alguma imagem desta temática me comunique.

Conclusão:

Este artigo, como afirmei no início, pretende informar do *satus questionis* da minha investigação, e dar a conhecer algumas obras da arte com esta temática, até hoje desconhecidas, existentes em Portugal (e também uma em Espanha). Não se trata de um trabalho acabado, sobretudo no que diz respeito à reflexão teológico-iconográfica (esboçada) ou à controvérsia entre teólogos e artistas a seu respeito (não referida)¹⁵⁹, mas não quis privar o meio científico desta minha aportação que considero relevante, dado o quase desconhecimento do tema entre nós, a não ser de uns muitíssimo poucos eruditos. Creio ser bom recolher num trabalho abrangente algumas investigações dispersas e também revelar novas descobertas, como a da igreja do Colégio jesuíta do Funchal e da igreja do Colégio dominicano do Bom Sucesso, em Lisboa, ou mesmo das estampas ilustrativas das edições dos *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário e suas congéneres espanholas, ou do Livro de Horas francês conservado em Santiago de Compostela e dos missais italianos (venezianos) conservados na Biblioteca Pública de Évora.

¹⁵⁹ Sobre esta controvérsia, veja-se: o clássico GILBERT, 1939: *passim*; e os recentes BOESPFLUG, 2008: 283; e BOESPFLUG, 2010: 101-103.

BIBLIOGRAFÍA¹⁶⁰:

ALMEIDA (O.P.), (Fr.) António-José de (1998) – *‘Imagines Sacrae’ no Convento de São Domingos de Benfica*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols. Tese de mestrado [texto policopiado].

_____ (2005) – *IMAGENS DE PAPEL. «O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513, e as edições quincentistas do de Fr. Diogo do Rosário O.P. – A problemática da sua ilustração xilográfica*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

_____ (2008a) – *Imágenes de Dios: La representación de la Santísima Trinidad en libros impresos en Portugal en el siglo XVI*. «Estudios Trinitarios», Vol. 42 (2008), nº 3. Salamanca: Editorial Secretariado Trinitario, p. 393-421.

_____ (2008b) – *Capitais historiadas de um Antifonário do Mosteiro de Santa Joana em Lisboa*. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa. Comemoração do VIII centenário da fundação da Ordem dos Pregadores*. Lisboa: Alétheia Editores, p. 37-50 e 239-241a.

ALMEIDA, C[arlos] A[lberto] Ferreira de (1983) – *A Anunciação na arte medieval em Portugal: Estudo iconográfico*. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto. (Iconografia, 2)

ALVES, António Leandro [Sequeira] (1966) - *Livros impressos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*. III - *Tipografia Francesa*. Évora: Publicações da Junta Distrital de Évora.

ANCELET-HUSTACHE, J[eanne] (1926) – *Mechtilde de Magdebourg (1207-1282). Étude de psychologie religieuse*. Paris: Librairie Ancienne H. Champion.

AVRIL, François; REYNAUD, Nicole (1998) – *Les Manuscrits à peintures en France 1440-1520* [exposition]. Paris: Flammarion & Bibliothèque nationale de France.

BARBOSA, António do Carmo Velho (1952) – *Memória Histórica da Antiguidade do Mosteiro de Leça, chamado do Balio*. Porto: em casa de Ignacio Corrêa. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=2N2xAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Mem%C3%B3ria+Hist%C3%B3rica+da+Antiguidade+do+Mosteiro+de+Le%C3%A7a,+chamado+do+Balio.+Porto&source=bl&ots=Ht5WvH39tL&sig=6c0AW5GdgXrGmntc5UHr8s81O6I&chl=pt-PT&ei=BHASTZjnFcSl8QO7g4iEBw&sa=X&oi=book_result>

¹⁶⁰ Agradeço a Carlos Sastre Vázquez, Julio González Montañés e Fr. Rémy Vallejo O.P. a partilha online de alguma bibliografia estrangeira de difícil acesso.

&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>.

BARROCA, Mário Jorge (1987) – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos V a XV)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalho apresentado no âmbito das Provas Públicas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. [texto policopiado]

_____ (1995) – *Epigrafia Medieval Portuguesa: 862-1422*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols., dos quais o II com 2 tomos. Vol. II: *Corpus Epigráfico Medieval Português*, tomo 2. Tese de doutoramento. [texto policopiado]

_____ (2000) – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) & Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), (Fev. 2000). Vol. II: *Corpus Epigráfico Medieval Português*, tomo 2. Tese de doutoramento. [texto impresso]

_____ (2004) – *O acervo epigráfico do Mosteiro de Leça do Balio*. «Matesinus. Revista de Arqueologia, História e Património», nº 5 (2004). Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, p. 96-116.

BERTHAIL, Marie (1986) – catalogue *Les premiers graveurs français. Un art naissant, l'illustration du livre: collection Thomas Dobré. Nantes, 31 janvier-6 avril 1986*. [Nantes]: Musées départementaux de Loire-Atlantique.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François (1985) – *Le credo de Sienne*. Paris: Editions du Cerf.

_____ (1991) – *Dieu en Pape: une singularité de l'art religieux de la fin du moyen âge*». «Revue Mabillon (n.s.)», t. 2 (=t. 63), 1991. Turnhout: Brepols, p. 167-205.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François (2008) – *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. Montrouge: Bayard.

_____ (2010) – *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'Invisible incarné*, Paris: Éditions Hazan/ Les Éditions du Louvre.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François; ZAŁUSKA, Yolanta (1994) – *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile de Larán (1215)*. «Cahiers de civilisation médiévale». vol. 37 (1994), nº 3. Poitiers: Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, p. 181-240 + VIII est.

BOHLIN, Diane DeGrazia (1979) – *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*. Washington, DC (E.U.A.): National Gallery of Art.

CARITA, Rui (1987) – *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*. 2º vol.: *Descrição e Inventários*.

Funchal: Governo Regional da Madeira - Secretaria Regional da Educação (SRE).

_____ (1991) – *La Peinture Flamande dans l'Île de Madère à l'époque des découvertes. In Feitorias. L'Art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (Fin XIVE Siècle jusqu' à 1548)*". Antwerp: Europalia, p. 105b-110, 115b-116a.

_____ (1992) – *A Pintura Flamenga na Ilha da Madeira na Época dos Descobrimentos. In No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, vol. I, p. 245-252, 264-265.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos (2004) – *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols. Tese de doutoramento. [texto policopiado] Disponível em <http://aleph.letras.up.pt/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/UV1728PK4HJRSXSDVCEBU7PQVGVH92.pdf> - v. 1.

CASTILLO BAROJA, Marta (1995) – *Estudio de los grabados "Flos sanctorum" de Pedro de la Vega (Alcalá: Andrés Angulo, 1566): un ensayo de catalogación de contenidos iconográficos*. Salamanca: Universidad de Salamanca - Facultad de Traducción y Documentación. Memoria de diplomatura [texto policopiado].

CHAMBEL, Pedro (2005) – *Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumulária Medieval do Entre-Douro-e-Minho*. «Medievalista on line», ano 1, número 1, 2005. [Lisboa]: IEM - Instituto de Estudos Medievais, p. 1-31. Disponível em <<http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/Artigos/A%20Representação%20de%20Animais%20na%20Tumulária%20Medieval.pdf>>.

CLAERR, Thierry (2000) – *Imprimerie et réussite sociale à Paris à la fin du Moyen Âge: Thielman Kerver, imprimeur-libraire de 1497 à 1522*. [Paris]: École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques. Mémoire d'étude - Rapport d'étape de la recherche. 2 tomos. [texto policopiado]

CLETO, Joel; FARO, Suzana (1999) – *A lâmina de bronze do Mosteiro de Leça do Balio. Vem aí o Menino Jesus!*. «O Comércio do Porto. Revista Domingo», 26 de Dezembro 1999. Porto: O Comércio do Porto, p. 21-22. Disponível em <<http://joelceto.no.sapo.pt/textos/Comercio/Lamina%20de%20Balio.htm>>.

CORREIA, Vergílio (1933) – *Arte: o século XVI. O movimento renascentista*. In PERES, Damião (dir.) – *História de Portugal 'de Barcelos'*. Vol. V: 1557-1640. Barcelos: Portucalense, p. 475-526.

DIAS, Epiphanio (1900) – *Epitaphios...*«O Archeologo Português», vol. V (1889-1900),

nº 11-12 (1900). Lisboa: Museu Ethnologico Português; Imprensa Nacional, p. 334-335.

DIAS, João José Alves (2009) – *Rezar em português. Introdução ao Livro de Horas de Nossa Senhora segundo o costume Romaano... Paris: Narcisse Brun, 13 de Fevereiro de 1500 [i. é 1501]*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

EISENBERG, Marvin (1981) – *The first altar-piece for the 'Cappellade' Signori' of the Palazzo Pubblico in Siena: '...tales figure sunt adeo pulcre...'*. «The Burlington Magazine», vol. 123, nº. 936 (Mar. 1981). London: The Burlington Magazine Publications Ltd, p. 134. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/880299>>.

FERREIRA, (Monsenhor) José Augusto (1923) – *Vila do Conde e seu alfoz: origens e monumentos*. Porto: Tip. "Porto Médico".

_____ (1925) – *Os Túmulos de Santa Clara de Vila do Conde: estudo historico, seguido do catálogo das abadessas do referido Mosteiro, no qual estão representadas as principais "casas nobres" do Entre Douro e Minho*. Porto: Tip. Sequeira.

FERREIRA, Sílvia (2008) – *Acerca do carácter transitório da obra de talha: o caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa*. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa. Comemoração do VIII centenário da fundação da Ordem dos Pregadores*, Lisboa: Alétheia Editores, p. 167-186.

FOURNÉE, J. (1968) – *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*. «Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples», 1968 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, t. 2). Paris: Librairie C. Klincksieck, p. 225-235.

GILBERT, Creighton (1939) – *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*. «The Art Bulletin», vol. 41, nº 1 (Mar. 1959) New York. College Art Association of America (CAA), p. 75-87.

GOMES, Eduarda Maria de Sousa (1995) – *O Convento da Encarnação do Funchal: subsídios para a sua história, 1660-1777*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico (C.E.H.A.).

GONÇALVES, Flávio (1948) – *Representações antropomórficas da alma na arte portuguesa dos séculos XII a XVI*. «Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura», vol. 46 (1948). Lisboa: Gaspar Maria Leal Gomes Pereira Cabral, p. 444-458.

_____ (1956) – *A «Anunciação» da lápide de bronze de Leça do Balio*. «O Tripeiro», 5ª sér., ano 12 (1956-57). Porto: António Sardinha, nº 5 (Set. 1956), p. 142-145, e nº 6 (Out.

1956), p. 171-173.

GONÇALVES, Flávio (1957) – *Um pormenor do túmulo de D. Afonso Sanches*. «Diário Ilustrado», ano 1, nº 285 (17 Set. 1957) – «Diálogo. Supl. de Cultura, Letras e Artes», nº 35. Lisboa: João Cabral do Nascimento, p. 19.

_____ (1959) – *As origens de um tipo medieval da «Anunciação»*. «Diário Ilustrado», ano 3, nº 899 (6 Jun. 1959) – «Diálogo. Supl. de Cultura, Letras e Artes», [3ª sér.], nº 2. Lisboa: João Cabral do Nascimento, p. 6 e 8.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I [gnacio] (1995) – '*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*'. *Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*. Madrid: Departamento de Historia del Arte de la UNED [Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Tesina de Licenciatura (trabajo de investigación en los cursos de doctorado). [texto policopiado]

_____ (1996) – '*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*'. *Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*. «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, «Historia del Arte», t. 9, 1996. Madrid: UNED, Facultad de Geografía e Historia, p. 11-45. Disponível em <<http://62.204.194.45:8080/fedora/get/bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592/PDF>> ou <<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592/PDF>>.

_____ (2010) – Base de Dados sobre o *Homúnculo na Anunciação*. Disponível (de forma restrita) em <<http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/basedat.htm>>.

GULDAN, Ernst (1968) – '*Et Verbum caro factum est*'. *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*. «Römische Quartalschrift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte», vol. 63 (1968), 3-4. Freiburg i.Br. e.a.: Herder Verlag, p. 145-169.

HEITZ, Carol (1980) – *L'Architecture religieuse carolingienne. Les formes et les fonctions*. Paris: Picard. (Grands manuels Picard).

H[ERMANT], M[axence] (2007) – *Heures à l'usage de Châlons*. In AVRIL, François; HERMANT, Maxence; BIBOLET, Françoise – *Très riches heures de Champagne. L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*. (Paris): Éditions Hazan; (Châlons-en-Champagne): Interbibly, p. 98-99 (cat. nº 10).

HOFMANN, Mara (2004) – *Jean Poyer: das Gesamtwerk*. Turnhout: Brepols. (Ars Nova 7).

HORAS (1500/01) – *Horas de Nossa Senhora...* Paris: Narcisse Brun, 13 Fev. 1500 [i.é 1501] – Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, fac-similados.

IACOBONE, Pasquale (1997) – *Mysterium Trinitatis : dogma e iconografia nell'Italia medievale*. Roma: Pontificia Università Gregoriana. Tese de doutoramento. [texto impresso]

ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*, da British Library – online. Disponível em <<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>>.

JUNGMANN (S.J.), Joseph A. (1959) – *The Mass of the Roman Rite: its origins and development (Missarum Sollemnis)*. Revisto por Charles K. RIEPE. London: Burns & Oates.

LABORDE, (Comte) Alexandre de (1911-12) – *La Bible moralisée, conservée à Oxford, Paris et Londres: reproduction intégrale du manuscrit du XIIIe siècle*. Paris: Société de Reproductions de Manuscrits a Peintures. Vol. V.

LÉPICIER, Augustin-Marie (1943) – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. Gap: Éditions Servites.

LUCAS, Maria Clara de Almeida (1984) – *Hagiografia Medieval Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICALP). (Biblioteca Breve, vol. 89). Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=27>, paginação diferente.

LYELL, James P[atrick] R[onaldson] (1997) – *La Ilustración del Libro Antiguo en España*. Edición, prólogo y notas: Julián MARTÍN ABAD. Madrid: Ollero & Ramos.

MAGGINIS, Hayden B. J. (1997) – *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*. University Park (Pa., E.U.A.): Pennsylvania State University Press.

MATOS (“Mattos”), Armando de (1945) – *Um tímulo gótico na Sé Catedral do Porto*. «O Tripeiro», 5ª série, ano I (1945-46), nº 7 (Nov. 1945). Porto: António Sardinha, p. 158-59.

MENDEIROS, José Filipe (1968) – *O Santo Lenho da Sé de Évora*. 2ª ed. Évora: Sé de Évora.

MONTEIRO, Manuel (1909) – *Os tímulos dos fundadores do mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*. «Arte. Archivo de Obras de Arte», ano V (1909). Porto: [s.n.], p. 2-6.

_____ (1954) – *Igrejas medievais do Porto*. Porto: Marques Abreu, 1954. p. 85-87 e est. 59-61.

NAVARRO TALEGÓN, José (2001) – *Diego de Deza: Encarnación de Jesús*. In Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre. RememranZa*. Zamora: Iglesia de El Carmen

de San Isidoro; Santa Iglesia Catedral, p. 255-256.

NORTON, F[rederick] J[ohn] (1978) – *A descriptive catalogue of printings in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

ODRIOZOLA [y PIETAS], Antonio [M^a] (1996) – *Catálogo de Libros Litúrgicos Españoles y Portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Ed. preparada por Julián MARTÍN ABAD y Francesc Xavier ALTÉS i AGUILÓ. [Pontevedra]: Museo de Pontevedra.

PACHECO, Francisco (1990) – *El Arte de la Pintura*. Ed. de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS. Madrid: Ediciones Cátedra. (Arte. Grandes Temas).

PEREIRA, Fernando António Baptista; CLODE, Luiza (1997) – *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte.

PORFÍRIO, José Luís (1992) – *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. – Edição Comemorativa do V Aniversário do BANIF (Banco Internacional do Funchal). Lisboa: Edições INAPA.

_____ (2005) – *Roteiro de Pintura Europeia. Museu Nacional de Arte Antiga*. [Lisboa]: Instituto Português de Museus.

RÉAU, Louis (1996) – *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1 - *Iconografía de la Biblia*, vol. 2 - *Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

ROBB, David M. (1936) – *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. «The Art Bulletin», Vol. 18, nº 4 (Dec. 1936). New York: College Art Association of America (CAA), p. 480-526.

SÁNCHEZ, Juan M[anuel] (1991) – *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*. Ed. facsimil. Introducción de Remedios Moralejo Álvarez y Leonardo Romero Tobar. Madrid: Editorial Arco Libros, 1991. 2 vols.

SANTOS, Reinaldo dos (1950) – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: [Academia Nacional de Belas Artes]. Vol. II, p. 9-21: “A Escultura Manuelina”.

SANTOS QUER, María Ángeles (2003) - *La Ilustración en los Libros de la Imprenta de Alcalá en el siglo XVI. Introducción y catálogo*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Tese de doutoramento. [texto impresso]

SCHILLER, Gertrud (1971) – *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries. Vol. 1: ‘*Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*’.
SERAFIM, João Carlos (2001) – *Relíquias e propaganda religiosa no Portugal pós-*

tridentino. «Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso», nº 8 (2001). Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade (CIUHE), Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 162-167. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3495.pdf>>.

SOBRAL, Luís de Moura (1995) – *A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma*. In SERRÃO, Vítor (dir.) – cat. *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. [Lisboa]: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses & Centro Cultural de Belém, p. 106-113.

_____ (1996) – *A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza*. In SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido das Imagens*. [Lisboa]: Editorial Estampa, p. 119-130.

_____ (1998) – Cat. expo. *Bento Coelho e a cultura do seu tempo: 1620-1708*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR).

TENSCHERT, Heribert; NETTEKOVEN, Ina; ZÖHL, Caroline (2003) – *Horae B.M.V.: 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibernühle*. Rottlalmünster: Antiquariat Heribert Tenschert. Estojo com 3 vols.

THOMAS, Henry (1937) – *Juan de Vingles (Jean de Vingle): a sixteenth-century book illustrator*. «The Library», 4th Series, vol. XVIII, nº 2 (Set. 1937). p. 121-156 + 20 p. [inumeradas] com figs. numeradas. – Separata: London: The Bibliographical Society.

THOMAS, (Sir) Enrique (1949) – *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*. Valencia: Editorial Castalia.

VASCONCELOS, Joaquim de (1882) – *A lápide de bronze de Leça do Balio*. «A Arte Portuguesa: Revista Mensal de Bellas-Artes», anno 1 (1882). [Porto]: Centro Artístico Portuense, p. 5-6a.

VITERBO, Sousa (1896) – *Duas campas de bronze com inscrições em versos leoninos*. «O Archeologo Português», vol. II (1896), nº 6-7 (Junho-Julho). Lisboa: Museu Ethnologico Português, Imprensa Nacional, p.145-151.

VITORINO, Pedro (1934) – *Museus, Galerias e Coleções. XI - Lâminas sepulcrais de bronze*. «Revista de Guimarães», vol. XLIV (1934), nº 3-4 (Julho-Dezembro). Guimarães: Sociedade Martins Sarmento; Tip. Minerva Vimaranesense, p. 217-225.

_____ (1938) – *A lâmina de bronze de Leça do Balio*. «Revista de Arqueologia», tomo 3 (1936-38). (Lisboa): J. M. Cordeiro de Sousa; (Imprensa Moderna), p. 307-314.

VORÁGINE [O.P.], [Beato] Tiago de (2004) – *Legenda Áurea* (trad. portuguesa do

original latino de António Maia da ROCHA, a partir da ed. crítica de Giovanni Paolo MAGGIONI). Porto: Livraria Civilização Editora.

ZAGALO, Manuel C. de Almeida Caiola ("Cayolla Zagallo") (1943) – *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (subsídios para o seu estudo e inventário)*. Lisboa: Academia Nacional das Belas Artes (A.N.B.A.); (Bertrand).

____ [C. de Almeida] Caiola (org.) (1955) – *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro): catálogo*. (apresentação de João COUTO, introdução de Manuel Cayolla Zagallo). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

ZÖHL, Caroline (2004) – *Jean Pichore: Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*. Turnhout: Brepols. (Ars Nova 8).

II - (Figuras)



Fig.1 - Epitáfio de Leça do Balio, *SS. Trindade*.



Fig.2 - Epitáfio de Leça do Balio, *Anunciação com homúnculo*.



Fig.3 - *Anunciação com homúnculo*, MNAA, Lisboa.



Fig.4 – *Triptico da Encarnação*, MF, Funchal.



Fig.5 - *Anunciação com homúnculo*, Mosteiro de Santa Clara, Vila do Conde.



Fig. 6 - Jean Poyer, *Anunciação*, 1485-90.



Fig. 7 - Anunciação, 'Vostres Oktavserie', Paris, 1504



Fig. 8 - *Anunciação*, Paris, Thielman Kerver, 1507.



Fig. 9 - Monogramista AG, *Anunciação com homúnculo*, Saragoça, 1521.



Fig. 10 - *Anunciação*, Lisboa, 1585.



Fig. 11 - Monogramista IDV, *Anunciação com homúnculo*, Zamora, 1539.



Fig. 12 - Anunciação com homúnculo, Nuremberga, Anton Koberger, 1488.



Fig. 13 - Anunciação com homúnculo, Alcalá, 1558.



Fig. 14 - Monogramista IDV, Anunciação com homúnculo, Saragoça, 1586.



Fig. 15 - Anunciação com homúnculo, Paris, 1515?



Fig. 16 - Gaspar Dias (act.conhecida 1560-91) (?), *Anunciação com homúnculo*,
S. Roque, Lisboa



Fig. 17 - *Anunciação com homúnculo*, igreja do colégio jesuíta de S. João Evangelista, Funchal.



Fig. 18 - Bento Coelho da Silveira (?) *Anunciação com homúnculo* (?), Museu de

S. Roque, Lisboa



Fig. 19 - *Anunciação com homúnculo*, igreja do Convento do Bom Sucesso, Lisboa



Fig. 20 - *Anunciação*, pormenor (canto superior direito) Bom Sucesso, Lisboa



Fig. 21 - Fr. José dos Mártires, *Anunciação com homúnculo* (1820), Convento de Santa Cruz do Buçaco, dos Carmelitas Descalços.