

IGREJA MATRIZ DE BUCELAS

coordenação CARLA VARELA FERNANDES



Imprimatur

Flandres em Bucelas

algumas notas a propósito das duas pinturas renascentistas da igreja matriz

Pedro Flor

Universidade Aberta
Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA)

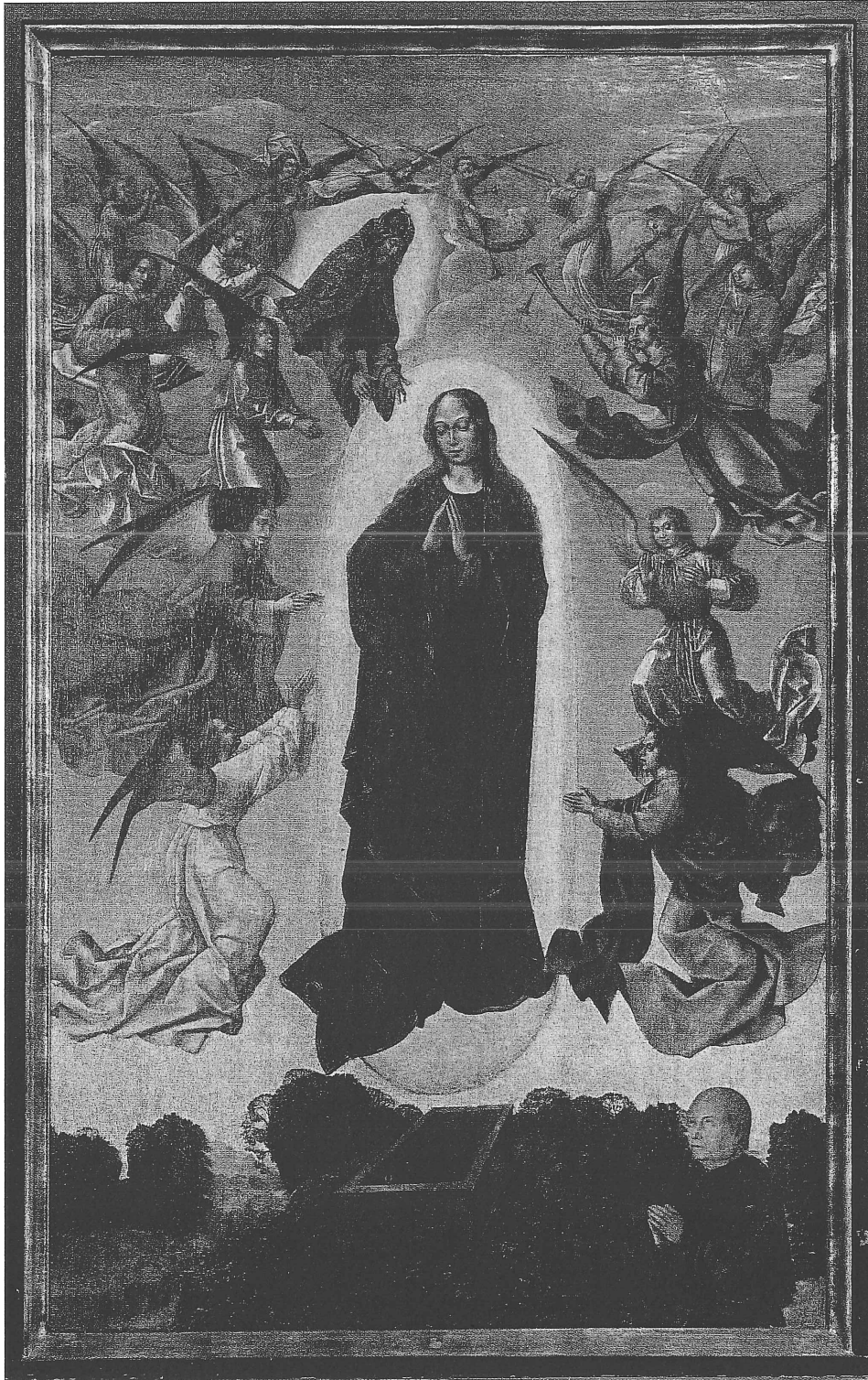
Quem visita hoje a igreja de Nossa Senhora da Purificação em Bucelas confirma duas ideias, já feitas, acerca do património artístico situado nas franjas da cidade de Lisboa: a riqueza e a singularidade do recheio decorativo dos templos que rodeiam a capital e a falta de estudos monográficos sobre tais lugares de memória e história. Muitas vezes ainda em pleno funcionamento litúrgico, tais espaços arquitectónicos religiosos e respectiva ornamentação têm sido sistematicamente colocados em segundo plano das prioridades no âmbito dos Estudos do Património.

Este posicionamento metodológico, com prejuízo para o desenvolvimento e a afirmação da micro-história, deriva da oposição paradigmática do nexo centro/periferia (Ginzburg, 1991), que dominou a produção historiográfica nas últimas décadas em Portugal, embora nem sempre de modo contínuo. As tentativas empreendidas pelos autores na defesa da relevância do estudo das interações entre os vários lugares da criação artística, incluindo também a abordagem das condições intrínsecas geo-políticas, sócio-económicas e religiosas das obras de arte têm sido ténues. Este facto tem originado tantas vezes um estudo de História da Arte parcelar e, por conseguinte, incompleto.

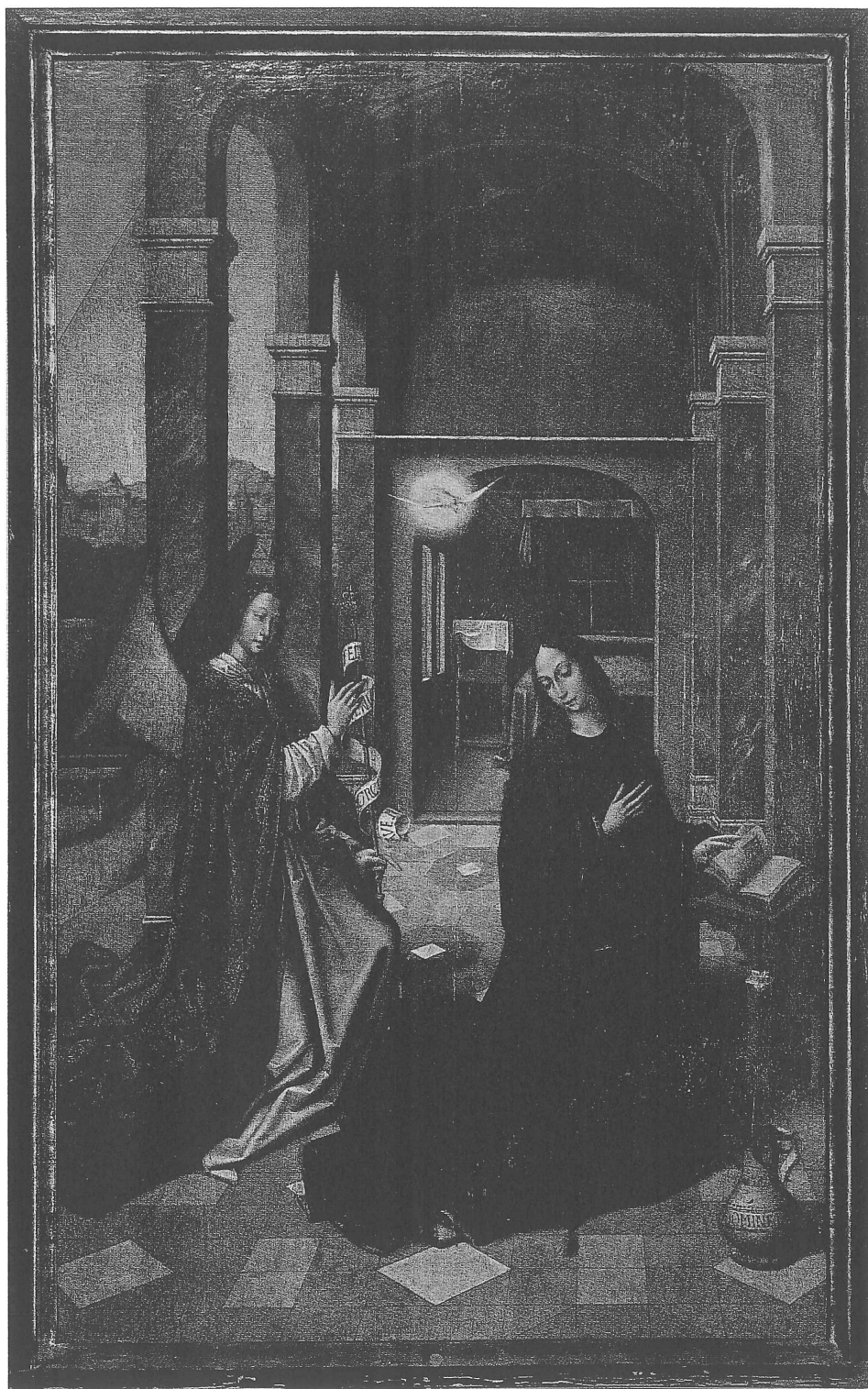
Com efeito, o destaque prestado à análise do tecido social e antropológico que rodeou a obra de arte, numa perspectiva transcontextual e numa visão globalizante e comparatista que procura identificar tendências comportamentais de mecenas e artífices, além do consumo artístico, é constantemente negligenciado pela produção historiográfica, como bem notou Vítor Serrão em análise recente (Serrão, 2016: 60-61). Este esquecimento sucedeu, por exemplo, com o estudo do magnífico templo em ‘estilo chão’ de Bucelas, apesar de encerrar em si várias páginas de história da arte de elevado valor operativo e recorte estético.

Por outras palavras, importa sublinhar que, até 2016, a obra de arte total que é a igreja bucelense ainda não tinha recebido um olhar dirigido e focado numa abordagem historiada e sistematizada das várias modalidades artísticas nela presentes, por exemplo, o brutesco afresco, o azulejo enxaquetado, a pintura sobre tela, a talha lavrada e a escultura policroma. A tendência para estudar os “centros” de Loures, Sintra, Mafra ou Vila Franca de Xira na região de Lisboa subalternizou durante muito tempo as primeiras tentativas de estudo micro-histórico sobre a referida igreja e património móvel,

Mestre desconhecido, Detalhe da *Anunciação*, c. 1520-1530
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Purificação de Bucelas.
© SNBCI - Miguel Cardoso



Mestre desconhecido,
Assunção da Virgem,
c. 1520-1530
Igreja Matriz de Nossa
Senhora da Purificação
de Bucelas.
© SNBCI - Miguel Cardoso



Mestre desconhecido,
Anunciação,
c. 1520-1530
Igreja Matriz de Nossa
Senhora da Purificação
de Bucelas.
© SNBCI - Miguel Cardoso

nomeadamente o de autoria de Carlos de Azevedo, Julieta Ferrão e Adriano de Gusmão, compilado em 1963 na obra *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*.

Chamados pela Coordenação Científica do presente volume neste esforço de examinar o património renascentista à guarda desta igreja, em particular as duas tábuas de pintura flamenga, datáveis do primeiro terço do século XVI e que representam a *Anunciação* e a *Assunção da Virgem*, procuraremos reflectir acerca de três aspectos essenciais para melhor compreensão do objecto de estudo. Em primeiro lugar, o histórico das peças até à recente exibição das mesmas na igreja, numa das capelas do lado da Epístola; depois a análise iconográfica das pinturas dando especial relevância ao conteúdo formal, convencional e simbólico que encerram; e, por último, o lançamento de questões finais para ulteriores investigações (documentais, iconográficas e de laboratório), considerando que o presente texto não pretende (nem poderia) resolver todas as problemáticas que as obras suscitam.

Um dos aspectos mais relevantes sobre as duas tábuas que motivaram este pequeno contributo diz respeito à procedência, uma vez que não é seguro que as mesmas tivessem sido concebidas para o primitivo templo de Bucelas. A propósito deste, julga-se que a fundação remonte ainda ao reinado de D. Afonso II (c. 1220?), a acreditar nos testemunhos trazidos pela historiografia mais recente sobre a matéria (Vargas, 1999 e Mendes, 2018). A igreja dedicada à Nossa Senhora da Purificação e respectiva colegiada de Nossa Senhora do Carvalho sempre pertenceu à diocese de Lisboa, tendo em permanência um prior e quatro beneficiados.

Desde o final do século XIII, a apresentação ao reitorado da igreja foi efectuada por clérigos do rei, tendo pertencido ao longo do século XIV ao padroado do mosteiro de Odivelas (anterior a 1336) e ao do rei (1342). No reinado de D. João I (1402), procedeu-se à alienação do padroado da igreja em favor de Gonçalo Vasques de Melo (membro do Conselho régio, cavaleiro e vassalo do rei) em reconhecimento pelos serviços prestados, tendo depois passado por doação régia, em 1434 por D. Duarte e em 1450 por D. Afonso V, para o Conde de Atalaia e Regedor da Casa do Cível, D. Pedro Vaz de Melo, e depois (1481) para o genro, D. Álvaro de Ataíde, filho do 1º Conde de Atouguia (Farelo, 2013: 59-90 e Cruz, 2001: 49-51). Além do padroado de Bucelas, o rei D. Duarte doara conjuntamente os senhorios de Povos, Castanheira e Cheleiros, de acordo com os assentos da Chancelaria¹. Bem perto da igreja, situava-se outrora um hospital ou hospício assistencial que possuía ainda uma capela dedicada ao Espírito Santo, da qual resta ainda um pequeno relevo figurativo que integrou o espólio da igreja de Nossa Senhora da Purificação (Assunção, 2010: 24; Fernandes, 2013: 195-227; Fernandes, 2018).

Em 1493, temos a informação que João Gil, doutor *in utroque iure*, era chantre e cónego da Sé de Lisboa, prior da Igreja de Santa Maria de Bucelas e visitador das igrejas de Santarém e seu arcediagado, pelo Cardeal-Arcebispo de Lisboa, D. Jorge da Costa (Pereira, 1979: 137), facto comprovador da relevância eclesiástica do templo bucelense. Após a morte de D. Álvaro de Ataíde (1505), o padroado transitou para o filho, D. António de Ataíde, 1º Conde da Castanheira, e depois para a descendência. Foi justamente um dos filhos de D. António, D. Jorge de Ataíde, o influente Bispo de Viseu e também Inquisidor-Mor do Reino, que veio a tomar posse do priorado em 1563 e dirigir a campanha de obras que viria a conferir, no essencial, a feição actual do templo (Soromenho-Mendes, 2018).

Sobre a construção e a configuração do templo medieval e renascentista, portanto anterior ao remodelado por D. Jorge de Ataíde em 1566 e cujo o altar foi sagrado em 1569 segundo uma inscrição, pouco sabemos hoje ainda que restem algumas evidências

desse primitivo edifício. Com efeito, o espaço da sacristia actual, remodelada em 1573, deverá corresponder a uma área mais antiga, onde o perfil construtivo da cobertura evidencia um trabalho próprio da época manuelino-joanina, talvez contemporânea às modificações operadas na igreja pelo facto de se ter tornado sede da paróquia em 1522.

Se observarmos do ponto de vista plástico as duas pinturas que temos por objecto de estudo, verificamos que ambas são enquadráveis nas primeiras décadas do século XVI, coincidentes com a elevação a paróquia da igreja e com o governo do 1º Conde da Castanheira (com maior premência a partir de 1532 com a passagem definitiva da apresentação do padroado por parte da coroa (Assunção, 2010: 32). A hipótese de associar o patrocínio de D. António de Ataíde à execução das duas tábuas seria tentadora e encontrar na mudança de estatuto do templo a motivação para encomenda seria plausível. No entanto, só muito dificilmente estas duas tábuas integrariam sozinhas um conjunto retabular decorativo do interior do templo. É mais do que provável que estas duas peças fossem por exemplo, ora volantes de um retábulo, cujo painel central, imagem de vulto ou nicho escultórico que, entretanto, desapareceu; ora fossem parte de um conjunto mais numeroso de tábuas de que remanescem apenas duas. Isto significa que um eventual retábulo que ornamentasse o interior da igreja de Bucelas não poderia conter apenas duas pinturas, o que indicia que o conjunto esteja de facto incompleto e qualquer associação iconográfica entre as obras e a devoção do altar-mor ou das capelas do templo torna-se extremamente falível na falta de elementos compositivos.

Acresce ainda que não havendo provas concretas de que as pinturas sempre tenham permanecido na igreja, na capela do lado da Epístola onde hoje se encontram, mais difícil se torna a associação entre as obras, a elevação a paróquia e o mecenato de D. António de Ataíde. Além disso, as várias descrições antigas do interior da igreja (p. ex. no *Santuário Mariano* [1707] de Fr. Agostinho de Santa Maria; na *Corographia Portuguesa* [1712] de Pe. Carvalho da Costa ou nas *Memórias Paroquiais* [1758]) são omissas quanto à existência deste retábulo quinhentista, o que não abona a tese da pertença das tábuas em favor da igreja de Bucelas. Por último, as fontes tardo-oitocentistas e novecentistas que arrolam o património móvel do templo não assinalam a presença das pinturas, o que nos leva a crer que tenham possivelmente integrado o recheio em data posterior (Assunção, 2010: 27-42)².

Há notícia de que as pinturas estiveram em restauro (nos anos 40) no Seminário dos Olivais, sendo levadas depois para o Museu do Patriarcado no Mosteiro de S. Vicente de Fora em Lisboa (Azevedo, 1963: 50), voltando há pouco tempo a Bucelas, na sequência da campanha de obras de conservação e restauro impulsionada em 2007 pelo Pe. Eduardo de Freitas (Assunção, 2010: 42-43). Em suma, somos da opinião que é mais verosímil que a primeira integração das pinturas na igreja deverá ser encontrada entre 1911 (data do arrolamento pós-República) e os anos 40 (1943? de acordo um boletim informativo da Junta de Freguesia), quando foram beneficiadas em acção de conservação e restauro, e não no século XVI, época coincidente com a realização das mesmas³. Além disso, a constante movimentação do património pictórico nas primeiras décadas do século XX que tinha como propósito a (re)decoração dos templos mais despojados ou a carecer de retábulos de culto, poderá ter conduzido as tábuas até Bucelas, vindas de parte ainda não determinada.

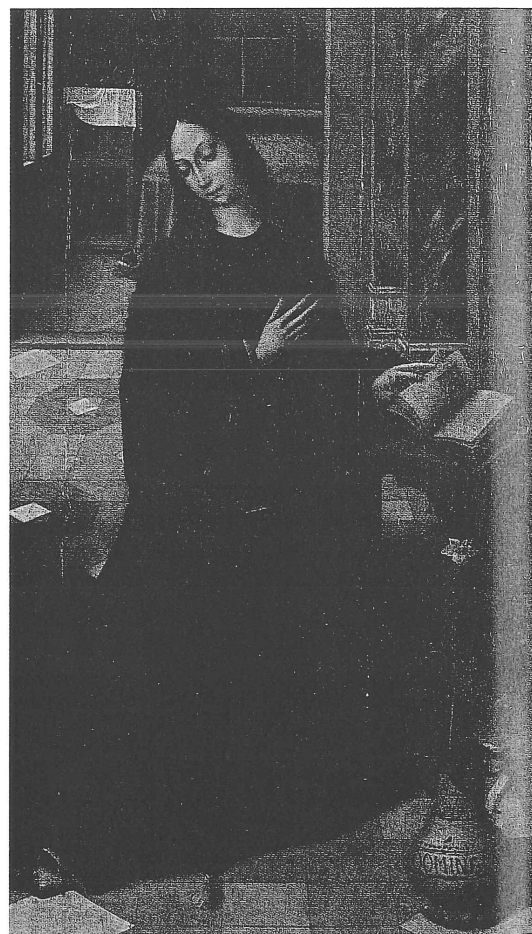
Não descartamos uma outra hipótese de trabalho que nos parece convincente acerca da procedência das tábuas. A proximidade de várias capelas e ermidas ao redor da igreja maior de Bucelas poderá ter favorecido a preservação das obras no interior. Assim, tomando por base o levantamento das devoções e altares das capelas e ermidas de Bucelas, efectuada por Rui Mendes e agora publicado neste livro, pensamos que talvez

se possa tratar de um conjunto de pinturas, incompleto como vimos, proveniente quem sabe da Ermida de Nossa Senhora da Encarnação da Quinta da Romeira de Baixo. Esta importante propriedade, cuja posse no século XVI pertencia a Fernão da Silva, Comendador de Alpalhão da Ordem de Cristo e D. Beatriz de Vilhena (do ramo de linhagem dos Sousa/Arronches) (Vasconcelos, 2012), será no final da centúria pertença da descendência, em particular dos Condes de Miranda, depois Marqueses de Arronches e por fim Duques de Lafões (Mendes, 2018). A evocação da ermida e a temática encerrada no nosso retábulo (onde figura uma Anunciação que bem poderia ser o painel central de um tríptico?) são argumentos favoráveis desta conjectura que poderá, no futuro, trazer outra luz à problemática obscura sobre o historial das tábuas. De todo o arrolamento efectuado pelo autor citado, a Ermida da Quinta da Romeira é a que parece ter maior conjugação entre os possíveis temas do retábulo e a evocação do templo. No entanto, importa ressaltar que estamos cientes de que o conjunto hoje se encontra incompleto e, por conseguinte, o tema central do retábulo poderá até ser diferente mais consentâneo com outras devoções dos templos da região de Bucelas ou de outro lugar na Estremadura, estando perante um sério caso de “património deslocado”, o que dificulta (ou impossibilita) a identificação exacta da proveniência das peças.

Colocando de parte por ora a questão da origem primitiva do retábulo, importa observar melhor as pinturas e tecer algumas considerações a propósito da iconografia das mesmas. Sobre a *Anunciação*, não vamos trazer para este trabalho toda a história e a evolução iconográfica da passagem da Sagrada Escritura, até porque o principal já foi analisado e discutido pelos estudos publicados por E. Mâle ou L. Réau, só para designar os mais importantes. No essencial, aponte-se que a *Anunciação* afigurou-se como um episódio central na dinâmica da Fé Cristã, imortalizado por S. Lucas no Evangelho e constituiu, a par do momento da *Encarnação*, um tema repetidamente explorado pela arte, concedendo-lhe papel primordial no Cristianismo, através da expressão da narrativa exemplar de Maria, tanto em pinturas, vitrais e iluminuras, como em tapeçarias, marfins, imaginária e retabulística (Couto, 1960). Além do escrito de S. Lucas, os Evangelhos apócrifos centrados na infância de Cristo constituíram poderosos referentes narrativos que ajudaram artistas e artífices a compor os seus trabalhos, casos do Protoevangelho de Tiago, de Pseudo-Mateus ou ainda de Tomé.

No caso de Bucelas, tal como notado por outros autores que citamos na bibliografia, a cena torna-se deveras interessante, uma vez que se desenrola num espaço semi-exterior (num pórtico) e não num compartimento fechado como o habitual. O anúncio de Gabriel e Maria é vulgarmente um episódio ora num cenário de interior, ora em dois espaços distintos, um exterior onde se encontra o Arcanjo e um interior (o quarto) onde permanece a Virgem receptora da Boa-Nova, mas no nosso exemplo tal não acontece. Os artistas sempre aproveitaram a representação deste passo bíblico para dar largas à sua capacidade criadora, procurando trazer para os quadros através da mimese os objectos de cariz quotidiano (cerâmica, cestaria...), de uso litúrgico (o Livro de Horas, a estante) e algumas peças de mobiliário (armário, leito)⁴.

Detalhe da *Anunciação*,
c. 1520-1530
Igreja Matriz de Nossa
Senhora da Purificação
de Bucelas.
© SNBCI - Miguel Cardoso



Die funffundzwentzigst figur



Michael Wolgemut,
Anunciação, 1491.
In Stephan Fridolin,
Der Schatzbehalter.
Nürnberg, 1491.
© Universitätsbibliothek
Heidelberg

incunábulo de autoria de Stephan Fridolin e impresso por Anton Koberger - *Der Schatzbehalter* - (Batoréo, 2011: 101), poderá ter em nosso entender servido de modelo ao pintor de Bucelas. Ainda que em contraposto, vejam-se as semelhanças compositivas das figuras nos planos e a relação espacial estabelecida com as arquiteturas envolventes, além do pormenor do docel e espaldar do leito da Virgem que, em tudo, é próximo do exemplo bucelense.

Além do eventual uso da gravura germânica, o autor demonstrou um cuidado minucioso na perspectiva da cena através do método dos pontos de distância, como se pode observar através da construção do pavimento de ladrilhos (Casimiro, 2004: 1715-1717), determinando-se assim com segurança os elementos integrantes do sistema perspectivo. O autor citado comprova ainda o extraordinário rigor e proporção com que o mestre construiu o marco da pintura (um retângulo de ouro com módulo de $m=1,618$), encontrando ainda apoio nas harmônicas da Secção Áurea dos lados. O lançamento das estruturas arquitectónicas e o posicionamento das figuras no plano obedecem com critério às linhas que derivam da aplicação do marco, suas correlações e outras malhas estruturantes (Casimiro, 2004: 1710-1722). Sobre o desenho estereométrico aplicado ao pavimento atrás aludido, voltaremos mais adiante quando falarmos sobre a autoria da obra.

Em relação à tábua da *Assunção da Virgem*, começemos por notar que o passo, de raiz apócrifa num Evangelho (século II?) atribuído a São João Evangelista, encontra-se genericamente de acordo com o cânone iconográfico estabelecido pela arte ocidental, depois desenvolvido e amplificado por S. Gregório de Tours, Vicente de Beauvais e

Em Bucelas, estes elementos iconográficos, eivados de simbolismo cristão, marcam presença destacada, servindo também de probo testemunho das vivências domésticas de Quinhentos. Como bem notou Ana Catarina Graça, e a propósito do livro junto de Maria e as correspondências tipológicas com o Antigo Testamento, tão frequentes na imagética cristã: “Este livro aberto ganha um significado simbólico acrescido devido à representação desta iluminura. A presença de Moisés constitui uma nova relação entre os dois Testamentos, tendo como prefiguração de Cristo como o ‘Novo Moisés’, o verdadeiro libertador do seu povo, e de toda a humanidade, através de uma Nova Lei e de Nova Aliança irrevogável, selada com o seu sacrifício na cruz, simbolizado com o desenho da coroa de espinhos do peitoral do Anjo.” (Graça, 2015: 87).

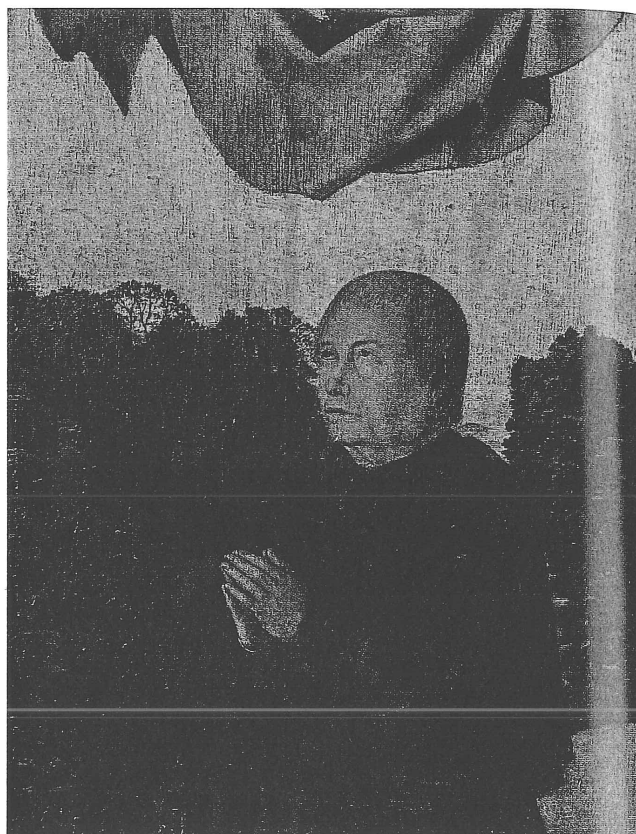
Instado a conceber as personagens no espaço pictórico, o artista costumava socorrer-se de outras fontes que não apenas as literárias. Com efeito, além da transposição para a tábua de entremezes ou outra dramaturgia representada em procissões ou autos festivos, o pintor utilizava amiúde xilografuras que circulavam nos meios sociais da época, sobretudo entre as oficinas que beneficiavam de clientelas abastadas e esclarecidas. No exemplo da *Anunciação*, admitimos que o gravado de Michael Wolgemut de 1491, pertencente ao

Voragine durante a Idade Média. Com efeito, o episódio costuma pressupor por exemplo a presença dos apóstolos em torno do túmulo aberto ou a alusão a Gabriel que traz uma palma do Paraíso ou ainda ao *Sacro Cingolo* e a S. Tomé, o que não sucede no exemplo de Bucelas. A aceitação iconográfica do passo baseava-se sobretudo no estatuto privilegiado de importância na história da Salvação que a Igreja concedeu a Maria, tanto no início da vida como no final (Mitchel, 2012: 73-74).

No jardim divino de inacessível perfeição (Haudebourg, 2001: 33-41), o pintor realça sobretudo o momento da Assunção da Virgem, numa mandorla e rodeada de anjos (alguns músicos), rumo a Deus Pai que a recebe, de braços abertos nos Céus, aludindo também ao episódio seguinte da narrativa cristã: a *Coroação*. Por seu turno, num plano inferior da cena, destaca-se a presença de um meio corpo masculino, de cabeleira clara, de mãos postas em oração e que aparenta alguma idade a julgar pelas rugas. Trata-se de um elemento secular num episódio prodigioso e por isso, com probabilidade, o doador da pintura. Aceitando que a *Anunciação* fazia parte do mesmo conjunto da *Assunção*, estaremos perante o patrocinador (ou um deles) do retábulo de Bucelas.

O carácter individualizado do rosto, deixando transparecer a fisionomia do modelo; a atitude de oração devota que revela ao admirar a Assunção da Virgem, ambos em bem-aventurança; a tradição artística de fazer retratar o doador da obra num dos passos retabulares, ora de um altar na igreja, ora em espaços de índole privada e circunscrita como uma capela sepulcral onde exerceria a função de intercessora; são ordens de razões para tentarmos identificar a figura como um possível retrato do comitente (Flor, 2010: 91-95). O traje envergado parece apontar em direção a uma figura eclesiástica (murça preta debruada, sotaina púrpura, sobrepeliz branco) mas a ausência de outros elementos iconográficos mais evidentes quanto à posição hierárquica na Igreja ou à afiliação regular impede-nos por ora de revelar com segurança a (possível) identidade do doador.

Do ponto de vista plástico, as duas pinturas analisadas acusam declaradamente os valores artísticos do Renascimento nórdico, expresso por exemplo na minúcia da representação do traje do Arcanjo Gabriel ou dos anjos da *Assunção*, dos adereços domésticos da cena da *Anunciação* ou o naturalismo da paisagem a fazer lembrar os fundos presentes na pintura de ganto-brugense dos finais do século XV, sem esquecer a utilização de referências gravadas do mundo de Wolgemut. O autor parece ainda estar receptivo a alguns dos tópicos desenvolvidos pelos cânones da pintura transalpina, nomeadamente o modo rigoroso de conceber a perspectiva e o espaço de toda a *Anunciação*. Apesar de tudo isto, somos da opinião que o autor/a oficina responsável pelas pinturas deve ser encontrado em Portugal, isto é, em artistas (nacionais ou estrangeiros) a laborar no nosso país no primeiro quartel do século XVI e educados na lição da arte flamenga por via directa ou indirecta.



Pormenor do doador da tábua
Assunção da Virgem,
c. 1520-1530
Igreja Matriz de Nossa
Senhora da Purificação
de Bucelas.
© SNBCI - Miguel Cardoso



Frei Carlos, *Assunção da Virgem*, c. 1525-1530
Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 82 Pint.
© DGPC/ADF - José Pessoa

Na verdade, sem a pretensão de encontrar a autoria das pinturas que temos vindo a examinar, tarefa por si só redutora ao estudar uma obra de arte, impõe-se notar que as tábuas deixam transparecer a arte de alguém com capacidades técnico-plásticas de qualidade sem, contudo, atingir, no acto criador, a mestria dos grandes pintores coevos do Norte da Europa. Uma mera comparação formal com o extenso catálogo dos ditos “Primitivos Flamengos” bastará para podermos aferir, com justeza, a qualidade do já apelidado “Mestre de Bucelas” (Serrão, 2002: 99), designação convencional que não implica a naturalidade do artista desta vila da Estremadura. De resto, como já alvitrámos acima, as duas pinturas podem nem sequer ter pertencido à Matriz de Bucelas.



Frei Carlos, *Bom Pastor*,
c. 1520-1525
Museu Nacional de Arte
Antiga, Inv. 1 Pint.
© DGPC/ADF - Luísa Oliveira e
José Paulo Ruas

As obras enquadram-se na produção pictórica do primeiro quartel do século XVI existente em Portugal, grosso modo época coincidente com o reinado de D. Manuel I. Elas acusam os valores do Renascimento nórdico, a saber o colorido brilhante e vibrante, a minúcia representativa de figuras, adereços e paisagem com finas veladuras e uma disposição de modelos e formas a lembrar a arte retabular flamenga que tanto sucesso obteve em Portugal pelo menos desde o final do século XV. O cotejo com outras peças coevas mostra-nos que as tábuas hoje na Matriz de Bucelas se aproximam da arte legada pelo pintor flamengo, activo entre nós entre c. 1517-1540, Frei Carlos.

O tratamento prestado à relação de escala entre as figuras da *Anunciação* e a volumetria arquitectónica do edificado lembra a mesma abordagem pictórica. Alguns dos figurinos de anjos músicos representados na *Assunção da Virgem* e posicionamento mostram afinidades cromáticas e compositivas com os pintados no mesmo tema, incluído no retábulo-mor da igreja do mosteiro do Espinheiro (c. 1529), lugar onde Frei Carlos desenvolveu grande parte da carreira artística.

Mas as relações com a arte deste pintor flamengo estabelecido em Portugal, não se esgotam nas semelhanças apontadas. Tal como bem detectou Teresa Peralta, o módulo estereométrico aplicado no pavimento da *Anunciação* é igual ao empregue no *Bom Pastor*, proveniente do Espinheiro de Évora e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Peralta, 2010: 267), aplicando o complexo padrão geométrico e denunciando uma fonte comum. O *Bom Pastor*, que se encontra muito próximo do estado original pois nunca sofreu amputações, como as rebarbas, rebordos e rebaixos indiciam, pertence à série de pinturas de Frei Carlos, próxima justamente do retábulo da capela-mor do mosteiro (c. 1529) e, como tal, de uma segunda fase de produção na carreira, como recentemente ficou provado (Valadas, 2015).

O contacto do autor das tábuas de Bucelas com o mundo artístico de Frei Carlos é proposta tentadora, facto que não deve levantar estranheza na medida em que já foi sugerido intercâmbio de modelos (e de estresidos) entre pintores da oficina do Espinheiro, Francisco Henriques e o Mestre da Lourinhã (Carvalho, 1998). Em circunstâncias por determinar e com a intervenção de outros agentes, o mesmo poderá ter sucedido com o autor das obras de Bucelas e do Espinheiro. Apesar da proximidade plástica entre os dois mestres, devemos porém notar maior arcaísmo de processos no primeiro, tanto na concepção espacial como nos modelos de Wolgemut aplicados, o que não sucede com Frei Carlos que parece preferir os mais evoluídos e elaborados Schongauer, Van Meckenem e Dürer (Batoréo, 2011: 196-206).

À falta de exames laboratoriais para determinar melhor todo o processo criativo empregue nas tábuas (tipo de suporte, camada preparatória, desenho subjacente, determinação dos pigmentos), o que deverá ser efectuado sob pena de não conseguirmos avançar muito mais quanto ao apuramento do perfil técnico e artístico do pintor de Bucelas, restou-nos por isso examinar apenas o espectro visível. O desconhecimento das exactas circunstâncias da produção das pinturas bucelenses afigura-se penalizador. O papel desempenhado por D. António de Ataíde ou até Fernão da Silva, Comendador de Alpalhão e as ligações artísticas entre o autor do retábulo e o meio artístico português do reinado de D. Manuel I serão dados a apurar no futuro. Numa perspectiva comparatista, tais informações permitirão conhecer melhor as dinâmicas geradas entre centros de produção pictórica e periferias, identificando a propensão de consumo artístico de mecenas e de uma sociedade que, no século XVI, procurava na encomenda de obras de arte um modo de sublinhar a modernidade do gosto, o que no presente caso de estudo se traduziu em trazer um pouco de Flandres para Bucelas.

NOTAS

1. ANTT - *Chancelaria de D. Duarte*. Livro 1, fl. 76.
2. Cf. também com a documentação do Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças - *Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais*. Loures/Bucelas, Arrolamento dos Bens Culturais (002).
3. Cf. Boletim Informativo disponível em <http://www.freguesias.pt/portal/noticia.php?id=2290&cod=110702>.
4. Existem duas inscrições presentes na tábua: uma na filactéria do Arcanjo Gabriel "Ave M ... Gr..ci... Ena ... Tec ..." e outra na peça cerâmica do primeiro plano, do lado direito, "Domine La...". No dizer de Luís Casimiro (p. 1725), esta última inscrição deverá remeter para as palavras iniciais do "Ofício Menor de Nossa Senhora: *Domine labia mea aperies et os meum annuntiavit nomen tuum*".