

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS ARTES



**Possibilidades de trânsito pela geometrização de Deus
no espaço pictórico do Renascimento em Portugal**

Fábio Sancho Anselmo Sousa

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias de Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando Rosa Dias

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Fábio Sancho Anselmo Sousa, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Possibilidades de trânsito pela geometrização de Deus no espaço pictórico do Renascimento em Portugal”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia e outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 30 de outubro de 2025

RESUMO

Os traçados reguladores da pintura no Renascimento têm sido estudados, sobretudo, como dispositivos de geometria para soluções harmónicas ou de simetria. Quase sempre segmentados, os estudos de iconologia observam a iconografia. Com esta dissertação, propomos novas hipóteses de reconstituição e estudo dos padrões formais reconhecíveis na organização das composições de Álvaro Pires de Évora, Nuno Gonçalves e Francisco Henriques também enquanto *práxis* simbólica. A partir da reconstituição conjectural dos traçados no *corpus* da obra de Álvaro Pires, comparando-os a fontes iconográficas, de teologia e de metafísica, procuramos ainda contribuir para sistematizar a hipótese de uma gramática formal da composição pictórica, adquirida na Idade Média. Acompanhámos funções teofânicas dos traçados na composição pré-representativa e identificámos hipóteses de viragem na sua utilização durante o Renascimento e em direção a uma aquisição antropológica da antiga gramática formal, com declínio das suas funções simbólicas: da teofania para a teose, daí para a autonomia formal do objeto pictórico realizada sobre um constructo residual dos antigos modelos reguladores pré-representativos. Esta é uma hipótese de interpretação das mudanças de paradigma na ontologia formal dos traçados reguladores, entendidos enquanto ente constituído por modelo regulador mais projeto iconológico.

Palavras-chave:

Geometria; Traçados; Neoplatonismo; Cristograma; Teose

ABSTRACT

The geometry of Renaissance compositions has been studied mainly as a device for harmonious pictorial arrangements or symmetries. Often segmented, iconological studies observe the iconography. This dissertation presents new hypotheses for studying the geometric patterns of composition by Álvaro Pires de Évora, Nuno Gonçalves and Francisco Henriques also as symbolic *praxis*. Based on conjectural reconstruction of the geometry in Álvaro Pires' body of work, compared to iconographic, theological and metaphysical sources of his time or earlier, we also seek to systematise the hypothesis of a formal grammar of pictorial composition acquired in the Middle Ages. We have tracked theophanic functions of geometry in pre-representational composition and identified shifts in its use during Renaissance and towards an anthropological acquisition of the ancient formal grammar, with decline of its symbolic functions: from theophany to theosis and thence to achieve formal autonomy of the pictorial object upon a residual construct of the former pre-representative models. This is a hypothesis for interpreting the paradigm shifts to the formal ontology of geometry in painting, understood as entity consisting of a geometric model plus an iconological project.

Keywords:

Geometry; Composition; Neoplatonism; Chrismon; Theosis

Ao Miguel Gullander.
Quem na casa de Deus?

AGRADECIMENTOS

O merecimento que tiver esta dissertação, deve-se à minha mãe, Dina, e ao meu pai, Natalino, que me permitiram olhar *este querido mundo*; à Cristina, que me ensina o Amor; ao Miguel, que me mostrou o vazio da grande esfera a evoluir-se em imagens, ensinou a equanimidade e o mais que não sei ainda. Deve-se à orientação do Professor Doutor Fernando Rosa Dias, que me ensinou a reconhecer os trânsitos da arte e guiou este estudo com dedicação e generosidade. Deixo-lhe a gratidão dos começos, que guardo também às minhas duas academias: o Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas e a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Muito devo a outras instituições que me tornaram possível realizar este estudo: ao Camões - Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., sobretudo na Carolina Estróia, e à Câmara Municipal de Loulé, esta pelas razões mais remotas, de apoio ao ensino público, e por proporcionar-me o conhecimento de dois objetos para recuperar a tradição de uma imagem que pode esclarecer dois capítulos. Destas instituições e do Estado guardo a gratidão da liberdade.

Índice

Listagem de abreviaturas	9
Introdução	10
Parte 1: Objetivos e abordagem de reconstituição	14
1.1. Objetivos.....	14
1.2. Metodologia.....	15
1.3. Obras a analisar	16
1.4. Estudos anteriores	17
Parte 2: Traçados reguladores dos trânsitos de Deus	20
2.1. Reconstituição conjectural de traçados de Álvaro Pires de Évora.....	20
Imagens da Virgem com o Menino	20
Tabernáculo da Virgem com o Menino entre São João Baptista e Santo Antão ...	24
Tríptico de Volterra.....	26
Políptico de Lucca	27
Políptico de Sant' Agostino de Nicosia	27
Políptico da Virgem de Livorno	28
Anunciação e Cristo Ressuscitado	28
Martírios de S. Cosme e S. Damião	29
2.2. Hipóteses para modelos de traçados reguladores	30
Signos do nome de Cristo.....	33
Rosas de circunferências dispostas em vesicas	37
Triângulo de quatro campos homotéticos ou pirâmide trinitária	40
Figura paradigmática	41
Malhas regulares de losangos.....	45
2.3. Indícios de uma viragem dos traçados reguladores.....	46
Parte 3: Trânsito de Deus para o Estado em Nuno Gonçalves	51
3.1. Metafísica e governo do Estado na Corte de D. Afonso V	51
3.2. O traçado da divisa de D. Afonso V	58
3.3. Reconstituição conjectural de traçados de Nuno Gonçalves.....	62
Tapeçarias de Alcácer Ceguer, Arzila e Tânger.....	63
Retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa	64

Retrato da Infanta Joana.....	73
Ecce Homo.....	74
Parte 4: Autonomia formal dos traçados em Francisco Henriques.....	78
Última Ceia.....	80
Oração de S. Gregório.....	80
Anunciação.....	80
Pentecostes.....	82
O Profeta Daniel e a Casta Susana.....	83
Conclusões.....	85
A mandorla como modelo regulador para teofanias.....	85
O Iotha-Chi como modelo regulador primário e irradiante da composição.....	86
A conceptualização formal de um traçado para inscrever trânsitos do Verbo.....	86
Cinco hipóteses de modelos reguladores teofânicos.....	87
Viragem antropológica dos modelos reguladores de teofanias para a teose.....	87
Registos de mundividências neoplatónicas na Corte de D. Afonso V.....	88
A divisa de D. Afonso V como ontologia formal de um discurso político.....	88
Um traçado de concerto de dois mundos nas tapeçarias de Pastrana.....	89
Três estratos reguladores do retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa.....	89
Um projeto moderno de convergência de teofanias e teose no Estado.....	91
Nova aquisição antropológica e autonomia formal dos traçados.....	91
Conclusões finais e perspectivas futuras.....	92
Referências bibliográficas.....	97

Listagem de abreviaturas

BL – British Library

BNF – Bibliothèque nationale de France

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda

MET – The Metropolitan Museum of Art

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

UC – Universidade de Coimbra

UCP – Universidade Católica Portuguesa

UL – Universidade de Lisboa

UNL – Universidade Nova de Lisboa

UP – Universidade do Porto

Introdução

Como se fossem certas, as imagens de Álvaro Pires de Évora parecem conformar-se por síntese e plenitude. Esta experiência podem ser as simetrias de composição que a sugerem, de algum modo certas, também, para o seu programa iconográfico. Alguns objetos pictóricos medievais podem mediar experiências semelhantes, mesmo se a técnica é menos competente. Para esclarecer ou apenas descrever estas experiências não eram suficientes os nossos recursos teóricos. Na bibliografia que fomos consultando, sobre geometria na arte e antropologia da imagem, pareceu-nos que não encontrávamos respostas inteiras para este problema.

Partimos da premissa de que os traçados reguladores da composição de Álvaro Pires e no seu tempo têm funções iconológicas e, embora não sejam o objeto principal do nosso interesse, somos tributários do pensamento de Heidegger de que há um *acontecer da verdade* do Ser que enforma o [refer]ente na obra¹ e por isso não queríamos separar a função iconológica da função formal para estudar os traçados porque ambas serão ontológicas. Conjugam a ontologia formal do objeto pictórico. Mas geometria e iconologia são dois objetos de estudo distintos e essa foi a primeira grande dificuldade que sentimos, quando quisemos circunscrever o objeto da nossa dissertação.

Para suprir esta dificuldade, adotamos uma solução teórica provisória para estabelecer que a ontologia formal dos traçados reguladores pode compor-se de duas partes: de (a) um ou mais modelos formais reguladores para (b) um projeto iconológico. Assim, tínhamos que abordar a reconstituição conjectural dos traçados reguladores a par com alguma abordagem iconológica.

Supomos que esta abordagem de reconstituição dos traçados reguladores ainda pode dar mais contribuições para esclarecer a mundividência dos pintores, talvez mesmo para compreendermos a *Weltanschauung* do seu tempo, segundo o entendimento de Panofsky de que epistemologia e arte constroem em paralelo essa visão do mundo: a primeira porque fornece a lógica, a segunda porque

¹ Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 20-63

fornece a *forma simbólica* para a relação humana com o real.² No entanto, se a *perspetiva linear* de Brunelleschi pode ser forma simbólica de uma *aspiração sistemática ao espaço*³ – superfície pictórica transformada em espaço para a *mimesis*, depois da janela aberta para a pirâmide visual pelo tratado *Da Pintura* de Alberti –, pensamos que essa viragem para a receção retiniana veio confundir e não clarificar as possibilidades de compreender o paradigma dos traçados reguladores. A partir do Renascimento, os traçados podem focar-se em utilizar propriedades da geometria e da matemática para construir o espaço pictórico e ainda servir para receber ou fixar uma ontologia formal da obra.

Optámos por realizar o nosso estudo em torno do que pode ser a *práxis* dos traçados pelos pintores enquanto modo de receber a ontologia formal da obra e não de construir o espaço representativo. Parece-nos a melhor possibilidade de acedermos à relação dos traçados com as inquietações e imaginário formal do pintor, nosso interesse, com utilidade também para as ciências da arte porque pode contribuir para circunscrever estilo e *corpus* de obra.

Somos tributários também da ontologia da *imagem-figura pré-representativa* de Fernando Rosa Dias: *objeto pictórico de força arquetípica que faz funcionar uma cumplicidade ontológica com o divino*.⁴ Se é por certo uma função dos traçados estabelecer uma continuidade entre imagem e sagrado, antes e ao longo do Renascimento, interessa-nos perceber como acontece.

Por estas razões, optámos por iniciar o nosso conjunto de reconstituições conjecturais no *corpus* de obra de Álvaro Pires de Évora, pintor português proficiente na utilização de traçados reguladores e arcaizante no estilo, o que nos forneceu uma via de acesso à origem pré-representativa dos modelos reguladores. Terminámos quando descobrimos a primeira obra de *simetria dinâmica*⁵, de Francisco Henriques, porque indicia, a nosso ver, uma viragem na

² Cf. PANOFKY, 1993, p. 10-18

³ Cf. PANOFKY, 1981, p. 170-172

⁴ Cf. ROSA DIAS, 2011, p. 180-188

⁵ O conceito de simetria dinâmica foi por Jay Hambidge, mas refere-se a propriedades evolutivas ou de transformação de uma forma sem com isso perder a relação de simetria inicial entre as suas partes constituintes. Propriedades que obedecem à *secção grega* ou à *divina proporção* de Luca Pacioli e ao seu emprego nos traçados geométricos, como veremos. V. CASIMIRO, 2004, Vol. I, p. 882-883

ontologia formal dos traçados entre Idade Média e alto Renascimento e para um período da pintura portuguesa que já conta com, pelo menos, dois estudos de fôlego sobre traçados geométricos: de Luís Casimiro e Simão Palmeirim.

Subsistirá sempre uma limitação à demonstração das nossas como de outras hipóteses de reconstituição conjectural de traçados: pode ser possível encontrar genealogias formais confluentes em modelos reguladores, seja por fontes iconográficas antigas ou de literatura, mas as técnicas oficinais utilizadas pelos pintores são elusivas. Poderiam estes modelos e as suas possibilidades iconológicas fazer parte do núcleo de conhecimento reservado aos mestres, que talvez não tivessem interesse em exibi-los ou divulgar facilmente o modo de fazer para que não fossem copiados fora do seu controlo ou oficina.

No limiar de trezentos, o pintor italiano Cennino Cennini escreveu um pequeno tratado sobre pintura que explica como *traçar através de polvilhar pó por padrões perfurados*⁶ ou *remover quaisquer marcas feitas pelo lápis de chumbo*, [com] *pequeno pedaço de pão*⁷, técnicas que poderiam servir para realizar um traçado efémero, para desaparecer depois do desenho preparatório. Outras técnicas poderiam ter sido usadas, como a suspensão de linhas de guia sobre a superfície, sobretudo quando fossem grandes painéis ou retábulos.

Com escassa informação coeva sobre a prática dos traçados reguladores, restou-nos para reconstituição conjectural iniciar um prolongado processo de análise iterativa: de experimentação, avaliação da verosimilhança perante as simetrias e outros escassos indícios, rejeição de hipóteses e regresso contínuo à experimentação. Para levantar e rever hipóteses de existência de modelos reguladores acresce ainda que têm de ser coerentes com múltiplas obras de diferentes artistas e assim que descobríamos outras soluções de simetria do pintor ou do seu tempo, ou anteriores e mesmo remotas para as mesmas iconografias, o processo de experimentação tinha de reiniciar.

⁶ CENNINI, 1899, p. 7

⁷ CENNINI, 1899, p. 12

Procurámos conjecturar sempre com verosimilhança, às vezes em desânimo, mas persistindo em esgotar hipóteses e escolher as soluções de reconstituição que tivessem mais contactos com as simetrias das obras que estudávamos e comuns ao maior número de obras compráveis. Resta dizer que o processo de obter hipóteses de traçados reguladores é um trânsito ele mesmo, porque as hipóteses mais verosímeis podem ser aperfeiçoadas ou substituídas.

Reconhecemos as limitações desta dissertação, mas somos gratos pela nossa aprendizagem no percurso. Divide-se em quatro capítulos, a saber:

O primeiro capítulo é introdutório e esclarece os objetivos, a metodologia, o *corpus* das obras que vamos analisar e o sumário de conclusões de investigações anteriores com relevância para o nosso estudo.

O segundo capítulo apresenta as nossas reconstituições conjecturais para o *corpus* de obra de Álvaro Pires de Évora e para obras de alguns pintores do seu tempo ou anteriores, relaciona estas hipóteses com fontes iconográficas antigas, algumas fontes de teologia e metafísica, sobretudo neoplatónicas, donde levantamos cinco hipóteses de modelos reguladores e uma hipótese de viragem inicial nos projetos iconológicos associados a estes modelos.

O terceiro capítulo apresenta as reconstituições conjecturais para o *corpus* de obra de Nuno Gonçalves, informadas antes numa revisão sumária do pensamento escrito do círculo próximo de D. Afonso V, provável comitente do pintor, e na análise da divisa pessoal deste Rei, que é um objeto pictórico e tem ontologia formal relevante para a nossa reconstituição conjectural do traçado unificador do *Retábulo de São Vicente para Sé de Lisboa*.

O quarto capítulo apresenta reconstituições conjecturais para cinco obras de Francisco Henriques, em jeito de primeira conclusão, porque compreendem e, por vezes, agregam utilizações distintas dos modelos reguladores adquiridos para conformar o objeto pictórico, o que nos permitiu situar a hipótese de mudança de paradigma na ontologia formal dos traçados reguladores.

Parte 1: Objetivos e abordagem de reconstituição

1.1. Objetivos

Quisemos estudar a possibilidade de haver, nessa prática elusiva dos traçados reguladores da composição pictórica, um chão de citações formais ou de uma verdade que enformou a obra de arte.

Para aceder a essa ontologia formal tentámos reconstituir com os traçados reguladores, mais do que esquemas de composição do pintor, o seu imaginário, para recebermos também, mais do que uma experiência estética assíncrona, essa vaga percepção da realização da obra como se fosse nossa.

O objetivo geral para esta dissertação é estudar os traçados reguladores de Álvaro Pires de Évora, Nuno Gonçalves e Francisco Henriques e como contribuíram para ontologia formal dos seus objetos pictóricos.

Esta proposta de estudo deverá permitir contribuições para o conhecimento e interpretação das práticas de composição destes pintores, das preferências estilísticas e na atribuição do seu *corpus* de obra.

Como objetivos específicos, propomos:

- i) Reconstituir os traçados reguladores utilizados pelos três pintores portugueses, verificar que indícios existem de relação com os programas iconográficos e levantar essas hipóteses;
- ii) Comparar os traçados reconstituídos destes pintores com práticas do seu tempo e anteriores para apurar as soluções de reconstituição e sistematizar hipóteses de modelos recorrentes;
- iii) Referir inconsistências ou possibilidades de agregação de obras atribuídas aos três pintores, tendo conhecimento mais apurado sobre os modelos de traçados que utilizaram;
- iv) Aproximar os modelos de traçados reguladores de algumas hipóteses de fontes iconográficas e literárias, no sentido de estudar se podem radicar numa gramática formal antiga;

- v) Identificar viragens ou transições de paradigma na utilização dos traçados reguladores.

1.2. Metodologia

Quisemos focar o nosso estudo na análise dos padrões formais de composição reconhecíveis pelo espectador na relação visual com a obra, pelo que o nosso método recorreu à experimentação de formas geométricas para encontrar as simetrias estáticas das composições, mas não recorreu a cálculos matemáticos com exceção da análise à simetria dinâmica de uma obra de Francisco Henriques. Outros autores, que nos informam muitas vezes ao longo desta dissertação, já estudaram essa vertente dos traçados.

Cennino Cennini descreveu o ofício do pintor de descobrir o que está escondido para fazê-lo imagem: *imaginação (fantasia) e perícia na mão, para descobrir coisas não vistas escondidas sob a obscuridade dos objetos naturais, e para capturá-las*.⁸ Supõe que é apta a relação visual que somos capazes de estabelecer com os recursos do pintor, que não os utilize para manter escondidas estas *coisas* mas para que sejam acessíveis ao espectador. Como pretendíamos estudar traçados reguladores deste período, apoiámo-nos no que escreveu Cennini para simplificar o nosso método geométrico.

A metodologia de reconstituição conjectural que utilizámos baseou-se no reconhecimento visual de padrões de simetria da composição e na experimentação de linhas de estrutura interna que as pudessem inscrever, ou também de estrutura externa, quando houvesse relação com outras obras agregadas em polípticos ou conjuntos retabulares e um traçado unificador pudesse esclarecer melhor aquelas simetrias. Aconteceu que a experimentação de linhas de estrutura interna em painéis isolados terminou por vezes a conjecturar esquemas geométricos que excediam as margens da composição, mas essas soluções têm as coincidências mais significativas com as escolhas do pintor para organização dos elementos figurados. Recorremos à morfologia

⁸ CENNINI, 1899, p. 4

do suporte ou de molduras originais para confirmar algumas soluções reguladoras, pois há casos de continuidade do traçado nestes formalismos.

Em simultâneo com a reconstituição conjectural dos traçados dos três pintores que são objeto da dissertação, comparámos esquemas reguladores já estudados ou que pudéssemos reconhecer na práxis de outros pintores daquele tempo ou anteriores, incluindo iluminuras e diagramas medievais, para maior segurança na identificação e sistematização de modelos.

Para robustecer o nosso estudo, procurámos ainda genealogias formais em fontes iconográficas mais antigas, incluindo de arquitetura, numária e heráldica, e em fontes literárias de teologia e metafísica que pudessem ter confluído para modelos de traçados reguladores. Antes da reconstituição conjectural dos traçados de Nuno Gonçalves, observámos o meio intelectual e a mundividência do provável comitente régio, D. Afonso V. Há fontes primárias para este estudo, enquanto são escassas as fontes sobre o pintor. D. Duarte I e o Infante D. Pedro, pai e tutor, ambos escreveram. Estudámos também o que escreveu o exegeta e tesoureiro-mor Isaac Abravanel, próximo do Rei.

1.3. Obras a analisar

Vamos estudar de Álvaro Pires de Évora a quase totalidade do *corpus* de obra atribuída, com exceção de poucos painéis com figuras isoladas, pertencentes a conjuntos retabulares perdidos. Faremos reconstituições conjecturais para obras da *Virgem com o Menino*, o *Tabernáculo de Braunschweig*, o *Tríptico de Volterra*, os polípticos *de Lucca*, *Sant' Agostino de Nicosia* e *da Virgem de Livorno*, a *Anunciação*, *Cristo Ressuscitado* e os *Martírios de S. Cosme e S. Damião*. Esta é a sequência que melhor nos permitiu sistematizar as nossas descobertas neste capítulo, em comparação com iconografia pré-representativa.

Vamos estudar as *Tapeçarias de Pastrana* que celebram as vitórias de D. Afonso V em Arzila e Tânger, porque os cartões foram provavelmente obra de Nuno Gonçalves⁹, e a totalidade do *corpus* de obra consensualmente atribuída ao pintor, incluindo o *Retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa*, na reconstituição

⁹ Por falta de uma imagem de qualidade em tempo útil, não analisámos a série de Alcácer Ceguer.

de Fernando Baptista Pereira, o *Retrato da Infanta Joana* e as três cópias sobreviventes do *Ecce Homo*, começando por estabelecer a que é provavelmente mais próxima da composição original do pintor.

Em jeito de primeira conclusão, vamos estudar de Francisco Henriques apenas dois painéis do retábulo para o altar-mor da Igreja do Convento de S. Francisco de Évora, a *Última Ceia* e a *Oração de São Gregório*, uma *Anunciação* estudada também por Luís Casimiro e outros dois painéis atribuídos às capelas laterais de S. Francisco: o *Pentecostes* e *O Profeta Daniel e a Casta Susana*.

1.4. Estudos anteriores

Apoiámo-nos ao longo do nosso estudo numa conclusão de Francisco Henriques, que a partir de investigação às composições retabulares, pórticos e túmulos de escultores portugueses do Renascimento notou que a geometria permitia ao artista conjugar um *processo de ordenação e crescimento, simultaneamente interno e externo* e à obra *participar na ordem universal*.¹⁰

Entre os trabalhos de investigação sistemática à geometria na pintura portuguesa do Renascimento está a tese de Simão Palmeirim, que identifica características formais para quatro soluções de regulação entre o século XV e o primeiro quartel do século XVI: i) *traçado $\sqrt{3}$* e as suas formações em *vesica piscis*; ii) *malhas regulares*, fornecidas por linhas ortogonais ou oblíquas traçadas a partir dos pontos médios nos lados de um plano retangular; iii) *traçado que relaciona circunferências concêntricas e quadrados*; iv) e *uso de Φ* ou razão de ouro¹¹, primeiro nas obras dos mestres flamengos que trabalharam na Sé de Viseu, no início do século XVI, depois adotado nos traçados utilizados pelos

¹⁰ Cf. HENRIQUES, 2016, p. 40-50

¹¹ A *secção grega*, dita de ouro e *divina proporção* depois de Luca Pacioli é a relação de duas medidas quando a razão entre a maior e a menor é igual à razão entre a soma das duas e a maior, expressa pelo número irracional 1,61803... Em planos retangulares pode obter-se, por exemplo, a partir de um quadrado, a rebater uma diagonal traçada entre o ponto médio de um dos seus segmentos de reta e um dos ângulos opostos, obtendo assim um retângulo em que a parte acrescentada ao quadrado reproduz as novas proporções do todo e permite encontrar as mesmas duas formas geométricas *ad infinitum* por subdivisão do seu interior. Esta medida regula proporções orgânicas, como a relação entre as duas partes do corpo humano a partir da linha do umbigo e depois dos 21 anos. Para outras coincidências com estruturas naturais, v. GHYKA, 1979, p. 38-39.

pintores portugueses.¹² As descobertas deste autor informaram as nossas reconstituições conjecturais de Álvaro Pires e Nuno Gonçalves.

Outra tese, de Luís Casimiro, estuda a pintura quinhentista portuguesa e propõe um *método geométrico* de interpretação, complementar ao *método iconográfico-iconológico* de Panofsky¹³. Este método baseia-se no cálculo do *módulo* ou relação entre altura e largura do painel para encontrar a solução reguladora provável, entre 25 modelos geométricos que sistematizou¹⁴. Uma observação que faz sobre a possibilidade de representarem a dupla natureza de Cristo os traçados que empregam as formas geométricas do círculo e do quadrado¹⁵ informou o nosso estudo do *Ecce Homo* e de Francisco Henriques.

Proposta inicialmente por Charles Bouleau, adotada por Luís Casimiro na sua tese, há uma premissa de estudos anteriores que não podemos seguir de imediato: algumas linhas de *estrutura elementar*, que podem ser traçadas a partir dos pontos médios dos lados de um plano retangular, seriam uma estrutura interna que *existe de forma independente* e fornece as opções ao pintor para subdivisão do plano numa *armadura* ou modelo regulador harmónico.¹⁶ Porém, as linhas dessa *estrutura elementar* são constituídas de signos formais com tradição remota, quase sempre em coerência com os programas iconográficos que organizam, pelo que aceitar aquela premissa excluiria que estudássemos a origem destas coincidências. Admitimos que, na pintura quinhentista, os recursos de regulação geométrica de alguns pintores possam assumir já o constructo de modelos reguladores antigos como uma *estrutura elementar* dos traçados. Adiante vamos esclarecer melhor e voltaremos a debater este ponto, mas serve agora para justificar as nossas opções metodológicas de não excluir funções iconológicas dos traçados do estudo de levantamento de modelos reguladores e de remontar as genealogias formais à pré-representação, porque se não for assim acreditamos que haverá informação e modelos perdidos.

¹² Cf. PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 447

¹³ Cf. CASIMIRO, 2016, p. 111-114

¹⁴ CASIMIRO, 2004, Vol. II, p. 1129-1131

¹⁵ CASIMIRO, 2016, p. 111

¹⁶ Cf. CASIMIRO, 2004, Vol. I, p. 932-937

Alguns traçados de Álvaro Pires foram reconstituídos por Palmeirim e as geometrizações de Nuno Gonçalves têm recebido atenção, desde observações de formas triangulares por Myron Jirmounsky¹⁷ e René Huyghe¹⁸ aos ensaios de geometria de Almada, mas só Palmeirim conjecturou os traçados do *Retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa* na sua disposição mais provável, reconstituída por Fernando António Baptista Pereira. A *Anunciação* que vamos analisar de Francisco Henriques foi estudada também por Luís Casimiro, que lhe atribui um traçado informado já pela *secção áurea*¹⁹.

Esta dissertação desenvolve estudos do seu autor para a parte curricular deste mestrado, um em torno da representação do poder na obra de Nuno Gonçalves para a Sé de Lisboa, outro de interpretação dos traçados de algumas obras dos três pintores a partir da perspectiva de Heidegger sobre a obra de arte como um *deixar acontecer da verdade* ou criação da abertura para revelar a manifestação histórica do Ser na obra: em Deus, que identificamos nas obras de Álvaro Pires de Évora, e daí para o *Dasein* humano.

¹⁷ Ob. cit. BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p. 180

¹⁸ HUYGHE, 1960, p. 288

¹⁹ Cf. CASIMIRO, 2004, Vol. II, p. 1267-1269

Parte 2: Traçados reguladores dos trânsitos de Deus

2.1. Reconstituição conjectural de traçados de Álvaro Pires de Évora

O pintor que queremos estudar nasceu em Évora, c. 1370-80²⁰, mas é documentado pela primeira vez na Toscana, em 1410, quando foi contratado para realizar os frescos da fachada do Palazzo Datini com os florentinos Ambrogio di Baldese, Niccoló di Piero Gerini, Lippo d'Andrea, Scolaio di Giovanni, Bettino di Zanobi e Antonio di Cambino.²¹ Neste grupo de pintores encontramos indícios de utilização de traçados reguladores em Álvaro Pires, Ambrogio di Baldese e Scolaio di Giovanni.

Simão Palmeirim reconstituiu para Álvaro Pires o traçado da *mandorla* ou *vesica piscis*²² nas composições da *Virgem com o Menino para Santa Croce de Fossabanda*, no *Tríptico de Volterra* e no tabernáculo de Braunschweig.²³ Propõe que esta forma reguladora pode ter origem no signo paleocristão do peixe, signo formal para as iniciais de Cristo porque coincidem com as primeiras letras gregas na palavra “peixe” [ἰχθύς].²⁴

Imagens da Virgem com o Menino

O traçado que Álvaro Pires mais parece utilizar em composições da Virgem é a *vesica piscis* vertical. Pode ser imperfeita, como na *Virgem e o Menino* de Cagliari (**Figura 1**) e noutro caso (**Figura 2**), ou sensivelmente perfeita, com altura e largura da forma a coincidir com as da tábua, como na *Virgem com o Menino entre S. Bartolomeu e Santo Antão* (**Figura 3**).

²⁰ SBARAGLIO, 2020, p. 19

²¹ Cf. HAYEZ, 2020, p. 66

²² Intersecção entre dois círculos, ao posicionar-se o compasso sobre um ponto da circunferência inicial até ao centro. Na vesica perfeita, o seu ponto mais largo corresponde ao raio da circunferência.

²³ PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 76-81

²⁴ Cf. PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 96-104.

O raio da circunferência utilizada por Álvaro Pires para traçar a vesica parece corresponder²⁵, em regra, à largura da tábua, como podemos ver também na *Virgem com o Menino para Santa Croce de Fossabanda (Figura 4)*. Nesta composição, sobre a vesica que inscreve a Virgem, uma cruz de aspa a ligar os ângulos da tábua e do trono parece servir para delimitar os campos onde o pintor distribuiu simetricamente os grupos de figuras (Figura 5).

O traçado da *vesica piscis* está associado à glória ou majestade teofânica na iconografia pré-renascentista. Scolaio di Giovanni, que trabalhou ao lado de Álvaro Pires, utiliza-o numa Assunção da Virgem (Figura 6). O modelo pode ter sido difundido a partir de Tours²⁶, durante a *renovação carolíngia*²⁷, para figurar o Pantocrator em *maiestas Domini*²⁸ e rodeado dos Evangelistas ou do *Tetramorfo*²⁹ que os representa³⁰. Encontra-se, no século IX, em variantes oval sobre losango, na *Bíblia de Moutier-Grandval (Figura 7)*; em losango, na *Bíblia de Alcuíno-Bamberg (Figura 8)*; e em *vesica piscis*, no *Evangeliário de Lotário I (Figura 9)* e no *Sacramentário de Charles le Chauve (Figura 10)*.

A iconografia da *vesica piscis* pode ter origem na intenção de citação formal do *trono de safira* em que surge o Senhor a Ezequiel (Ezequiel 1.26), como também o losango pode servir para citar a safira e organiza o espaço de distribuição tetramórfica de elementos no plano para citar a visão de João, em que o Senhor surge rodeado dos quatro animais enquanto anuncia que é *Alfa e Ómega*, o

²⁵ Para determinar o rigor geométrico dos traçados seria necessário recolher as dimensões exatas das tábuas, indícios de alterações nas dimensões originais e imagens sem distorções em altura ou largura provocadas pelo ângulo da fotografia, mas esse não é o foco do nosso estudo porque pretendemos apenas reconhecer os traçados na relação visual com a simetria das composições.

²⁶ ZWITTMEIER, 2024

²⁷ PANOFSKY, 1981, p. 122: Segundo o autor, as imagens carolíngias são provavelmente recriadas a partir de modelos da Antiguidade clássica e não inventadas.

²⁸ Adotamos a designação geral de *maiestas Domini*, no nosso estudo, para referirmos as soluções formais do losango, da *vesica piscis* ou da rosa de vesicas que inscreve o Senhor em majestade. Por vezes estas formas recebem figurações de Cristo Pantocrator; outras, de Deus Cosmocrator; outras ainda, de Cristo Cosmocrator, confundindo-se com o Criador e Senhor do cosmos.

²⁹ GOMBRICH, 1983, p. 129

³⁰ Apocalipse 4.6-7: *E no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E o primeiro animal era semelhante a um leão [S. Marcos], e o segundo animal semelhante a um bezerro [S. Lucas], e tinha o terceiro animal o rosto como de homem [S. Mateus], e o quarto animal era semelhante a uma águia voando [S. João].*

princípio e o fim (Apocalipse 1.11; 21.6; 22.13).³¹ Num *Missal de Limoges*, do século XII, a *maiestas* inscrita numa *vesica piscis* perfeita já surge ladeada daqueles símbolos ontológicos (**Figura 11**). A vesica e o losango parecem assim ser intermutáveis para figurações em glória.

Noutra imagem semiótica para o nosso estudo, o *diagrama de Byrhtferth*, do século XII, encontra-se o losango a ligar *terra, água, ar e fogo*, ladeado dos símbolos Alfa e Ómega, sobreposto aos sistemas do espaço e tempo figurados por duas esferas a formar uma vesica horizontal (**Figura 12**)³²: os dois mundos, espiritual e sensível, que têm correspondência com a dupla natureza de Cristo, divina e humana, como esclarece a anotação do autor do diagrama.³³

A *Virgem com o Menino entre S. Bartolomeu e Santo Antão*, realizada por Álvaro Pires c. 1400-10³⁴, é remanescente do modelo iconográfico antigo: o losango rodeado de uma composição tetramórfica, possivelmente com uma cruz em aspa a unir os ângulos do suporte e do trono (**Figura 13**). Permite-lhe subdividir o losango em espaços homotéticos onde inscreve simetricamente as figuras, mesmo recurso que utilizou o iluminador de *Alcuíno-Bamberg*. Este traçado parece mesmo ter sido reproduzido por Álvaro Pires no friso que decora a base do trono da Virgem (**Figura 14**). Encontraremos outras vezes esta prática: os pintores parecem glosar os traçados através de algum elemento figurativo da composição ou nas molduras, a que chamaremos microtraçado.

Encontra-se variante do mesmo modelo de traçado numa Virgem atribuída à escola de Mariotto di Nardo, onde o pintor formou o losango por intersecção de dois triângulos (**Figura 15**) e distribuiu as figuras pelos espaços abertos entre as linhas do traçado. O modelo está sugerido nos ladrilhos.

Observando outras obras italianas, podemos ver que o losango regulador é um legado de trezentos: encontra-se numa *Virgem com o Menino* de Angelo Puccinelli, c. 1385, ligando a Mãe a uma figuração do Filho no topo, seguindo

³¹ Cf. WALLIS, 2007

³² Mandorla em forma de 8, traçada com duas circunferências a formar uma *vesica piscis* horizontal.

³³ Cf. WALLIS, 2007

³⁴ CAETANO e SBARAGLIO, 2020, p. 208

o mesmo ângulo da cúspide central do trono e a partir de uma vesica horizontal formada por duas circunferências sobre a altura do painel. Poderão estar a distribuir as figuras segundo o seu estatuto celeste. Este plano regulador parece estar microtraçado sobre o tapete que descende aos pés da Virgem e ainda nos ladrilhos, onde descobrimos que pode incluir um quadrado: os pontos de intersecção do losango sobre uma cruz de aspa permitem tirar linhas verticais para intersectar a vesica horizontal e conformar um quadrado que vem inscrever apenas as figuras da Virgem e Menino (**Figura 16**).

O losango é a forma reguladora utilizada também por Taddeo Gaddi, discípulo de Giotto, para inscrever a Virgem no trono, de novo com um microtraçado de losango e cruz de aspa em fita sobre a base (**Figura 17**)³⁵. Este pintor utiliza-o ainda na forma de tábuas e molduras, como nesta *Visitação* (**Figura 18**). O modelo parece remontar à *Virgem em Majestade* de Giotto, c. 1300, que inclui também um microtraçado equivalente na base, ao lado de uma malha de *vesicas piscis*. Propomos uma reconstituição deste padrão num traçado regulador primário, constituído talvez por 12 circunferências, de onde o pintor poderia extrair o losango a coincidir com o trono (**Figura 19**)³⁶.

Álvaro Pires pode ainda ter utilizado um traçado em losango para compor a sua *Virgem da Humildade*, onde é possível distinguir uma simetria dos elementos figurados, neste caso, em sistema de triângulos sobre a metade superior do losango: inscrevem a Estrela – de Belém (Mateus 2:1–12) ou da Manhã (Apocalipse 22:16) –, o Menino e o nimbo da Virgem (**Figura 20**).

Com traçado e simetria idênticos já Gherardo Starnina pintara outra Virgem da Humildade (**Figura 21**). Duccio de Buoninsegna utiliza uma iconografia semelhante para a *Virgem de Rucellai*, c. 1285, onde reencontramos o traçado regulador de vesica horizontal. Não parece sobrepor-lhe o losango, ou este não

³⁵ A reconstituição deste traçado é uma aproximação informada pela posição das mãos da Virgem e do Menino, que sugerem o ponto de encontro das ortogonais, porque trata-se provavelmente do painel central de um tabernáculo e só na composição retabular poderíamos reconstituir o traçado.

³⁶ Este traçado inicia talvez com mandorla em forma de 8 e vesica horizontal perfeita, a determinar a altura e a largura da tábua, seguida de uma malha composta de quatro circunferências em altura e três em largura. Linhas tangentes da primeira vesica e das vesicas ortogonais da malha revelam o losango a coincidir com o trono que inscreve a Virgem, o Menino e os Santos.

está a contribuir para disposição simétrica de elementos nos campos homotéticos internos, porque faltam coincidências significativas com a resolução da composição e uma linha desta estrutura conjetural estaria descuidadamente sobre a Estrela no ombro da Virgem (**Figura 22**).

O losango parece regular a *Apresentação no Templo*, de Álvaro Pires, mas em traçado horizontal e por intersecção de dois triângulos isósceles (**Figura 23**). Se observarmos esta forma reguladora já sem as linhas de estrutura, veremos que as oblíquas acompanham perfeitamente dois pontos de fuga principais da arquitetura (**Figura 24**) e que o traçado inscreve todos os rostos no espaço aberto pelas duas cunhas superiores, com exceção de Maria e do Menino, que ocupam, isolados com a filacteria, o losango horizontal.

Com o mesmo traçado por intersecção de triângulos, a composição mais antiga que encontrámos é a *Lamentação* de Giotto (**Figura 25**), onde Brian Thomas já identificou triângulos³⁷ mas não o losango que acompanha a inclinação do corpo de Cristo e cria o campo para a lamentação das Mães e dos Apóstolos. Tombar a forma da *maiestas Domini* para a morte de Cristo seria uma resolução formal significativa e é interessante pensar nessa contribuição para uma iconologia do traçado. O losango horizontal está microtraçado na moldura do fresco, onde foi usado para assinalar os pontos médios do plano.

Lorenzo Monaco, que terá influenciado o estilo de Álvaro Pires³⁸, figurou explicitamente um losango horizontal numa *Natividade* e ainda na moldura dessa tábuca (**Figura 26**). Ambrogio di Baldese, um dos pintores que acompanhou Álvaro Pires no Palazzo Datini, parece utilizar a mesma intersecção de dois triângulos para traçar um losango vertical numa *Ascensão* (**Figura 27**), solução formal também simbolicamente coerente com a iconografia.

Tabernáculo da Virgem com o Menino entre São João Baptista e Santo Antão

Álvaro Pires parece recorrer neste tabernáculo ao mesmo modelo de losango por intersecção de triângulos, mas a abranger os três painéis entre a base e as

³⁷ THOMAS, 1969, p. 20

³⁸ SBARAGLIO, 2020, p. 24

cúspides (**Figura 28**). As linhas dos triângulos ascendente e descendente acompanham a disposição das figuras e cruzam-se sobre a articulação das tábuas. É ainda possível cruzar linhas desde os ângulos inferiores até às cúspides dos volantes opostos, coincidindo com ângulos internos da moldura e a inscrever os vultos do Arcanjo e da Virgem Anunciada.

Esta assimilação do traçado de intersecção de triângulos ascendente e descendente na morfologia das tábulas³⁹ parece também utilizada por Lorenzo Monaco (**Figura 29**). Cristina Mavarelli identifica nesta obra uma *mandorla punccionada, inferiormente rematada por um motivo trilobado, inspirado nas ourivesarias*.⁴⁰ O motivo trilobado sob os pés da Virgem parece-nos baseado numa rosa de cinco circunferências dispostas em vesicas, com o desenho em que se encontra em ilustrações da *Genealogia Christi* (**Figura 30**), de Pedro de Poitiers, noutra tradição formal da *maiestas Domini* (**Figuras 31 a 33**) e recorrentemente na arquitetura gótica. Lorenzo Monaco poderá ter utilizado a rosa de vesicas para reforçar simetrias nesta obra, porque é possível traçá-la para organizar toda a composição a partir de cinco circunferências de diâmetro igual à largura do painel central (**Figura 34**).

Observar o tabernáculo de Álvaro Pires sugeriu-nos que a *Virgem em Majestade com o Menino e dois Anjos*, em depósito no MNAA, poderá pertencer a um altar portátil, porque não se conforma no que vimos do pintor para traçados em *vesica piscis* sobre painéis isolados: o raio das circunferências que utiliza parece ser sempre igual ou superior à largura da tábua, para que a altura da vesica venha coincidir com a altura da tábua; enquanto, nesta obra, a vesica excede a altura do suporte (**Figura 35**) e para que não fosse assim teriam as circunferências de ter raio inferior à largura da tábua. Como painel central de um tabernáculo, a que poderão pertencer dois volantes vendidos na Christie's (**Figura 36**), parece-nos mais verosímil a reconstituição de um traçado regulador por intersecção de

³⁹ Apesar de ser um formalismo comum do suporte no tardogótico, em poucos casos vimos as tábuas a prolongar com precisão as simetrias da composição, o que nos leva a supor que algumas soluções de simetria formal seriam copiadas entre pares sem que se mantivesse a proficiência no seu uso.

⁴⁰ CAETANO e SBARAGLIO, 2020, p. 74

triângulos. Os dois volantes que conjecturamos têm dimensões de 47 x 14 cm, muito consistentes com os 46,4 x 28,5 cm da tábua no MNAA.

A mesma hipótese de tabernáculo poderia responder a desafios idênticos na reconstituição conjectural do traçado para a *Virgem do Leite entre São Pedro e São Francisco (Figura 37)*, do Museu de Dijon.

Tríptico de Volterra

Nas composições retabulares, Álvaro Pires parece combinar traçados para unificar o conjunto. No *Tríptico de Volterra*, o autor Lazzarini identifica *grelha formada por estruturas triangulares com uma sucessão rítmica*⁴¹. Palmeirim identificou linha de circunferências com raio igual à largura dos painéis, a formar vesicas sucessivas onde o pintor inscreve as figuras.⁴² A nossa reconstituição acompanha o que descobriram os dois autores: a partir do traçado proposto por Palmeirim, a composição pode desenvolver-se também em losangos inscritos nas vesicas, formados a partir de uma malha de triângulos ascendentes e descendentes (**Figura 38**) que segue a mesma abordagem que vimos aos tabernáculos. O plano regulador incluiu, provavelmente, ortogonais em cruz de aspa a ligar os ângulos inferiores do conjunto ao centro geométrico dos tondos, porque alinham quedas das fímbrias e dobras dos panejamentos e as direções em que olham S. Cosme e S. Damião, puxando-as para o centro.

Simetrias elegantes a partir do traçado de triângulos ascendente e descendente, mas que não podem ser atribuídas à invenção de Álvaro Pires porque repetem soluções retabulares anteriores: por exemplo, de Ângelo Puccinelli, que poderá ter microtraçado o modelo como padrão do tapete sob a Virgem (**Figura 39**); ou também de Nicolò di Piero Gerini (**Figura 40**).

Considerar que o formalismo dos pequenos tondos que Álvaro Pires emoldura em rosa de circunferências pode servir para assinalar pontos reguladores do *Tríptico de Volterra* levou-nos à hipótese de que também aquela forma tenha servido ao pintor para organizar a composição, à semelhança do que fizeram

⁴¹ Ob. cit. PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 78

⁴² Cf. PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 78-79

Giotto (Figura 19) e Monaco (Figura 34). Esta solução regularia mais simetrias, permitindo, por exemplo, inscrever cada figura nas pequenas vesicas ortogonais e a Virgem com o Menino num losango quadrangular (**Figura 41**). Curiosamente, esta forma geométrica é a que deixou Nicolò di Piero Gerini a decorar a dalmática da figura à direita na obra sua que reproduzimos (Figura 40). Estas hipóteses não conflituam e mostram-nos os recursos que teria Álvaro Pires para regular composições no ano de 1418, data provável do retábulo⁴³.

Políptico de Lucca

No políptico que Sbaraglio propôs para obra perdida da Pieve di San Paulo, em Lucca⁴⁴, o traçado primário já não se conforma por vesicas a partir de circunferências com raio dado pela largura dos painéis: se assim fosse, um traçado secundário em malha regular de losangos seria secante aos rostos das figuras nos volantes, solução com que o pintor não se conformou antes; por outro lado, os centros da malha de losangos e de uma cruz de aspa que ligasse os tondos não coincidiriam (**Figura 42**). A razão para a divergência é uma relação diferente de Volterra entre altura e largura dos painéis, talvez decidida pelas dimensões do espaço de instalação em Lucca. Mas a composição conforma-se simetricamente numa malha regular de losangos, onde elementos importantes como a espada de S. Paulo, os Evangelhos e a Cruz encontram posições mais verosímeis no plano do traçado (**Figura 43**).

Políptico de Sant' Agostino de Nicosia

A reconstituição do *Políptico de Sant' Agostino de Nicosia* para a exposição no MNAA pode fazer-se com os traçados conjecturais de Volterra (**Figura 44**). Embora as linhas ortogonais até aos tondos não coincidam com os seus centros geométricos, alguma imprecisão das dimensões dos elementos reconstituídos podem explicar a divergência. Se uma segunda e terceira linhas com (12) circunferências estivesse a organizar o segundo nível, o retábulo poderia estar unificado por dois traçados em cruz de aspa sobrepostos, o segundo a ligar os pontos médios na base dos painéis laterais ao centro das rosas de vesicas sob

⁴³ SBARAGLIO, 2020, p. 27

⁴⁴ CAETANO e SBARAGLIO, 2020, p. 138-141

a Anunciação e a Virgem Anunciada, com as linhas ortogonais a contribuírem para a perceção de profundidade (**Figura 45**). Com esta hipótese, é interessante notar que os centros irradiantes dos dois conjuntos de ortogonais unificadoras estariam sobre o ventre e o coração da Virgem.

Políptico da Virgem de Livorno

Pode ser idêntico o traçado para a reconstituição do retábulo da Capela de Santa Catarina em Sant'Agostino de Volterra, c. 1423, como exibida no MNAA⁴⁵. Repare-se na inclinação do rosto da Virgem e na dobra do manto, a expor o forro dourado, que seguem as linhas do traçado (**Figura 46**). A cruz de aspa estaria a unificar novamente o plano e, nesta obra, talvez o pintor quisesse utilizar esse recurso para reunir o olhar das figuras em direção ao espectador.

Anunciação e Cristo Ressuscitado

Observar como a cruz de aspa organiza simetrias em quase todos os traçados reguladores que vimos até agora, com a figura de Maria a ocupar a posição de eixo e centro irradiante, sugerem que tem conteúdo simbólico. O que pode significar foi-nos sugerido a observar a tábua da *Anunciação*: o centro irradiante não é Maria, mas talvez a figuração de avatares do Verbo. O eixo desta *Anunciação* é o Espírito Santo (**Figura 47**), como na função simbólica de eixo do traçado estão a coluna sobreposta por uma cruz franciscana entre a *Virgem Maria* e *S. João Evangelista* (**Figura 48**) e está o *Cristo Ressuscitado* ou mesmo o coração da figura (**Figura 49**). Na moldura desta obra, o traçado em cruz de aspa encontra-se notavelmente reconstituído pelo pintor até ao pormenor das ortogonais a ligar quatro quadrados (**Figura 50**), como também o traçado regulador da figura liga os quatro quadrados negros pintados nos cantos da moldura – citações à beira da conceptualização formal do Verbo e Tetramorfo como fontes reguladoras da pintura. O microtraçado nesta moldura parece-nos um documento da utilização destes modelos e da sua função iconológica.

Perante a hipótese de estar a forma da cruz de aspa a regular a figuração de teofanias cristãs, supomos que, à semelhança da *vesica piscis*, este traçado tem

⁴⁵ CAETANO e SBARAGLIO, 2020, p. 194-197

a sua origem noutra signo paleocristão do nome de Cristo: o **Chi-Rho**, formado pelas primeiras duas letras a partir da língua grega (**Χριστος**), ou a sua variante **Iota-Chi**, formado pelas iniciais de Jesus Cristo (**Ιησους Χριστος**).

Figurações destes cristogramas coexistem literalmente com o seu referente numa versão de início do século XIV do *Speculum Humanae Salvationis*, tratado de tipologia⁴⁶ onde Cristo surge em várias imagens com as varas da coroação de espinhos sobrepostas, a formar a aspa (**Chi**), ao lado da flagelação na coluna (**Iota**) (**Figura 51**). Se esta pode ser uma fonte figurativa do signo “IX”, próxima do imaginário dos pintores pré-renascentistas, veremos que há outras fontes na numária antiga, na arte tumular, na arquitetura e na pintura.

Martírios de S. Cosme e S. Damião

O traçado **Iota-Chi** parece regular a posição das figuras nos *Martírios de S. Cosme e S. Damião*, de Álvaro Pires. O próprio Cristo ausente torna-se figurado através das possibilidades iconológicas deste traçado: a linha vertical atravessa a mão que lança a pedra (**Figura 52**) e a espada do verdugo (**Figura 53**), como se fosse um eixo descendente que recolhe do mundo superior a finalidade das mortes que repetem o martírio de Cristo.

Soluções idênticas foram utilizadas pelo iluminador de uma tradução francesa da obra *De Claris Mulieribus*, de Boccaccio, em 1403, onde se encontra uma clava (**Figura 54**) e uma espada na mão dos verdugos (**Figura 55**) e nas posições da linha **Iota**; equivalente à solução de figuração de um martírio de Santa Ágata (**Figura 56**), c. 1442-44, onde o **Chi** está figurado nos próprios instrumentos do martírio; equivalente também à composição desta imagem para os martírios de S. Simão e S. Judas, do mesmo período, com o eixo do traçado a tocar o Sol, símbolo para uma teofania (**Figura 57**).

A função reguladora do **Iota-Chi** não é notada nos estudos sobre geometria na renascentista ou de antropologia da imagem que consultámos. No entanto, pode

⁴⁶ V. KRESS, (s/d): Estudo de hermenêutica que procura paralelos simbólicos entre tipos de narrativas e profecias do Velho Testamento e do Novo Testamento. Amplamente copiado, o Instituto Warburg considera-o o mais importante livro ilustrado de tipologia para a arte europeia.

ter sido uma aquisição simbólica e simultaneamente técnica, servindo para figurar teofanias e auxiliar o desenho simétrico no plano. Procurámos fontes iconográficas que contribuíssem para a genealogia desta e de outras hipóteses de formas reguladoras que o estudo de Álvaro Pires nos proporcionou.

2.2. Hipóteses para modelos de traçados reguladores

Gombrich pode ajudar-nos a compreender como podem ter sido adquiridos e difundidos alguns modelos reguladores, quando sugere que aceitação e contribuição de *estilo* na arte são um processo cognitivo: experimentação de hipóteses para responder ao *horizonte de expectativas* e desafios do meio, onde estariam incluídas aspirações do pintor e dos comitentes, o mestre e o meio da sua oficina, a teologia e outras solicitações.⁴⁷

Sabemos, por exemplo, que os pintores procuraram rever o seu estatuto de artífices⁴⁸, pelo que citações de geometria ou também de astronomia poderiam mostrar conhecimentos do *quadrivium* prestigiado por Boécio⁴⁹, das artes liberais, domínio dos homens de extração social superior.

Sabemos também que existiu sincretismo entre teologia, filosofia e tradição, incluindo, como assinalou Warburg, interesse intelectual na *cosmologia aplicada* segundo um princípio anti-caótico de *igualdade entre o sujeito e o mundo*⁵⁰, entre microcosmo e macrocosmo. Este interesse recuperou metafísica antiga de correntes herméticas e cabalísticas, combinou filosofia neoplatónica, tanto helenística como da Patrística cristã, e pode ter convergido num constructo que uma dissertação de Nuno Afonso resumiu em *prisca teologia*, um corpo de *saber perene* sobre o sistema cósmico, paideia para uma teose ou ascese para realizar

⁴⁷ Cf. GOMBRICH, 2007, p. 23-53

⁴⁸ V. ALBERTI, 2004, p. 115-117, sobre a comparação que faz das técnicas da pintura com a prestigiada retórica clássica – invenção, disposição e expressão –, porque também o pintor faz *circunscrição da superfície* do objeto a representar, no desenho; *composição* para obter essa representação; e *recepção da luz*, através da cor. Também com interesse para compreender aspirações sociais dos pintores, v. CENNINI, 1899, p. 122: *pintar sobre painéis é o emprego próprio de um senhor*.

⁴⁹ Aritmética, Música, Geometria e Astronomia.

⁵⁰ WARBURG, 2010, p. 166-167

a natureza espiritual do ser humano⁵¹. Pico della Mirandola diz que esta tradição contém a *metafísica precisa das formas inteligíveis*⁵².

Panofsky identifica na arte renascentista a *procura auto-consciente de uma metamorfose* e atribui essa intenção ao ascendente do neoplatonismo, que reuniu filosofia e teologia numa única revelação de um *circuito espiritual* entre os mundos espiritual e sensível, via para chegar a Deus a partir do profano.⁵³

René Guénon condensou a experiência cristã medieval com interesse para compreendermos onde deveria radicar o imaginário do ofício de pintar imagens: *o eixo do mundo é a cruz*⁵⁴. Cristo manifestou o Bem inteligível no mundo sensível e é foi o mais importante referente do sagrado na Idade Média, de *esplendor* irredutível à imaginação.⁵⁵ Por outro lado, os comitentes forneciam aos pintores um guião teológico.⁵⁶ Abordar a composição da obra a partir de uma forma de *vesica piscis* ou de *Iota-Chi*, signos do protagonista da grande teofania, poderia fornecer a matriz indiciática para criar imagens verdadeiras do sagrado⁵⁷.

O tratado que escreveu Cennini ainda nos informa sobre o cuidado do mestre em justificar o seu ofício à teologia:

*começando a pintar imagens (painéis) em nome da mais Santa Trindade, e sempre invocando este nome, e o da gloriosa Virgem Maria.*⁵⁸

Antes de aprofundarmos as consequências deste horizonte de expectativas, precisamos de recuar brevemente a Pitágoras e Platão, porque primeiro utilizaram formas para descrever o mundo superior e são reconhecidos como fontes por Marsílio Ficino, fundador da Academia Platónica florentina, e Pico della Mirandola⁵⁹. As formas reguladoras na arte florentina, como vimos,

⁵¹ Cf. AFONSO, 2001a, p. 5-106

⁵² Ob. Cit. AFONSO, 2001b, p. 118

⁵³ Cf. PANOFKY, 1981, p. 63-147

⁵⁴ GUÉNON, 1950, p. 78

⁵⁵ Ob. cit. BELTING, 2011, p. 61-63

⁵⁶ Cf. RENAN, 1925, p. 305-308

⁵⁷ Em sentido semelhante, sobre a função do ícone enquanto imagem indiciática da aparição da Virgem a S. Lucas, no contexto da *querela das imagens* medieval, v. ROSA DIAS, 2011, p. 183

⁵⁸ CENNINI, 1899, p. 88-89

⁵⁹ Cf. AFONSO, 2001, p. 13 - 29

antecedem por mais de um século estes dois filósofos, mas podem ser indícios da mesma mundividência neopitagórica e neoplatónica.

Pitágoras propôs que formas são compostas por números e os números são responsáveis pela beleza do cosmos, como a música da sua lira dependia da proporção harmónica com que vibravam as cordas.⁶⁰ Segundo o pitagórico Jamblico, o que é belo abre na alma o *inteligível olho divino (...)* é apenas por meio deste olho, se ele puder olhar, reforçado e articulado como é conveniente, que pode ser discernida a verdade da totalidade dos seres.⁶¹ Portanto, o belo é um dispositivo harmónico para aceder à verdade.

Os pitagóricos consideravam os números um, dois, três e quatro fundadores do cosmos.⁶² Dispõem-nos em quatro linhas em pirâmide, cada linha formada pela figuração de pontos correspondentes ao número, para criar a *tetraktys*, que contém as raízes da natureza eterna.⁶³ Esta forma descreve a proporção dos intervalos que regulam as harmonias da música grega: oitava (2:1), quinta (3:2) e quarta (4:3)⁶⁴; segundo Speusippus, sobrinho de Platão, corresponde também aos elementos ponto, linha, plano e sólido na geometria.⁶⁵ O mais relevante para o nosso estudo é tratar-se de um dispositivo formal para esclarecer uma cosmogonia (**Figura 58**). Como pode esclarecer, pode fundar.

Platão escreveu no *Timeu* um debate filosófico para uma cosmogonia, que começa pela atribuição a Timeu da missão de substituir um quarto convidado que faltara – note-se que quatro é que completa o sistema da *tetraktys* para os pitagóricos. Timeu situa a origem numa *alma eterna*, princípio de movimento em direção a uma finalidade que gera um *demiurgo* para realizar-se. O demiurgo gera o cosmos partir de ideias arquetípicas, inteligíveis que guardam a melhor finalidade possível da alma eterna do cosmos – o Bem⁶⁶. Com a *forma e a*

⁶⁰ Cf. PENNICK, 1980, p. 61

⁶¹ Ob. cit. HASNAOUI, 2002, p. 53-57

⁶² Cf. GHYKA, 1977, p. 115-116 e HISCOCK, 2000, p. 44-45

⁶³ Ob. cit. HASNAOUI, 2002, p. 95

⁶⁴ Cf. THESLEFF, 2025. Sobre relação da *tetraktys* e teoria musical e analogias de Alberti entre proporções dos suportes retangulares e as consonâncias musicais, v. CASIMIRO, 2004, Vol. II, p. 910-928

⁶⁵ Cf. HISCOCK, 2000, p. 45

⁶⁶ Cf. FIGUEIREDO, 2022, p. 16-20

*potência dessas coisas, tudo aquilo que completa deste modo é necessariamente belo; em contrapartida, se olhasse para o que se gera, servindo-se disso como paradigma gerador, já não completaria coisas belas.*⁶⁷ O cosmos é belo porque guarda a potência geradora. Portanto, é teleológico, um pulsar eurítmico⁶⁸ gerado por e impelido para o Bem.

Hiscock considera que não é possível exagerar a influência do *Timeu* na Idade Média: copiado e comentado, estava em todas as bibliotecas.⁶⁹ Ernest Renan nota essa influência na figuração da escolástica pelo *Triunfo de S. Tomás de Aquino*, de Francesco Traini: S. Tomás recebe o Verbo de Deus e apoia-se sobre Platão e Aristóteles, que ao seu lado seguram o *Timeu* e a *Ética*.⁷⁰ O neoplatonismo teria forçosamente de influenciar comitentes e pintores a procurar referentes inteligíveis para a criação de imagens, porque a *mimesis* do mundo gerado, como esclareceu Timeu, seria como copiar a cópia, perdendo-se a potência da imagem para contacto com o mundo superior.

Signos do nome de Cristo

Para a mundividência medieval europeia, é verosímil que a forma dos cristogramas *Chi-Rho* e *Iota-Chi* fosse tomada como traçado adequado de teofanias. Razão para utilizar também a mandorla, por outro lado, citada como *safira* ou losango nas visões de Ezequiel e João.

O tratado dos *Elementos* de Euclides pode ter contribuído para a difusão da mandorla, porque a forma é convocada no primeiro problema, do Livro I, para desenhar um triângulo equilátero (**Figura 59**)⁷¹. Outro conhecimento euclidiano com efeitos sobre a pintura foi assinalado por Gonçalo Gouveia: ao introduzir a propriedade de divisibilidade espacial *ad aeternum* por extensão infinitesimal, Euclides investiga o infinito e esbate a fronteira do mundo inferior com o

⁶⁷ PLATÃO, 2002, p. 64

⁶⁸ Cf. GHYKA, 2000, p. 33-37

⁶⁹ HISCOCK, 2000, p. 46

⁷⁰ Cf. RENAN, 1925, p. 305-308

⁷¹ EUCLIDES, 1939, p. 7

transcendente.⁷² Numa ilustração para os *Elementos*, estão os estudantes debruçados sobre o cosmos perante uma lição da Geometria: a figura move um compasso em cruz de aspa e losango sobre outras formas que vimos nos traçados reguladores (**Figura 60**). Se a geometria podia investigar o sistema do cosmos e as formas inteligíveis, podia ajudar o pintor a investigar Deus.

O cristograma significa e pode traçar, literalmente, o Verbo: a cruz em aspa a ordenar quatro campos e quatro direções do plano, evocação do Tetramorfo, que pode receber Cristo ou outro referente sacralizado no eixo. O *Chi-Rho* foi adotado como sinal teofânico pelos primeiros soberanos cristãos: Constantino (272-337) utilizou-o em guião e no capacete⁷³ (**Figura 61**); o seu filho Crispo (f. 326) utilizou-o no escudo (**Figura 62**); Constantino II (337-361) juntou-lhe Alfa e Ómega (**Figura 63**) numa tipologia de numária que se tornou comum; e o escudo com o *Chi-Rho* acompanha Justiniano I (482-565) no seu retrato monumental, na Basílica de San Vitale (**Figura 64**). No Algarve, foi encontrado o *Iota-Chi* entre Alfa e Ómega num fragmento de túmulo raso lusitano-romano (**Figura 65**), testemunho de que a forma estava no imaginário popular. Encontra-se também no sarcófago de S. Drausin de Soissons (**Figura 66**), do século VI; numa estela alemã do mesmo período, inscrito em dupla circunferência irradiante, com Alfa e Ómega (**Figura 67**); e noutra estela merovíngia, onde Alfa e Ómega parecem substituídos por Lua e Sol (**Figura 68**). Ainda na numária, no reinado de Carlos Magno, uma oficina desenhou o *Chi* com o nome do Imperador (**Figura 69**); outra moeda, de Berengário I, inscreve o cristograma em orbe (**Figura 70**). Presente na heráldica, na numária e na arte tumular, a circulação desta forma parece ter sido ampla, desde o início da Idade Média, pelo que podia ter contribuído para uma gramática formal da cristandade.

A primeira utilização do *Chi-Rho* em figuração encontra-se talvez num mosaico do século IV, em Hinton St Mary, com Constantino no eixo (**Figura 71**). Outra imagem medieval conformada pelo *Chi-Rho* contém um palimpsesto semiótico

⁷² Cf. GOUVEIA, 2001, p. 40-41

⁷³ VRIES, 2014: Este autor cita Lactâncio, que descreve o sonho em que Constantino foi instruído para inscrever o *Chi-Rho* em círculo sobre os escudos do seu exército, antes da batalha com Maxêncio. Identifica ainda outros exemplos da utilização do *Chi-Rho* na numária e na arte tumular.

com interesse para o nosso estudo: no tímpano românico da Igreja de Saint-Jacques de Lème encontra-se o cristograma em quadrado, ladeado dos símbolos Alfa e Ómega e por duas figuras, sendo que uma segura uma serpente com a mão esquerda e outra ergue o cristograma com a mão direita (**Figura 72**). As figuras seriam, segundo Dominique Persoons, a natureza humana dual no mundo sensível, composta de *anima* e *spiritus*, porque a figura à esquerda sugere a força que combate o demónio tentador e a figura à direita afasta o rosto do espectador, pelo que é invisível no código figurativo medieval – o cristograma central estaria a figurar em signo a teologia dual do Espírito Santo antes do Segundo Concílio de Lyon (1274), como *Verbo e Anima*.⁷⁴

Na arquitetura gótica, o *Chi-Rho* pode estar a regular o desenho das rosáceas nas catedrais, segundo Cowen, como se encontra em Sées (**Figura 73**)⁷⁵, do século XIII. Do mesmo período, uma rosácea da Catedral de Lincoln utiliza o *Iota-Chi* inscrito nas vesículas ortogonais de uma rosa de cinco circunferências e sobre o quadrado para subdividir o círculo (**Figura 74**).

Este texto atribuído a Clemente de Alexandria (150-215) ajuda-nos a compreender ainda outros estratos de significado do cristograma:

de Deus, 'Coração do Universo', partem as extensões indefinidas que se dirigem, uma para cima, outra para baixo, uma para a direita e outra para a esquerda, uma para a frente e outra para trás; dirigindo o olhar em direção a estas seis extensões como em direção a um número sempre igual, ele acaba o mundo; ele é o princípio e o fim (o alfa e o ómega); nele se completam as seis fases do tempo e é dele que elas recebem extensão indefinida; este é o segredo do número 7."⁷⁶

⁷⁴ Cf. PERSOONS, p. 3-5: Para introduzir esta interpretação, o autor situa a origem semântica do *Chi* no *quiasma* de Platão, uma dualidade de princípios opostos que se cruzam na *alma eterna* do cosmos e que pelo seu movimento envolvem e conformam o universo. São *thumos* e *epithumia*, o primeiro associado à bravura como à cólera da natureza humana; o segundo associado ao amor como às paixões e desejos sensíveis. Na iconografia para metafísica, o primeiro pode equivaler ao Sol e o segundo à Lua.

⁷⁵ COWEN, 1969, p. 33

⁷⁶ Ob. cit. GUÉNON, 1950, p. 37

O que Clemente verbaliza é evocado pelas iniciais “IX” desenhadas sobre um plano: a letra *Iota* como eixo vertical e o *Chi* sobreposto, a figurar as extensões horizontais. Seis direções a partir de um centro irradiante que evoca Alfa e Ómega, começo e finalidade do mundo. Podia regular a relação com Deus ou com a *alma do cosmos*, gênese e sentido, como a relação do pintor com a superfície, onde fornece ainda as linhas ortogonais e ponto de fuga que podem ter facilitado a percepção de profundidade do plano.

A par da metáfora visual de Clemente, parece-nos significativa outra ideia teológica, de uma epístola de S. Paulo, porque pode esclarecer a função de algumas utilizações do traçado *Iota-Chi* com iconografia de Cristo ou equivalente no eixo: *o Filho visível é a imagem de Deus invisível* (Colossenses 1:15)⁷⁷. Por outro lado, também um soberano tradicional é um eixo de Deus invisível. Entre as mais antigas utilizações do *Iota-Chi* para a figuração de um soberano pode estar o mosaico romano de Hinton St. Mary, mas o cristograma encontra-se também a regular as simetrias de uma iluminura do *Sacramentário Imperial* de Henrique II (973-1024), com Cristo Pantocrator e o Imperador alinhados no eixo de uma composição tetramórfica (**Figura 75**). Noutra possibilidade de reconstituição do plano regulador desta imagem, talvez convergente, o centro irradiante do cristograma situa-se sobre a Coroa do Sacro Império, a projetar com o Pantocrator um cone de luz figurado pela utilização da cor amarela no Imperador e nas dalmáticas dos Evangelistas (**Figura 76**)

O mesmo traçado organiza, no *Livro dos Salmos de Canterbury*, no final do século XII, outra figuração da teologia antiga do Espírito Santo: o *Chi* é signo do próprio Espírito Santo que, à esquerda, está figurado em *Verbo* e *Lua*; à direita, em *Anima* e *Sol* (**Figura 77**).⁷⁸ Note-se que o *Chi* organiza de forma cruzada as correspondências com as mais pequenas figuras humanas: está o Verbo ou o Amor divino dirigido ao espírito humano (ou ao *thumus* platónico), à direita, como a Anima solar está dirigida à alma (ou *epithumia*), à esquerda.

⁷⁷ Ob. cit. BELTING, 2011, p. 79

⁷⁸ Cf. PERSOONS, 2021, p. 4

Nos séculos seguintes, encontramos a forma do *Chi* a inscrever referentes de programas iconográficos e simetrias para teofanias, como nesta imagem de Cristo flagelado (**Figura 78**), do século XIII; ou noutra composição dual, com São Miguel no eixo, que reproduz o signo *lota-Chi* em microtraçado sobre o fundo (**Figura 79**), do século XIV; em aparição de Cristo aos Apóstolos (**Figura 80**), do início do século XV; ou nas ilustrações francesas da obra *De Claris Mulieribus*, de Boccaccio (**Figura 81**), onde algumas figuras se encontram em torções inverosímeis que parecem servir apenas para inscrevê-las nos espaços criados pelas ortogonais do traçado do cristograma (**Figuras 82 e 83**).

Este modelo parece ser usado muitas vezes em figurações da Paixão, como vimos no *Speculum Humanae Salvationis* (**Figura 84**), mesma solução de uma *Biblia Pauperum* (**Figura 85**) do início do século XV. Pode ser reconstituído em imagens da flagelação (**Figura 86**) e da crucificação, onde as ortogonais do *Chi* se alinham com as chagas nas mãos de Cristo (**Figura 87**). Encontra-se uma figuração explícita destas soluções no *Cristo Sofredor Eucarístico* por Friedrich Herlin, de 1469, com as chagas ligadas por *Chi* vegetalista (**Figura 88**). Talvez a iconografia de Cristo Sofredor, com braços cruzados (**Figura 89**), possa situar-se também ao longo de uma tradição de figuração de referentes da Paixão com expressão formal equivalente ao cristograma: encontra-se em gravuras, ao longo do século XV (**Figuras 90 a 93**), muitas de Martin Schongauer, outra atribuída a Albrecht Dürer (**Figura 94**), que podem ter vulgarizado este estilo.

Rosas de circunferências dispostas em vesicas

O neoplatonismo elaborou ontologias formais de Deus a partir de teologia e metafísica que os pintores talvez quisessem acompanhar.

Tertuliano (160-240), no seu tratado *Apologético* do cristianismo, argumenta que Deus é Uno e criou o universo *ex-nihilo* a partir do Verbo, que é Filho de Deus, como também Cristo é Filho de Deus e Verbo, donde conclui que Deus e Filho são *como o Sol e os raios do Sol, unidos em substância*⁷⁹. Cita Zenão e Cleante para comparar o Verbo ao *espírito ígneo* ou à *providência* dos estoicos, que

⁷⁹ TERTULIANO, 1931, p. 144

fecundou a matéria para gerar os quatro elementos e criar e transformar os seres segundo uma finalidade⁸⁰. Analogias de que os cristogramas e as suas possibilidades de regulação tetramórfica podem guardar reminiscências.

Plotino (f. 270) faz remontar a essência do Uno ao nada⁸¹, que opera à semelhança de como irradia a luz⁸², e utiliza metáforas geométricas de irradiação a partir do inefável: *centro dentro de um círculo: todas as coisas puxadas do centro para a circunferência deixam, no entanto, o centro imóvel, conquanto nele nasçam e nele tenham o seu ser.*⁸³ Estas ontologias podiam estar adquiridas nas imagens que vimos do *Iota-Chi* em circunferência. Como, no século X, um iluminador criou um círculo encimado por Pai e Filho, com dois referentes do inteligível: compasso e balança (**Figura 95**). Invenções de formas circulares com função de figuração da cosmogonia cristã incluem uma *maiestas* irradiante, do *Livro dos Salmos de Harley* (**Figura 96**); as ilustrações para a letra “O” na *Bíblia de Worms*, do século XII, com o *Chi* em fundo sempre que acompanham o Verbo nos Profetas (**Figura 97**); ou as *esferas cósmicas* sobre o corpo de Adão, por um iluminador de Hildegard de Bingen, no século XIII, com um *Chi* a ligar os *quatro ventos* e os quatro elementos (**Figura 98**).

O Cosmocrator é figurado com o compasso gerador e associado a formas circulares: no *Livro dos Salmos de Tibério*, do século XI, a traçar as esferas dos dois mundos enquanto segura uma balança (**Figura 99**); na *Bíblia de São Luís*, do século XIII, a traçar o cosmos a partir de uma rosa de cinco circunferências (**Figura 100**); no *Livro dos Salmos da Rainha Maria* (**Figura 101**), do séc. XIV, sobre a mesma rosa disposta em vesicas, a dominar o mundo superior enquanto Lúcifer prevalece na esfera do mundo inferior.

A rosa de circunferências dispostas em vesicas foi também utilizada para inscrever as 12 Tribos de Israel (Figura 30). Vimos as hipóteses de malha com

⁸⁰ Cf. TERTULIANO, p. 144-146

⁸¹ Ob. cit. DANTOS, 2013, p. 242-244: *Todas as coisas compostas são perfeitas de coisas simples; logo, há uma coisa simples a partir da qual todas as coisas são geradas. (...) Há pelo menos uma coisa simples tal que essa coisa [supra-entidade] não é.*

⁸² Cf. BRUN, 1988, p. 38

⁸³ Ob. cit. BRUN, 1988, p. 38

(12) circunferências – traçado que primeiro descobriu Simão Palmeirim em Nuno Gonçalves⁸⁴ – para regular a *Virgem em Majestade* (Figura 19), de Giotto, e o *Político de Sant'Agostino* (Figura 44), de Álvaro Pires, ambas com a rosa de vesicas também microtraçada. Possivelmente, esta forma é o ponto de partida dos traçados desenvolvidos em malha de circunferências.

A rosa de cinco circunferências dispostas em vesicas pode ser símbolo para a conjugação dos quatro elementos pelo Verbo irradiante de Tertuliano e Plotino, para Cristo e para os seus quatro Evangelistas, como sugerem as *maiestas* que, neste traçado, surgem acompanhadas pelo Tetramorfo (Figuras 31 a 34). Este discurso simbólico ultrapassa muito o âmbito da nossa dissertação, mas vale a pena reproduzir esta ideia do século XII, atribuída a Herman Joseph: *onde se abriga a vida do mundo, uma rosa (...) do Divino Amor, sempre incandescente do fogo do Espírito Santo*⁸⁵. As vesicas ortogonais formadas pela disposição das circunferências em rosa alinham-se com a forma do *Chi – fogo do Espírito Santo*, na teologia dual antiga – e permitem inscrevê-lo simetricamente em qualquer ponto do plano pictórico, sem recurso aos cantos do suporte. Pode tratar-se de um constructo de teologia, metafísica e imagem, como provavelmente foram todos os modelos reguladores com origem na Idade Média.

Nigel Pennick cita um estudo de Franz Rzhia sobre as marcas dos pedreiros medievais em que este autor propôs que as guildas adotavam um *diagrama matriz* de divisão do círculo, que deveria espelhar a arquitetura do cosmos e servir de código corporativo, onde todas as marcas que recolheu podiam ser reconduzidas (**Figura 102**)⁸⁶. Ghyka refere a prática da guilda de Bauhütte, quando um dos seus pedreiros se apresentava pela primeira vez no estaleiro de uma catedral, que consistia em resolver o *ponto de Bauhütte*: traçar com compasso e régua uma divisão do círculo matriz em *n* partes e inscrever num segmento desse traçado a sua marca pessoal.⁸⁷

⁸⁴ PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 96-104

⁸⁵ Ob. cit. COWEN, 1969, p. 101

⁸⁶ Ob cit. PENNICK, 1980, p. 102-105

⁸⁷ Cf. GHYKA, 1977, p. 119-120. V. também PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 29-30

O diagrama de Rzhia desenvolve-se sobre malha de circunferências, construída a partir de uma rosa inicial de cinco circunferências dispostas em vesicas. Alinhada com as vesicas ortogonais da rosa, uma cruz de aspa divide em quatro partes um losango quadrangular que unifica o diagrama (**Figura 103**).

O caderno de Villard de Honnecourt, do século XIII, inclui uma roda da fortuna em forma de rosa, sobreposta por cruz de aspa e eixo com figura remanescente da *maiestas* (**Figura 104**) e ainda outros desenhos sobre malha regular de losangos semelhante ao modelo atribuído a Rzhia (**Figura 105**).

Triângulo de quatro campos homotéticos ou pirâmide trinitária

Causa de invenção de traçados reguladores deve ter sido a teologia da Santa Trindade. Belting refere que foi debatido em Constantinopla se *só uma das três pessoas divinas poderia ser representada*⁸⁸. Encontra-se soluções antigas que procuram inscrever as Pessoas divinas numa vesica (**Figura 106 e 107**), mas a melhor ontologia desta forma é a figura-majestade na intersecção de dois mundos e sobre as duas naturezas. Talvez para responder a este desafio iconográfico surgem imagens trífrente a partir do final do século XII, de que um exemplar célebre é o *Livro dos Salmos de St. John*⁸⁹ (**Figura 108**). A mandorla foi ainda reconfigurada em *tríquetra* nestas imagens (**Figuras 109, 110 e 111**), do século XIV, rodeadas de símbolos tetramórficos que, no último exemplo, evocam a metafísica dos quatro elementos e das duas naturezas.

Para Santo Agostinho (354-430), a Santa Trindade é uma *essência invisível*, manifesta apenas indiretamente:

*Não há nada visível que não seja mutável. Por esse motivo, a substância ou, se é melhor dizê-lo assim, a essência de Deus, na qual nós concebemos, na medida por pequena que seja das nossas capacidades, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, uma vez que de nenhum modo é mutável, de modo nenhum pode ela própria ser visível por si mesma.*⁹⁰

⁸⁸ BELTING, 2011, p. 222 e 91

⁸⁹ Cf. KELLY, 2019, p. 254-255

⁹⁰ SANTO AGOSTINHO, 2007, p. 277

Consistente com este requisito agostiniano, a forma adequada para figurar a Santa Trindade poderia ser o centro da forma triangular usada pelo iluminador do *Cântico de Rotschild* (**Figuras 112 e 113**), realizada c. 1300, talvez remanescente da forma deste *Scutum Fidei* (**Figura 114**).

Desenvolvimento destas soluções deve ser o triângulo equilátero de quatro campos homotéticos, que também admite um centro inefável, como foi usado no traçado da *Virgem da Humildade* de Álvaro Pires ou nesta *Coroação da Virgem* por pintor alemão (**Figura 115**). Podemos notar ainda que os quatro triângulos inscritos num triângulo unificador equivalem à planificação do tetraedro, primeiro sólido platónico – do elemento *fogo*, pelo que é coerente com o pensamento neoplatónico sobre o Verbo *ígneo* ou o *fogo do Espírito Santo*. O modelo parece ter sido adotado noutras composições sem relação direta com a teologia da Santa Trindade, como num *São Miguel*, de Huguet: inscrito sobre um losango unificador do Céu e da Terra, o triângulo superior contém a glória de São Miguel (o Pai?); o triângulo à direita do Arcanjo inscreve a lança encimada da cruz (Filho); o triângulo à esquerda inscreve a espada (o Espírito Santo?); e um centro inefável está figurado pela joia na capa de asperges (**Figura 116**). Optamos pela designação abreviada de *pirâmide trinitária* para este modelo regulador, porque as citações do Pai figuram sempre no topo.

A mesma forma digramática ilustrará o *Mundus Archetypus*, de Roeslin, mas o centro inefável é aí ocupado pelo Homem (**Figura 117**). Não propomos relação do traçado com o conteúdo simbólico da *pirâmide arquetípica*, que não investigámos, mas apenas mostramos que a nossa hipótese de modelo regulador encontra forma idêntica em literatura metafísica.

Figura paradigmática

Outro traçado regulador que poderá ter retirado o seu modelo de fontes literárias são as interseções de triângulos, com base formada em dois ângulos externos do plano e vértice no ponto médio oposto, que vimos em Álvaro Pires e outros pintores do seu tempo. O estudo de Nuno Afonso sobre Francisco de Holanda proporcionou-nos uma hipótese de fonte: o diagrama que Nicolau de Cusa usou em *De Coniecturis*, de 1440, para ilustrar os sistemas de dualidades que se

interpenetram no cosmos (**Figura 118**)⁹¹. Resumo para um circuito dinâmico entre os dois mundos, entre a *luz* e *unidade* de Deus no mundo superior e as *trevas* e *alteridade* espiritual do mundo inferior, donde a possibilidade neoplatónica de transmutação ou teose pelo Amor e pelo Bem:

*porque Deus é o fim da sua própria obra (...) deu-se a si o mundo sensível, de modo que o mundo sensível (...) atinja a sua bondade, e a luz infinita resplandeça de modo sensível*⁹².

Nicolau de Cusa chamou ao seu diagrama *figura paradigmática* e propomos que pode ter sido o traçado regulador de notáveis imagens do Renascimento, paradigmático também na gramática formal da composição.

O movimento deste traçado conforma um losango no espaço de intersecção dos triângulos. Quando desenhado na vertical, evoca a forma essencial do losango carolíngio que inscreve a *maiestas Domini* e admite continuidade simbólica com a metafísica platónica das duas naturezas, a teologia da dupla natureza de Cristo e ainda outros sistemas de dualidades que vimos do autor do *diagrama de Byrhtferth* (Figura 12), como espaço e tempo, Céu e Terra.

Observe-se esta imagem da visão de João: o Senhor inscreve-se no losango majestático aberto pelo sistema de triângulos ascendente e descendente, cuja intersecção serviu ao pinto para inscrever o *arco-íris* que rodeava o trono no Céu (Apocalipse, 4:3); os pés sobre a Terra, com *a espada na sua boca* (Apocalipse, 19:15), aqui figurada duas vezes, a citar a tradição do cristograma (**Figura 119**). Esta iconografia escatológica será vulgarizada em gravura (**Figura 120**) e desenvolvida na pintura flamenga com utilização precisa da *figura paradigmática* conjugada com o cristograma para divisão dos três mundos de Nicolau de Cusa na intersecção dos dois traçados reguladores: como pintou Jan Van Eyck o seu *Juízo Final* (**Figura 121**) e veremos outros exemplos.

⁹¹ AFONSO, 2001, p. 180

⁹² Ob. cit. BANZMANDEGAN, 2020, p. 82-144

Observemos agora a *figura paradigmática* se tivesse sido utilizada no *Reino de Vénus* por Boticelli, obra paradigmática de alegorias neoplatônicas⁹³: um traçado primário em *Iota-Chi*, para encontrar os pontos médios do plano, tem o centro irradiante sobre o ventre de Vénus; quando traçamos a *figura paradigmática* em movimento horizontal, encontramos Zéfiro na base do triângulo das *trevas* ou da *alteridade*, deus com natureza originalmente selvagem, aplacada pelo amor a Clóris, em metamorfose para Flora, alegorias para uma transição entre o mundo inferior e o mundo sensível que coincide com a intersecção dos dois traçados. Se traçarmos agora a *figura paradigmática* também na vertical, percebemos que Afrodite ocupa o losango regulador da *maiestas Domini* – forma que, nesta altura, talvez fosse adquirida como gravidez do Amor divino – enquanto, no lado do triângulo da *luz* ou da *unidade*, vemos as Graças antes de Hermes, metáforas de transição para a harmonia e mundo superior (**Figura 122**).

Provavelmente, uma função iconológica da composição através de uma dupla *figura paradigmática*, que desenha um traçado em estrela, é citar a ontologia de Cristo enquanto *Estrela de Belém* (Mateus 2:2-9) ou *Estrela da Manhã* (Apocalipse 22:16). Esta possibilidade foi-nos sugerida por um diagrama de Paul Lautensack (**Figura 123**), que inscreveu, já no século XVI, uma estrela no centro deste sistema de traçados e em quadrado sobre círculo, enquanto noutros desenhos inscreveu a mesma estrela sobre o coração de Cristo – *verdadeira Estrela da Manhã*.⁹⁴ Que tenha sido este o recurso formal de Boticelli para regular a sua figura de Afrodite ou Vénus, está a mostrar-nos provavelmente o pensamento neoplatónico sobre as equivalências metafísicas e formais entre Bem inteligível, Amor divino e revelação de Cristo.

Luís Casimiro, na esteira de Bouleau, inclui as linhas que conformam a nossa dupla *figura paradigmática* entre as linhas de *estrutura elementar* de qualquer plano retangular⁹⁵. Os dois autores não reconhecem estas formas como modelos reguladores autónomos. Preferimos a nossa sistematização, pois temos dificuldade em conciliar que os significados de formas associadas à glória do

⁹³ Cf. PANOFKY, 1981, p. 258

⁹⁴ Cf. KRESS, 2014, p. 253

⁹⁵ CASIMIRO, 2004, Vol. I, p. 935, fig. 60

Pantocrator ou ao entendimento neoplatónico do sistema do cosmos fossem ignorados ou desvalorizados pelos pintores. Por outro lado, os programas iconográficos que Van Eyck ou Boticelli inscreveram em coerência precisa com a semiótica destas linhas parecem mostrar que as reconheciam, pelo menos, enquanto diagrama para os três mundos. Com mais distância da ontologia original destes modelos, no alto Renascimento e depois, o constructo da sua adição sucessiva à gramática de composição talvez estivesse adquirido como estrutura elementar e fosse então usado como simples *régua* para procurar outras simetrias, incluindo as mais complexas simetrias dinâmicas.

Encontraremos ainda combinações do traçado da *figura paradigmática* com a pirâmide trinitária, como acontece na *Coroação da Virgem* que antes vimos: quando sobrepomos à imagem aquele modelo regulador, percebemos o alinhamento inequívoco com a posição dos braços do Pai e de Cristo e que a intersecção superior do losango horizontal com o losango vertical equivale à forma da coroa da Virgem e vem colocar aí um segundo feixe de linhas – que fica em simetria irradiante com um terceiro, sobre o seu ventre (**Figura 124**). Esta solução parece certa para uma iconografia da Coroação da Virgem.

A *Lamentação* de Giotto é a composição mais antiga em que reconhecemos simetrias criadas a partir da *figura paradigmática*, pelo que Nicolau de Cusa deve ter sistematizado conhecimento antigo, talvez de uma das suas fontes, o catalão Ramon Lull (c.1232-1316), que criou diagramas cinéticos para ilustrar como se combinam princípios da Criação (**Figura 125**)⁹⁶. Panofsky situou na Catalunha uma *assimilação desenfreada* dos modelos da pintura italiana de trezentos, de onde teriam seguido para França e Países Baixos.⁹⁷ Ramon Lull esteve em Génova, Roma e Nápoles entre 1290 e 1298, a ensinar teologia e lógica, pelo que valeria a pena comparar a sua obra com a emergência dos traçados

⁹⁶ Cf. PRIANI, 2011: Os diagramas reproduziam as possibilidades de combinação teorizadas por Lull entre certos princípios da ordem de Deus, sendo cada princípio parte de um sistema de correlações ternárias entre atributos de *diferença, concordância e contrariedade*.

⁹⁷ PANOFSKY, 1981, p. 214

reguladores de trezentos e investigar se teve contactos com Giotto e outros artistas, mas esse estudo excede a nossa dissertação.

Outras possibilidades de origem da *figura paradigmática* podem estar na metafísica das duas naturezas da alma do cosmos, de Platão, ou ainda numa gramática metafísica e volante formal mais antigos: assemelha-se a formas diagramáticas de objetos da Idade do Bronze europeia, que empregam um ângulo de c. 81°, equivalente à deslocação pendular do Sol sobre os horizontes da aurora (E) e do ocaso (O) pelo efeito de traslação (**Figura 126**)⁹⁸. Esta poderia ser uma primeira consciência de dualidade e das antinomias que o diagrama de Nicolau de Cusa ainda procurou esclarecer.

Malhas regulares de losangos

Como vimos na pintura retabular de Álvaro Pires e florentina, um desenvolvimento comum da *figura paradigmática* é a repetição rítmica dos triângulos ascendente e descendente para abranger o plano da composição com uma linha ou malha de losangos. Malhas regulares de linhas oblíquas, para subdivisão de um retângulo a partir dos pontos médios dos lados, são também uma solução reguladora identificada por Simão Palmeirim⁹⁹.

Estas malhas estão na iluminura desde, pelo menos, o século XIV, de que um exemplo, no *Códice Manesse*, pode permitir uma hipótese de interpretação iconológica, onde está decorar o cobrejão de um cavalo enquanto inscreve esta semiótica: *Alfa: Ómega: AMOR: ORO: R: I* (**Figura 127**). Poderá inscrever o serviço da Cavalaria dedicado à construção do *R[egnum] Dei*, equivalente ao Amor de I[esus]¹⁰⁰. Sem prejuízo da densidade epistemológica destes símbolos, parece-nos significativo que a malha regular de losangos esteja a conjugar noutra forma a *figura paradigmática*, porque pode estar a traçar a matriz do próprio movimento invisível das dualidades ordenadoras do cosmos, entre o espiritual e o sensível ou também entre Deus ternário e o mundo que os quatro elementos conformam. Outra iluminura, de 1446, parece coerente com a nossa

⁹⁸ Cf. MACKIE, 2009, p. 9-46

⁹⁹ Cf. PALMEIRIM, 2016, p. 86-94

¹⁰⁰ Cf. DUBY, 1989, p. 44-48

interpretação: estende a malha de losangos sob a Santa Trindade e até aos pés de um doador com dois brasões de armas – uma dessas armas, remanescente de um signo mariano, é a *figura paradigmática* (**Figura 128**).

Observar evocações de trânsitos de Deus nos programas iconográficos que acompanham estas cinco hipóteses de modelos reguladores, entre a Idade Média e o Renascimento, parece confirmar que uma gramática formal de composição existiu e que os pintores procuraram que – como resumiu Cesariny sobre os *primitivos flamengos* [sic], num texto ilustrado, melhor do que poderíamos dizer – *significasse o mundo, não o quadro* (**Figura 129**).¹⁰¹

Não queremos propor que a utilização dos modelos reguladores deve ser proporcional à gnose dos seus autores, mas que pode ser resultado da aprendizagem de soluções de composição simétrica e simultaneamente simbólica, guardados por guildas e oficinas, em conjugação com comitentes interessados na densidade teológica e metafísica das imagens.

2.3. Índícios de uma viragem dos traçados reguladores

Os traçados do cristograma e da *figura paradigmática* sobre o plano podem ter contribuído para o *efeito de ilusão, que o consagra como sistema de representação*¹⁰². Pintores contemporâneos de Álvaro Pires utilizaram as propriedades espaciais das linhas destes modelos para a ilusão de profundidade das composições, como fizeram Taddeo di Bartolo (**Figura 130**), os irmãos Salimbeni (**Figura 131**) ou Fra Angelico (**Figura 132**).

Na opinião de Panofsky, foi Ambrogio Lorenzetti o primeiro a revelar um ponto de fuga através do desenho de linhas ortogonais nos ladrilhos da *Apresentação no Templo*, em 1342, solução para agregação de espaço através da composição que é ainda diferente da perspectiva linear porque esta vem construir o espaço

¹⁰¹ CESARINY, (s/d)

¹⁰² ROSA DIAS, 2011, p. 194

*anteriormente aos corpos aí figurados*¹⁰³. Como *aspiração sistemática ao espaço*, segundo Panofsky, a perspectiva linear acompanha a importante transformação de paradigma simbólico da arte: *de testemunho do sagrado em experiência visual humana*, para a *representação do real*.¹⁰⁴

Observemos o traçado que usou Lorenzetti: nos ladrilhos da *Apresentação no Templo* encontra-se uma forma que pode ser reconstituída a partir de um traçado primário em *Iota-Chi*, que regula a simetria dos dois grupos de figuras e coincide precisamente com o cone do turbante do sacerdote (**Figura 133**). Pode seguir-se o desenho da *figura paradigmática*, que fornece o diâmetro para uma circunferência nos pontos em que cruza o traçado primário; essa circunferência é o centro de uma rosa de largura igual à tábua e pilastras (**Figura 134**). Com este traçado, o pintor resolveu a arquitetura das abóbodas em profundidade, inscreveu todas as figuras e colocou a Virgem e S. José com o Menino, em destaque simétrico, nas vesículas ortogonais inferiores da rosa. A partir daqui, podemos reconstituir o traçado de uma estrela de seis pontas (**Figura 135**), símbolo para o Templo, e inscrever-lhe ainda um pequeno losango que completa o microtraçado que se encontra nos ladrilhos (**Figura 136**).

Observámos por dentro um dispositivo para uma teofania. Poucas décadas depois, no Norte da Europa, Jan Van Eyck parece iniciar uma coabitação humana destes modelos reguladores. Aplicando os mesmos traçados reguladores ao *Retrato de um Homem*, de 1433, veremos a figura a inscrever-se no *medius mundus* de uma dupla *figura paradigmática* e o rosto sobre metade de um pentágono (**Figuras 137 e 138**). Este dispositivo está a servir agora para retratar um homem e representar o pintor, talvez intencionalmente, no espaço de arbitragem entre os mundos superior e inferior. Deste início de transição de paradigma na utilização dos traçados ficou um registo do pintor inscrito na moldura, que tem servido para apoiar a hipótese do seu autorretrato, mas a

¹⁰³ Panofsky desenvolve aqui a noção de *Kunstwollen (vontade de arte)*, de Alois Riegl: as formas artísticas de uma época são equivalentes a outras formas de expressão humana nesse período. Segundo Panofsky, esta *vontade de arte* é apenas uma *vontade de estilo*, porque o que revela a mundividência e as aspirações humanas é a forma simbólica. A perspectiva linear moderna, enquanto aspiração total e sistemática ao espaço, é por isso uma forma simbólica.

¹⁰⁴ Cf. PANOFSKY, 1993, p. 54-57

inscrição é polissêmica: *ALS IXH XAN*, até agora interpretado como “*Als Ich Can*”¹⁰⁵ [como eu posso], sem atender que o caractere grego *Chi* pode estar a substituir o “C” com intenção de citar o traçado em cristograma, fosse para encomendar as possibilidades desta obra à tradição ontológica dessa forma reguladora ou efetivamente para atribuí-las ao pintor.

Com Van Eyck torna-se comum a coabitação humana nos traçados de trânsito teofânico, como na *Virgem com o Chanceler Rolin*¹⁰⁶, de 1430, as duas figuras representadas face a face. A composição parece também organizada pelas linhas do traçado *lota-Chi* com *figura paradigmática*, que regulam a inscrição de todas as figuras no espaço (**Figura 139**) e vêm desencadear um exercício que pode reproduzir o microtraçado nos ladrilhos (**Figuras 140 a 143**). Resulta que o centro deste conjunto regulador é um pequeno losango da tradição formal da *maiestas*, mas parece não estar em relação com o tema sagrado porque serve para inscrever as duas crianças que aí recebem a bênção do jovem Cristo (Figura 142). O que inscreve o eixo do traçado são provavelmente os filhos do Chanceler. Agora observámos um artista a resolver expectativas mundanas do seu comitente, mais do que o dispositivo regulador para uma teofania.

Noutra obra, o *Retrato dos Arnolfini*, de 1434, o pintor parece utilizar os mesmos traçados com sentido idêntico: o cristograma está a guiar a inserção das figuras e assinala o eixo da composição, onde estão o candelabro, o espelho, a assinatura do pintor e o cão; a *figura paradigmática* acompanha o ângulo das oblíquas do baldaquino e de elementos da arquitetura, enquanto delimita o lugar dos rostos e passa tangencialmente pelo espelho; um terceiro traçado análogo, de ângulo fechado, pode acompanhar as ortogonais ascendentes dadas pelos ladrilhos e essas atravessam a união das mãos dos noivos para convergir na base do espelho; se repetirmos, agora, o mesmo movimento para encontrar a simetria no sentido descendente, cruzaremos as mãos livres e vamos reparar nos sapatos abandonados no vértice inferior de um losango (**Figura 144**). Não sabemos conjecturar o que pretendia valorizar o pintor no centro do traçado, além

¹⁰⁵ V. National Gallery: <https://artuk.org/discover/artworks/portrait-of-a-man-self-portrait-114924>

¹⁰⁶ Chanceler da Borgonha sob Filipe, o Bom e Isabel de Portugal.

do espelho onde poderá ter incluído o seu próprio reflexo e do seu ajudante ou de um (o) espectador, mas podemos concluir que o sagrado foi substituído pelo humano e pelo artista no centro das linhas que serviam teofanias.

No entanto, Van Eyck recebeu toda a tradição destes modelos reguladores, que reencontramos no *Tríptico de Dresden*, de 1437, onde um traçado em malha de losangos parece irradiar a composição a partir da Virgem (**Figura 145**). Nesta pintura, um efeito de propagação das ortogonais para além das margens, dado pela arquitetura, cria uma ilusão de espaço atmosférico e podemos imaginá-la ampliada ao abrir o retábulo. Esta utilização da perspetiva foi notada por Panofsky: *é o plano do quadro a atravessar o meio do espaço (...) no sentido em que esse espaço imaginado se propaga em todas as direções, ultrapassa o espaço representado*¹⁰⁷. A expansão das ortogonais parece vir franquear ao espectador a entrada na galeria, na direção da Virgem.

Solução semelhante para propagação do espaço aparece numa *Flagelação de Cristo*, c. 1450, por Jaume Huguet: a partir de um traçado *lota-Chi*, com referentes explícitos na coluna e no padrão dos ladrilhos, o pintor escorça um corte abrupto das ortogonais no plano frontal, que assim vem captar o espaço natural e o espectador (**Figura 146**). Porém, parece servir para convocar-nos na compaixão de Cristo e não para impor o humano ao sagrado.

Hans Memling, no *Tríptico de Donne*, c. 1470-80, utiliza um cristograma seguido de uma dupla *figura paradigmática* para traçar a estrela simétrica que organiza a composição (**Figura 147**). Note-se Sir John Donne e a mulher representados dentro da forma reguladora que é símbolo ontológico de Cristo. Seguimos o que sugere o microtraçado no tapete para a reconstituição (**Figura 148**).

Vamos observar ainda alguns traçados flamengos da iconografia do Apocalipse, porque testemunham a mesma transição simbólica em direção à centralidade das aspirações humanas. Vejamos São Miguel (**Figura 149**) no retábulo do *Juízo Final* de Petrus Christus, de 1452, onde a intersecção da *figura paradigmática* sobre o traçado em *lota-Chi* opera uma divisão do plano em três partes – os três

¹⁰⁷ PANOFSKY, 1993, p.56-57

mundos que Nicolau de Cusa conforma de luz e trevas. Note-se como o mundo humano se estende para ocupar cerca de metade do mundo superior com uma multidão quase indistinta, parte significativamente maior do que ocupava na mesma iconografia por Van Eyck, cerca de 20 anos antes, onde o plano superior era ainda dominado pela figura do Pantocrator.

Esta interpretação da obra de Petrus Christus serviu-nos para resumir os indícios de viragem que estamos a seguir na utilização dos traçados reguladores: de dispositivo teofânico para inscrever possibilidades de teose.

Outro *Juízo Final*, de Hans Memling, c. 1471, conforma-se numa *figura paradigmática* a abranger as três tábuas em sentido vertical (**Figura 150**), sem prejuízo de outros traçados, mas coloca também um *lota-Chi* nas mãos do Arcanjo, nos referentes sobrepostos da lança e balança (**Figura 151**). Observar esta obra sugeriu-nos a hipótese de estar a mesma iconografia, há mais tempo, a contribuir para uma ressignificação de São Miguel como potência tutelar da teose enquanto programa de ação humana. Na pintura catalã encontra-se exemplos da lança sobreposta à balança entre c. 1440 e 1485.¹⁰⁸ A balança serve como signo da ação justa para o *Regnum Dei*, equivalente à observância do Amor divino. A iconografia soteriológica já incluía uma imagem semelhante, na pesagem do bordão da alma do peregrino (**Figura 152**), mas São Miguel a assestar a lança na balança, como se estivesse a facilitar a precisão de um combate, parece seguir um programa mais exortativo.

¹⁰⁸ Identificámos esta iconografia em figurações de São Miguel por Jaume Jacomart, Pedro de Benabarre, Domingo Ram e Juan de Abadia (o velho).

Parte 3: Trânsito de Deus para o Estado em Nuno Gonçalves

3.1. Metafísica e governo do Estado na Corte de D. Afonso V

Quando morreu D. Duarte I, em 1438, D. Afonso V tinha seis anos. No ano seguinte, por decisão das Cortes, a tutoria conjunta da criança foi atribuída aos tios Infante D. Pedro, duque de Coimbra, e Infante D. Henrique. Na mesma altura, D. Pedro é nomeado regente e, em 1441, obterá autorização das Cortes para casar a sua filha D. Isabel com o jovem Rei. O casamento celebrou-se em 1447, mas não impediu que D. Afonso V viesse a confrontar e causar a morte do seu tio e sogro, na batalha de Alfarrobeira, em 1449, por divergências inflamadas por outro tio, ilegítimo, o Infante D. Afonso, mais interessado nas prerrogativas do regime feudal do que permitia a política do regente D. Pedro.¹⁰⁹ Durante a infância e juventude de D. Afonso V, as principais fontes da sua mundividência foram provavelmente o seu pai, brevemente, e os dois tios e tutores.

D. Duarte I escreve o *Leal Conselheiro* c. 1435-38, uma reflexão sobre bondade, sabedoria e prudência. O texto junta conselhos para bem governar com hermetismo, provavelmente informado pela obra *Secretum Secretorum* que fazia parte da sua biblioteca¹¹⁰. D. Duarte I defende que há um imperativo moral de realizar a justiça no mundo e este obriga mais os príncipes:

para reger a vontade havemos justiça que nos manda em toda a cousa obrar o que justo e direito for, ainda que ao mais desejemos (...). E por esta justiça devemos a Nosso Senhor Deus honra e obediência, aos próximos amor e concórdia, a nós castigo e disciplina. E os dois gerais desejos, um que chamam cobiçador, por temperança se rege, e o que dizem irascível, por fortaleza. (...) E posto que estas virtudes a todos

¹⁰⁹ Para informação circunstanciada sobre as divergências destes protagonistas e o papel desempenhado pelo Infante D. Henrique em Alfarrobeira, v. MORENO, 1969, p. 54-79

¹¹⁰ Cf. SÁ, 1960, p. 9-20

pertençam, aos grandes senhores mais são necessárias (...) que os reinos não são outorgados para folgança e deleitação.^{111 112}

No *Leal Conselheiro* há também pensamento sobre o amor como sentimento ordenador do mundo, de que vale a pena reproduzir esta passagem, onde um dos sentidos é o desejo de realizar o bem:

*do amor que é nome geral me parece que nascem quatro maneiras de amar (...): bem-querença, primeira; desejo de bem fazer, segunda; amores, terceira; amizade, quarta.*¹¹³

O Infante D. Pedro escreveu mais cedo, iniciando em 1418 um *Livro dos Benefícios* que seria aumentado e revisto com ajuda do seu confessor, Frei João Verba, até c. 1428¹¹⁴. A obra revela erudição neoplatônica e aplicada ao governo do Estado, propondo que realizar *benfeitorias* é um imperativo moral que obriga os príncipes, pela natureza hierárquica e teleológica da Criação, onde o bem é ao mesmo tempo reminiscência, causalidade e destino:

Deus, que é geral começo e fim, pondo graus em as coisas que fez, ordenou por tal forma o estado dos homens que em cada um é achada minguia e nenhuma condição é tão suficiente que em falta não tenha sua parte. E para se manter tal ordem prouve-lhe de pôr natural afeição para que se ajudassem as suas criaturas e ligou espiritualmente a nobreza dos príncipes e a obediência daqueles que hão de servir com doce e forçosa cadeia de benfeitorias, pela qual os senhores dão e outorgam grandes e graciosas mercês e os súbditos oferecem ledos e voluntariosos serviços àqueles a que por natureza vivem sujeitos e são obrigados pelo bem que recebem. Da virtuosa prisão desta cadeia, depois que eu tive conhecimento entendo que é muito necessária em a geral governança do

¹¹¹ DUARTE, 1999, p. 201.

¹¹² Nesta citação e nas seguintes atualizámos a ortografia.

¹¹³ DUARTE, 1999, p. 171-172

¹¹⁴ CALADO, 1994, p. XXIV-XXXVIII

*mundo e que por ela podemos à fonte chegar que sobre todos espargue suas águas e doutrem as não recebe.*¹¹⁵

Relemos este parágrafo do Infante D. Pedro porque poderá fornecer uma chave para reconstituição de traçados reguladores de Nuno Gonçalves: identifica um sistema dual de complementaridades na justa *governança do mundo*, feito de *nobreza e obediência*, que os príncipes, principalmente, deverão observar por outorga de *mercês* para receber *serviços*, mantendo assim uma *virtuosa cadeia de benfeitorias*. Estas noções são reminiscentes de um entendimento dos princípios platónicos *thumos* e *epithumia* aplicados ao governo do Estado: são pulsões caóticas se não dominadas, razão para que os príncipes sejam senhores de ambas para regerem, e o modo de garantir que estão em harmonia é manter uma justa cadeia de nobreza e obediência. Note-se que, da obediência nem o soberano se liberta porque lhe cumpre obedecer ao Amor de Deus.

Os cuidados do Infante D. Pedro na governação do reino são notáveis numa carta que escreveu de Bruges ao ainda príncipe D. Duarte, em que aconselha várias reformas ao irmão, incluindo aumentar o número de escolas nas congregações religiosas e nelas recrutar os oficiais do reino, para maior rigor e celeridade na administração da justiça, ou reduzir o número de fidalgos na Corte para que possam procurar aprender ofícios em falta.¹¹⁶

Noutra carta, refere as virtudes que a Santa Trindade outorga ao Rei:

*A primeira que o Rei seja católico e mui firme na fé e que por obrar o bem que a fé promete segundo ela manda faça todas as suas obras; A segunda que ame e guarde e faça guardar a justiça sem embargo de ódio ou de afeição (...) a Santa Trindade vos outorgue tudo isto.*¹¹⁷

Na conclusão *Da Virtuosa Benfeitoria* encontra-se uma descrição elegíaca do Infante D. Pedro sobre como opera a Santa Trindade no mundo:

¹¹⁵ PEDRO e VERBA, 1994, p. 13

¹¹⁶ Cf. PEDRO, 1971, p. 141-142

¹¹⁷ PEDRO, 1956, p. 29-32

Deus em si mesmo, com eterna ordem, em pessoa ternário sem desigualdade, é sua essência em roda esférica, cujo centro, segundo diz Hermes, é em todo o lugar de modo infindo e a circunferência não é em [lugar] algum. (...) são três ternários em a geral diversidade do mundo:

[1] Deus é um real círculo em ternário perfeito, de todo cerrado, porque ele, entendendo si mesmo, diz e gera um verbo eternal em que vêm si e todas as coisas, e de Pai e Filho é expirado um amavioso procedimento pelo qual a divina essência é amada e tudo que dela procede. E onde foi o começo do entender ali faz fim a vontade amante. Exemplo disto temos nós porque, considerando o que entendemos, gera-se na alma um certo conhecer. E então o entendimento move a vontade. (...) Por este modo se acaba o círculo que é supra espiritual de alteza infinda e em si mesmo não pode proceder além do ternário em que se termina.

[2] O 2.º ternário circular é de natureza que cerra em si todas as criaturas, e imagina-se desta maneira: pomos alguma fonte sem falecimento, de que certo rio toma nascença e, prosseguindo seu curso segundo vigor que em seu começo ela recebeu, aquela fonte se torna em fim de que ele procedeu inicialmente. E assim têm princípio todas as coisas em o senhor Deus (...) princípio, meio e certo fim. (...) E por isto foi estabelecido antigamente que Deus em ternário fosse louvado.

[3] O 3.º ternário circular chamamos moral e pertence às obras que se fazem por nós. E todas começando em a feição que o senhor Deus a elas quer dar, ele as faz principalmente e nós somos instrumentos postos em meio, de que ele usa a seu prazimento (...) medianeiros em algumas coisas que ele faz, que porventura por outros se cumpriria melhor, mas disto praz a sua bondade por em nós achar alguma sua obra.¹¹⁸

O primeiro círculo ternário do cosmos é suprassensível e encerra Pai, Filho e Espírito Santo numa tautologia neoplatônica: a essência divina gera o Verbo por amor, que vem fazer e impregnar a Criação do amor ao Pai, donde o autor retira

¹¹⁸ PEDRO e VERBA, 1994, p. 349-350

um paralelismo com a vontade humana movida pela sabedoria desta emanção divina primordial: mais do que a vontade, é um *desejo* de realizar o Bem platónico que atrai a razão. O Infante D. Pedro irá utilizar este moto (*desir*) na sua divisa, com balança, informação que interessa para o nosso estudo.

O segundo círculo ternário desenrola-se no mundo sensível e compreende a diversidade das criaturas e das coisas, entendidas como impulso divino em direção a certas finalidades que, uma vez alcançadas, revelam por que foram pré-determinados o seu começo, circunstâncias e fim.

O terceiro círculo é o mundo humano, habitado pela única criatura capaz de arbitragem moral da causalidade: o impulso divino é a primeira parte deste ternário, quando opera através do ser humano, segunda parte, escolhido pelos seus dons para veículo de uma *obra* divina, terceira parte e finalidade.

Assim concilia o Infante D. Pedro a teologia da Santa Trindade e mostra como o Amor divino, a causalidade e a ação moral estão ligadas ao longo dos três mundos e podem ser explicadas em três termos.

Outra fonte da mundividência de D. Afonso V pode ter sido a elite judaica letrada e interessada na exegese escatológica, que tinha na Corte funções de administração. Embora os dois povos vivessem separados, com recolher obrigatório nas judiarias, D. Afonso V parece ter simpatia por esta comunidade para iniciar uma política de alívio de restrições¹¹⁹ – sem evidente apoio popular, como mostra uma instantânea petição de 1468 para que revertesse liberdades de mobilidade e comércio que atribuíra aos judeus.¹²⁰

No círculo mais próximo do Rei estava a família Abravanel, de que vale a pena rever o que escreveu Isaac ben Judah Abravanel, tesoureiro-mor, que já sucedia nessa função ao pai Judah Abravanel¹²¹. Começou por escrever, por volta dos 20 anos (c. 1460), sobre *As Formas dos Elementos (Zurot ha-jesodot)*, onde estudou as *perspetivas grega, árabe e judaica dos sábios principais acerca do*

¹¹⁹ NETANYAHU, 2013, p. 52-63

¹²⁰ AMZALAK, 1926, p. X

¹²¹ RODRIGUES, 2010, p. 78-79

*fogo, da água, da terra e do ar*¹²², de que o seu biógrafo Benzion Netanyahu destaca a aproximação à perspectiva de Aristóteles de que *a Natureza não faz nada sem um fim*.¹²³ Esse fim é providencialista, porque a causa ou o meio sensível está sempre sob influência de uma potência espiritual que por essa via está a realizar uma finalidade de Deus¹²⁴. Isaac Abravanel concebe assim dois mundos: *o espiritual e o material, o primeiro dos quais está sob o domínio direto de Deus e o segundo sob o controlo do espiritual*.¹²⁵ Entre dois mundos situa o Homem, que recebeu parte da natureza de cada mundo e o arbítrio. O corolário é interessante para o nosso estudo: porque participa nas duas naturezas e pode escolher realizar as finalidades amáveis de Deus, o justo pode submeter até as entidades puramente espirituais à sua vontade.¹²⁶

Isaac Abravanel terá frequentado a Corte portuguesa desde criança, como servidor da casa de Bragança, mas terá sido cerca de 1472 que se tornou servidor próximo de D. Afonso V, quando recomendou dois emissários do Rei em Itália ao mercador e magnata Yehiel¹²⁷. Escreveu sobre este tempo e testemunha sobre um interessante diálogo sincrético entre as elites intelectuais das duas confissões e com o próprio D. Afonso V:

A minha casa tornou-se um lugar de encontro dos sábios (Avoth 1, 4), lá havia os tronos para julgamento (Sal 122, 5) saindo de lá (Gen 2,10), através de livros e autores bom discernimento e conhecimento (Sal 119, 65) e o temor de Deus (Pro 1,7). (...) Eu era feliz na corte do rei (Dan 4, 1) Dom Afonso, um poderoso monarca cujo domínio se expandia (Dan 11, 3) e atingia de mar a mar (Sal 72, 8), prosperando em tudo o que fazia (Sal 1,3), um rei que confia no Senhor (Sal 21,8), temendo a Deus e fugindo do Mal (Prov 14,16), procurando o bem do povo judaico (Est 10, 3) quando as cabeças do povo eram reunidas (Deut 33,5), incomparáveis aprendiam homem e mestre (Job 36, 22), que apreciavam a árvore do

¹²² RODRIGUES, 2010, p. 110

¹²³ NETANYAHU, 2013, p. 57

¹²⁴ Cf. NETANYAHU, 2013, p. 152-159

¹²⁵ Ob. cit. NETANYAHU, 2013, p. 174

¹²⁶ Cf. NETANYAHU, 2013, p. 174

¹²⁷ NETANYAHU, 2013, p. 62-63

*conhecimento (Gen 3, 24), que ele não podia atingir com a sua mão (Gen 8, 9). Durante o seu próspero reinado (Dan 11, 12), o Senhor lembrou-se dos judeus (Rut 1, 6) para lhes dar o pão (1 Reg 5, 23). Os judeus gozaram de alívio e de liberdade (Ester 4,14). Debaixo da sua sombra deleitava-me sentado (Cant 2, 3) e quando eu estava perto dele (Is 48,16), ele tendia a sua mão na minha (2 Reg 5,18), e enquanto vivi (Sam 1, 20-31) passeava livremente na corte (Dan 4, 26).*¹²⁸

Após a morte de D. Afonso V, Abravanel seria sentenciado por D. João II por traição, junto com o duque de Bragança, e procura exílio com a família em Espanha e depois em Veneza. Aqui escreve a deplorar a monarquia, porque os reis agem como se fosse absoluto o seu poder. Espera, ainda providencialista, por um Rei Messias que observe a justiça, como foi *Moisés, simultaneamente o chefe do governo humano e do governo divino.*¹²⁹

Dalila Pereira da Costa associa o messianismo desta comunidade à gestação do imaginário mítico português.¹³⁰ A convivência entre as elites das duas confissões pode ter contribuído para uma crença milenarista de que um Messias poderia manifestar-se neste reino. Esse mito parece tornar-se pervasivo ao longo dos programas iconográficos de D. Manuel I¹³¹.

Apesar do interesse que pode ter o imaginário messiânico como substrato, é suficiente par ao nosso estudo concluir que o *Leal Conselheiro* e o tratado *Da Virtuosa Benfeitoria* registam mundividências de príncipes tradicionais, vinculados por certo *ascetismo do poder*¹³², interessados num programa neoplatónico de governo do Estado – servir a Justiça para o Bem.

¹²⁸ Ob. cit. RODRIGUES, 2010, p. 80-81

¹²⁹ NETANYAHU, 2013, p. 226-241

¹³⁰ COSTA, 1978, p. 72-73

¹³¹ Cf. LEITE, 2005, p. 238 e segs.

¹³² EVOLA, 2001, p. 13

Nesta tradição de pensamento está também Leão Hebreu (n. 1464), filho de Isaac Abravanel: nos *Diálogos de Amor* identifica o Bem de Platão com o Amor divino, resumindo-o como emanção que é impulso e destino do mundo.¹³³

Entre as imagens que poderiam servir de volante visual desta mundividência, há uma notável: o braço de um Rei Mago com a oferta ao Menino a atravessar a coroa, símbolo para os dons do Rei ao serviço de Deus e talvez para o eixo que liga as duas figuras e os dois mundos sob a coroa. Encontra-se no *Speculum Humanae Salvationis (Figura 153)* e numa idêntica *Adoração dos Magos* que Baptista Pereira atribuiu ao pintor Álvaro Gonçalves¹³⁴.

3.2. O traçado da divisa de D. Afonso V

Antes de avançarmos, vamos ainda analisar a divisa de D. Afonso V porque inscreve algumas formas e metafísica que estamos a seguir. Está associada a uma obra atribuída a Nuno Gonçalves: o cartão das tapeçarias na Colegiada de Pastrana, que celebram as conquistas de Arzila e Tânger (1471)¹³⁵.

Na iconografia medieval da identidade do poder, uma divisa pessoal *afirma o que o seu detentor pretende publicitar (...) de um discurso político simbólico*.¹³⁶ O cronista de D. Afonso V, Ruy de Pina, identifica a divisa como *rodízio de moinho com gotas d'água derredor espargidas, que tomara pela morte da rainha D. Isabel sua mulher*¹³⁷. Já no século XX, um heraldista completou assim a descrição: *rodízio de moinho de ouro espargindo gotas de prata aguadas de azul e tendo nos raios inscrito o moto JAMAIS*¹³⁸.

Além nas tapeçarias de Pastrana (**Figura 154**), existem outras fontes coevas que mostram a divisa: contos para contar deste reinado (**Figuras 155 e 156**); um fecho de abóbada (**Figuras 157 e 158**) encontrado em Loulé, que pode ter

¹³³ Cf. MARTINS, 1969, p. 98

¹³⁴ BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol. II, p. 21

¹³⁵ Cf. ARAÚJO, 2012, p. 13-44

¹³⁶ GOMES e SERRA, 2018, p. 378

¹³⁷ Ob. cit. PINTO, 1933, p. 17

¹³⁸ PINTO, 1933, p. 17-22

pertencido a um hospital mandado construir depois de Arzila, para receber feridos das campanhas de África¹³⁹; e no Convento do Varatojo, em baixo-relevo (**Figura 159**) e pintada sobre uma malha regular de losangos (**Figura 160**), clausura que também D. Afonso V mandou construir.

Nos contos para contar que reproduzimos, a divisa está associada a Melchior, Gaspar e Baltazar¹⁴⁰, o que pode citar a iconografia que vimos da Adoração dos Magos para evocar dons do Rei em serviço de Deus. Um dos contos figura uma bolsa de dinheiro e uma cruz no anverso, de que o autor Godinho Miranda faz esta observação: *contida em quatro arcos de círculo duplos, cujas ligações em ângulos agudos são ladeadas por discos (...) como círculos em rotação permanente*¹⁴¹. Movimento em torno de um eixo é o referente explícito da divisa escolhida por D. Afonso V, pelo que a descoberta de que a cruz da numária inscrita em rosa de vesicas pode figurar movimento levou-nos a formular duas hipóteses para interpretação formal e simbólica da divisa: que o rodízio contém a cruz, figurada pelos raios da engrenagem, conformando com o eixo mecânico um *lota-Chi* em perspetiva; que o eixo é símbolo para o Rei, o que parece confirmar-se na pedra de Loulé, onde se encontra o vulto literal de D. Afonso V na perpendicular do rodízio (Figura 158).

Esta iconografia seria coerente com a tradição gibelina do *Rex* centro do mundo humano, eixo de ligação à Justiça de Deus, como entendiam o Infante D. Pedro ou Isaac Abravanel a função real. Estar a cruz na divisa de D. Afonso V e o Rei como eixo continua, afinal, a tradição de legitimação da primeira dinastia portuguesa, na teofania fundadora, a lembrar que o reino mantém o serviço a Deus e o Rei é o seu instrumento: também na assinatura de D. Afonso Henriques está um *Chi-Rho* (**Figura 161**), sinal do contrato divino e do milagre que, nas terras de Ourique, repetiu uma teofania fundadora da cristandade.

Outra hipótese de interpretação da divisa é a de Ruy de Pina, que encontra no rodízio o atributo do martírio de Santa Catarina de Alexandria, de que era devota

¹³⁹ Cf. GOMES, 2001, p. 156

¹⁴⁰ GOMES, 2001, p. 154

¹⁴¹ MIRANDA, 1983, p. 3

a Rainha D. Isabel¹⁴², mas escreve-o já em 1501, sem conhecimento coevo. Há uma roda de Santa Catarina acrescentada no reinado de D. Afonso V no *Livro de Horas do Rei D. Duarte*¹⁴³, com navalhas inequivocamente representadas, desenhada na vertical e com manivela no eixo. Parece-nos que a divisa tem mais semelhança com um engenho de açúcar movido a água, onde o rodízio é horizontal, tecnologia então utilizada na Madeira, desde 1452, e que contribuía significativamente para a riqueza do reino¹⁴⁴.

Mário Varela Gomes, partindo de uma interpretação de Reynaldo dos Santos sobre o rodízio como símbolo de movimento, comenta que *pode representar a renovação e a ideia de viagem, tornando-se símbolo de vida e do mundo, com o seu eixo estável de onde partem os raios que representam as direções do espaço e o movimento, ou seja, um imago mundi*.¹⁴⁵

O moto pode ajudar-nos a esclarecer o sentido do corpo da divisa: a crónica de Ruy de Pina inclui uma iluminura (**Figura 162**), onde López Poza encontrou o moto AIA MAIS [Além Mais]¹⁴⁶ depois de limpar digitalmente a imagem, quando antes era consensual ler-se IA MAIS. Mas a crónica de Ruy de Pina não é coeva de D. Afonso V. Há ainda notícia de Damião de Góis sobre a divisa, nesta passagem: *que era o número de sete e um rodízio de moinho com gotas de água com uma letra que dizia Ja Mais*¹⁴⁷. Damião de Góis não esclarece como se articulava o número sete com o moto e pode ter reproduzido apenas o que ouvira ou entendia do número associado à Criação.

Não encontrámos o moto noutra fonte em vida de D. Afonso V a não ser nas tapeçarias de Pastrana, onde se encontra totalmente visível talvez num único lugar como IA MAIS¹⁴⁸. A partir desta única fonte coeva, restaurada no século

¹⁴² Cf. GOMES, 2001, p. 157

¹⁴³ Cf. MARKL, 1988, p. 89

¹⁴⁴ FERREIRA e DIAS, 2017, p. 81-82

¹⁴⁵ GOMES, 2001, p. 157

¹⁴⁶ Cf. POZA, 2019, p. 52-54: Visível na iluminura do texto de Ruy de Pina está “IÁ MAIS”, mas após ampliação e tratamento digital da imagem, o autor Sagrario López Poza revelou uma primeira letra esbatida, antes ilegível, pelo que tratar-se afinal de “ALÁ MAIS”.

¹⁴⁷ Ob. cit. PINTO, 1933, p. 18-28

¹⁴⁸ Cf. POZA, 2019, p. 52-54

XX¹⁴⁹, não podemos estar certos do moto. Poderá ter sido utilizada a crónica de Ruy de Pina para orientar o restauro dos panos, o que explicaria que tivesse sido fixada a letra IA MAIS e não AIA MAIS como por fim encontrou López Poza. Mas Ruy de Pina e o seu iluminador talvez não conhecessem pessoalmente como foi usada a divisa, porque representam-na esquartelada e com mais dois raios na roda, criados por faixa onde se inscreve o moto, ficando assim o rodízio com oito direções a partir do centro (Figura 162), solução que não se encontra em nenhuma das divisas coevas. As duas pequenas palavras e a sua posição junto à cruz do rodízio parecem-nos Alfa e Ómega, símbolos que podem surgir a ladear o *Chi-Rho*, mas isso não exclui que D. Afonso V pudesse conjugar outro moto pessoal a partir desse conhecimento.

O que investigámos da divisa parece-nos suficiente para concluir que se trata da figuração de um contrato axial com Deus, que investe o *Rex*, pelos seus dons, como ordenador da vontade divina no mundo humano. O significado da divisa no seu tempo seria simples e moderno: D. Afonso V é o engenho de Deus na Terra, que distribui ou *esparge* a Justiça divina. Move-o, como descreveu o seu tio, a *geral causa de começo e de fim que sobre todos esparge suas águas e doutrem as não recebe*. Como eixo para a vontade de Deus, pode mediar três mundos: espiritual, sensível e humano.¹⁵⁰

A nossa interpretação da divisa é coerente com o que também quis comunicar o seu pai, D. Duarte, na sua divisa: *tant que serai* [assim/ tanto serei] era o moto¹⁵¹ que, combinado com um cervo branco que utilizou como corpo¹⁵², anunciaria a aspiração de Galaaz aos dons de Cristo¹⁵³. Há outras sete divisas da Casa de

¹⁴⁹ Encontra-se notícia em Espanha de que os panos foram restaurados em 1932 na Real Fábrica de Tapeçarias em Madrid, que não foi possível confirmar noutra fonte: https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/pastrana-tapices-siglos-flamenco-alcarria_1_3460449.html. As tapeçarias foram expostas no pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929, e em Paris, em 1931, por iniciativa de José de Figueiredo, que também pediu as reproduções à Real Fábrica, adquiridas pelo Estado português em 1953, pelo que não é impossível que, em alguma destas datas, pelo menos um moto da divisa fosse restaurado no pano original – e para isso seria usada a única imagem conhecida com moto, como então podia ser lido, na crónica de Ruy de Pina. Sobre as exposições, v. COUTO, 1959, p. 4-5.

¹⁵⁰ Cf. GUÉNON, 1950, p. 187-190

¹⁵¹ REBELO, 1905, p. 5

¹⁵² Cf. SEIXAS e GALVÃO-TELLES, 2014, p. 272-273

¹⁵³ MEGALE, 1988, parágrafo 432

Avis que evocam a Justiça e o Bem: de D. João I, no moto *Por Bem*; do Infante D. Pedro, que era devoto de São Miguel¹⁵⁴, no corpo de uma balança sobre serpentes (**Figura 163**) e moto *desir* [desejo [de realizar a Justiça ou o Bem?]]; do Infante D. Henrique, no moto *talant de bien faire* [vontade de [o] bem fazer]; do Infante D. Fernando, *le bien me plet* [o bem me apraz]; de D. João II, no pelicano que alimenta do corpo a prole, *pola lei e pola grei*; de D. Manuel I, *spera in Deo e fac bonitatem* [confie em Deus e faça o bem].¹⁵⁵ Os homens de Avis tornaram pública a providência da sua linhagem e ação.

Propomos que uma mundividência neoplatónica e uma aspiração a cumprir a Justiça para o Bem no governo do Estado estão nos escritos do círculo próximo de D. Afonso V, como estão no discurso simbólico da sua divisa.

3.3. Reconstituição conjetural de traçados de Nuno Gonçalves

O *corpus* da obra de Nuno Gonçalves é pequeno. Além de onze tábuas e meia que integram o retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa, é-lhe atribuído ou à sua oficina o *Retrato da Infanta Joana* e os originais desaparecidos do *Ecce Homo* e dos cartões de quatro tapeçarias que celebram as vitórias de D. Afonso V em Arzila e Tânger e mais duas de Alcácer Ceguer.

Os factos biográficos em documentos coevos são escassos: nomeação de pintor régio em 1450, com soldo de *15432 reais e uma peça de Bristoll* em 1452; ordenação de cavaleiro em 1470; nomeação para substituir o pintor João Eanes em obras para a cidade de Lisboa em 1471; menção de um quintal que *foi do pintor Nuno Gonçalves* em 1492¹⁵⁶. Para além das balizas cronológicas é interessante o soldo, porque é substancial¹⁵⁷ cerca de 20 anos antes da conclusão do retábulo para a Sé de Lisboa. Sabe-se também que D. Pedro de

¹⁵⁴ Cf. MARKL, 1988, p. 90

¹⁵⁵ GOMES, PORTUGAL e SILVA-ARAÚJO, p. 377-378

¹⁵⁶ Instituto Português de Museus, 1994, p. 22-23

¹⁵⁷ Uma peça (23 côvados) de pano de Bristol teria valor de c. 450g de prata em 1450, a que se soma o soldo em reais, equivalente a c. 2.225g, pelo que o salário anual do pintor seria de c. 2.675g de prata. Este valor permitiria equipar quatro casas com mobília nos anos 1450 ou comprar 800 alqueires de trigo, o que pode ter facilitado também acesso a fontes iconográficas ou literárias. O estudo que usámos para os nossos cálculos foi FERREIRA, 2007, p. 105, 139, 141 e 295.

Coimbra, filho do Infante D. Pedro, dou-lhe um cavalo em 1465, quando se encontrava em Barcelona, o que sugere que o pintor poderia ser do círculo do Infante D. Pedro e ter acompanhado o seu filho na viagem.¹⁵⁸ Esta informação reforça o interesse de termos presente o pensamento do Infante D. Pedro e autoriza a hipótese de assimilação de elementos iconográficos do catalão Jaume Huguet por Nuno Gonçalves, defendida por Baptista Pereira¹⁵⁹.

Tapeçarias de Alcácer Ceguer, Arzila e Tânger

A iconografia militar das tapeçarias que celebram Alcácer Ceguer, Arzila e Tânger tem suportado a atribuição dos cartões a Nuno Gonçalves ou à sua oficina. O especialista militar Nuno Rubim sugere que os detalhes minuciosos dos dispositivos bélicos, alguns obsoletos pouco tempo depois, só poderiam ser desenhados na presença das armas: no intervalo de 14 anos, entre Alcácer Ceguer (1457) e Arzila (1471), nota importantes diferenças técnicas no desenho das *bombardas* para a primeira batalha e das *peças de bater* já embarcadas nos navios para Arzila, documentando por esta altura a coincidência de uma encomenda de 151 destas peças aos arsenais de Flandres.¹⁶⁰

O pano do *Cerco de Arzila*, não sendo o primeiro da série, servirá para a nossa conjectura de reconstituição do traçado regulador porque é o único que se encontra completo (**Figura 164**): três circunferências sucessivas parecem ser a primeira abordagem e abrangem a altura da composição figurativa e a largura do pano (**Figura 165**); provavelmente, a partir daqui desenvolve-se uma malha de circunferências (**Figuras 166 e 167**) onde é possível traçar uma malha horizontal de losangos quadrangulares (**Figura 168**). Este modelo encontra-se também microtraçado no padrão rítmico pontilhado sobre o perímetro da imagem do cerco (**Figura 169**). Note-se que, sendo constituída a série por quatro panos, se cada um for regulado por três circunferências, o traçado primário é construído com 12 circunferências, mesmo número que identificou Palmeirim no retábulo de S. Vicente e que já vimos utilizado por pintores florentinos.

¹⁵⁸ Cf. BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p. 124-125

¹⁵⁹ BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p. 169

¹⁶⁰ Cf. RUBIM, 2005, p. 10-33

Com esta solução simples, o autor dos cartões delimitou três zonas no *Cerco de Arzila* e cada uma destas em quatro partes, onde a distribuição do exército e das armas por vezes obedece às linhas do esquartelado, como vemos no primeiro círculo (**Figura 170**). Neste círculo situa-se o Condestável, no círculo central está o chefe militar de Arzila (**Figura 171**) e no terceiro está o Rei (**Figura 172**), a segurar o bastão de comando junto do guião da sua divisa.

No pano seguinte, do *Assalto de Arzila*, traçado e composição desenvolvem-se de forma semelhante (**Figuras 173 e 174**), mas o Condestável e o Rei avançam para o centro dos respetivos círculos e o primeiro recebe o bastão de comando (**Figura 175**), enquanto o Rei participa no assalto (**Figura 176**).

No *Desembarque em Arzila*, que é o primeiro pano da série, se o traçado primário é igual (**Figura 177**), os referentes figurados sugerem uma variante ao traçado seguinte: uma única cruz em aspa sobre a composição, que ligasse os ângulos (**Figura 178**), poderia inscrever melhor o desembarque, o movimento de ondulação do guião da divisa e detalhes como a retranca do navio em evidência. Note-se que o Rei, no primeiro pano, está figurado duas vezes (**Figura 179**).

No *Tomada de Tânger*, o último pano, que está incompleto não na base, como os anteriores, mas no topo e no lado direito, a composição parece seguir e fechar com simetria o mesmo traçado do primeiro pano (**Figura 180**).

A variante do traçado que conjeturamos para as extremidades levou-nos a reconstituir todo o alinhamento da série: em resultado, de um lado e do outro o plano regulador parece formar o signo de um peixe (**Figura 181**).

Retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa

Francisco de Holanda atribuiu a Nuno Gonçalves a autoria de um altar sobre a vida, martírio e milagres de S. Vicente para a Sé de Lisboa, mas só George Kaftal, em 1942, identifica a iconografia de S. Vicente no políptico e o Chantre Estevão no painel da Relíquia, primeiro autor de um livro com recolha dos milagres deste Santo. Charles Sterling, em 1968, acrescenta que o bastão de S. Vicente é de comando militar, como está no jacente do alferes-mor e governador de Alcácer Ceguer e nas tapeçarias em Pastrana. Almada e Dagoberto Markl

integraram as tábuas do Martírio de S. Vicente e da predela e Baptista Pereira recuperou a designação *dos Milagres* para a série de seis tábuas e propôs a reconstituição conjectural que prevalece (**Figura 182**).¹⁶¹

Os estudos de dendrocronologia sugerem como datas de realização pictural possível, na *série dos Milagres*, o ano de 1448; da predela, 1471.¹⁶² Esta amplitude pode ser corroborada por detalhe do desenho preparatório, que descobriu Baptista Pereira: o jovem Príncipe D. João II foi desenhado juvenil e sem a espada, pelo que o retábulo não estaria concluído antes de ter sido armado cavaleiro, em 1471, com 16 anos, em Arzila.¹⁶³ No mesmo sentido notamos que os chapéus dos nobres foram desenhados segundo modelos mais antigos (**Figura 183**), como estão nas tapeçarias de Alcácer Ceguer.

As primeiras referências a um traçado regulador da composição do políptico são de Myron Jirmounsky, que assinalou uma distribuição triangular de figuras¹⁶⁴, e de René Huyghe, no mesmo sentido: *que constantemente sugere triângulos, cujo tenso equilíbrio repousa nos seus vértices*¹⁶⁵.

Simão Palmeirim fez uma reconstituição conjectural onde identifica uma sucessão de circunferências secantes ao longo do eixo vertical e outras que a atravessam, na horizontal, de igual diâmetro. Propõe ainda uma circunferência entre os limites superior e inferior dos painéis do Infante e do Arcebispo, que acentua a simetria das figuras de S. Vicente (**Figura 184**). Quatro linhas de grandes circunferências (12) e um losango vertical unificador terá sido o primeiro traçado para o espaço que ocuparia o retábulo na capela-mor, com c. 8,6 x 5,6 m.¹⁶⁶

O primeiro passo deste traçado, que utiliza a malha de circunferências como também vimos nas tapeçarias de Pastrana, pode ter sido uma rosa de vesicas a partir da circunferência central identificada por Simão Palmeirim. Sobre as vesicas ortogonais desta rosa é possível traçar um cristograma a ligar o retábulo,

¹⁶¹ Cf. BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p 142-177

¹⁶² Cf. BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p 96-97

¹⁶³ BAPTISTA PEREIRA, 2010, p. 179

¹⁶⁴ Ob. cit. BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p. 180

¹⁶⁵ HUYGHE, 1960, p. 288

¹⁶⁶ Cf. PALMEIRIM COSTA, 2016, p. 96-104

com linhas a partir da predela, sobre a mitra de São Teotónio e o crucifixo de Santo António, e a terminar na série do Martírio (**Figura 185**).

Esta primeira solução reguladora parece seguir a forma esquemática da divisa de D. Afonso V. Quando a testamos com o que se conhece da iconografia do retábulo, compreendemos que o pintor pode ter utilizado as linhas do cristograma para apontar os pilares do reino na Igreja de Roma, em S. Pedro e S. Paulo, mas também em São Teotónio e Santo António, de nacionalidade e devoção portuguesa¹⁶⁷; que as ortogonais atravessem os corpos do Rei e do Condestável, no ângulo de gnuflexão, e estão a ligar o soberano e o comando militar às figuras de S. Vicente e às tábuas do Martírio, referentes que equivalem literalmente à forma do traçado (**Figura 186**).

Se ensaiarmos trocar as tábuas do Martírio para seguir a ordem de leitura do cristograma, com a coluna (I) à esquerda e a meia tábua (X) à direita, verificamos que é reforçada a coincidência do traçado com dois elementos: o ângulo de flexão do joelho de S. Vicente na coluna e a direção de fuga dos ladrilhos desta série (**Figura 187**). A hipótese, incomum na representação entre duas ordens de tábuas, pode sugerir uma expansão do espaço em múltiplas direções a partir do centro do retábulo. Além disso, tornaria finalmente compreensível a fonte de luz neste plano, que agora projeta as sombras do mártir em sentidos opostos e passaria a ter uma fonte irradiante central e identificável com o túmulo das relíquias – talvez sinalizando a ordem do Martírio como o suprassensível. Em qualquer caso, a resolução conjectural destas duas tábuas não é decisiva para a nossa reconstituição dos traçados reguladores.

No centro da composição encontramos duas formações geométricas perfeitamente visíveis para o espectador: dois triângulos formados pelos rostos de S. Vicente, da Rainha e do Rei, sobre o painel do Infante; do Condestável e do cavaleiro que se lhe opõe simetricamente, sobre o painel do Arcebispo (**Figura 188**). Estes dois triângulos fazem parte da estrutura de outro modelo

¹⁶⁷ Cf. BAPTISTA PEREIRA, 2011, Vol I, p. 175

regulador que reconhecemos, da pirâmide trinitária¹⁶⁸, que tem o vértice, significativamente, sobre o túmulo das relíquias (**Figura 189**). O traçado pode ainda descender em losango com correspondências na composição até à predela, pelo que o pintor deve ter utilizado a forma tradicional da *maiestas Domini* a erguer-se sobre os pilares da Igreja (**Figura 190**).

Vimos conjugações semelhantes de inscrição do losango majestático sobre modelos baseados em rosas de vesicas, em Giotto (Figura 19), Monaco (Figura 34) ou Álvaro Pires (Figura 41), e as pirâmides trinitárias eram modelos adquiridos (Figuras 116 e 117). Evocar a Santa Trindade numa figuração-presença tripla de S. Vicente é que parece ser invenção iconográfica.

Consideremos que S. Vicente era patrono de Portugal e que as suas relíquias constituíam um polo agregador das populações de Lisboa e testemunho do favor que recebera do mundo espiritual, desde 1173, quando um milagre as trouxe até esta cidade. Ao integrar a mais importante relíquia de Lisboa no plano regulador do grande retábulo, o resultado esperado pelo pintor deve aproximar-se do que lhe reconheceu Baptista Pereira no *estilo icónico de estruturação do espaço tempo*¹⁶⁹: uma imagem verdadeira da Santa Trindade, em torno da presença mais que indiciática de S. Vicente – o seu corpo, um *resíduo* do divino no sentido que Fernando Rosa Dias atribui à relíquia medieval¹⁷⁰.

Observe-se agora que o bastão de comando militar que S. Vicente segura está a acompanhar precisamente o ângulo da pirâmide trinitária (**Figura 191**), como se esta cena e discurso militar obtivessem eficácia reforçada dessa contiguidade formal com o traçado evocativo da Santa Trindade.

Podemos supor que os traçados do retábulo estão densamente enlaçados no programa iconográfico, pelo que o reconhecimento da iconografia permitirá avançar com mais segurança na nossa reconstituição. Não queremos contribuir

¹⁶⁸ A pirâmide trinitária é também a forma identificada por Frei Luís de Sousa para uma divisa que terá sido do Infante D. Henrique e que Dagoberto Markl reconstituiu: MARKL, 1988, p. 77-79. Supomos que foi adotada por D. Afonso V como monograma real, como aparece na sua numária de *Cotrim*, o que poderá explicar que o seu tio a abandonasse enquanto divisa pessoal.

¹⁶⁹ BAPTISTA PEREIRA, 2001, Vol I, p 131

¹⁷⁰ Cf. ROSA DIAS, 2011, p. 183

para as querelas sobre este assunto, vamos apenas observar os núcleos de referentes figurados que podem ajudar-nos a esclarecer os traçados, sem nos desviarmos da interpretação geral de Baptista Pereira:

disposição e características dos cinco personagens que rodeiam o Santo no Painel do Infante apontam para um acto de juramento e veneração da Família Real (...) no Painel do Arcebispo muda o diálogo (...): em vez de juramento parece ver-se uma espécie de encomendação do reino e das suas armas (...) voto da Nação representada metonimicamente pelos seus Estados (o rei, a Corte, o clero regular, o clero secular, os cavaleiros, os letrados e o povo) (...) implorando através da intercessão de S. Vicente, patrono da cidade e da Corte, a graça e a proteção divinas para o reino e para a sua missão de continuidade apostólica além-mar”.¹⁷¹

Confirma esta interpretação o programa iconográfico que o traçado da pirâmide trinitária parece organizar: no topo, o **triângulo 1**, com vértice sobre (1) o **túmulo das relíquias**, corpo de S. Vicente transsubstanciado e reunido ao **Pai**; com o ângulo inferior esquerdo (à direita do Pai) sobre (2) S. Vicente com o missal aberto em **João, 14: 28-31**¹⁷², palavras do **Filho**, que o Rei poderia dizer – *para que o mundo saiba que eu amo o Pai e faço como o Pai me mandou* –, como se o taumaturgo observasse uma oração de graças do Rei, acompanhado do Príncipe, para encomendar a missão do reino e a renovação do contrato divino com esta linhagem; e o ângulo inferior direito sobre (3) S. Vicente a encomendar as **armas** à direção do **Espírito Santo**. Assim pode a Santa Trindade *outorgar* benefícios a este reino, como escreveu o Infante D. Pedro, com privilégio da intercessão de S. Vicente. No painel do Infante, o **triângulo 2** parece associar **S. Vicente** à linhagem figurada no **Rei** e na **Rainha**. Seguindo as simetrias desta hipótese, deve encontrar-se no painel do Arcebispo, sob o **triângulo 3**, outro ternário eficaz: **S. Vicente**, o **Condestável** e o **cavaleiro** ajoelhado¹⁷³.

¹⁷¹ BAPTISTA PEREIRA, 1994, p. 30-37

¹⁷² Ob. cit. MARKL, 1988, p. 271

¹⁷³ Caídas Arzila e Tânger, em 1471, o destino militar imediato era Fez. Reunir as melhores armas do reino num retábulo destinado a exibir no altar-mor de Lisboa é uma imagem plausível para essa política. Os

Corroborando a hipótese do panteão militar pode estar S. Jorge em armadura, patrono da cavalaria, no mesmo estilo em que surge também na obra *São Jorge e a Princesa*, c. 1460, de Jaume Huguet (**Figura 192**).

O cavaleiro ajoelhado em primeiro plano¹⁷⁴ e outros que seguram a espada pela lâmina lembraram-nos o gesto do *Espadim*, moeda cunhada no reinado de D. Afonso V e reminiscente de uma lenda arturiana sobre a conquista de Fez, anotada no século XVI por Frei Hieronimo Roman: na mais alta torre desta cidade haveria uma espada cravada para ser retirada no dia em que fosse derrotado o reino dos mouros em África.¹⁷⁵ Os detalhes iconográficos da moeda são, em qualquer caso, notáveis: a mão cerrada inscreve-se numa rosa perfeita de cinco circunferências e a espada está ladeada de Alfa, enquanto o punho que segura ou arranca a espada tem a forma do Ómega (**Figura 193**).

A pirâmide trinitária que estamos a seguir no retábulo é subsumível aos ângulos do losango unificador identificado por Palmeirim e inscreve-se em losango menor sobre a rosa de vesicas. Pode descender em malha alinhada com a composição até aos pilares da Igreja (**Figura 194**), semelhante à pirâmide de borlas de um galero cardinalício. Note-se que uma malha de losangos está também figurada no chapéu de Henin da Rainha (**Figura 195**), pelo que pode ser este o microtraçado entre os elementos figurados.

O programa iconográfico inscrito nesta pirâmide assemelha-se a uma lição retirada do tratado *Da Virtuosa Benfeitoria*, como se apresentasse três veículos ternários de manifestação da Santa Trindade¹⁷⁶ no Estado: um suprassensível,

estudos sobre a iconografia dos cavaleiros têm identificado aqui alguns filhos de D. João I: o Infante D. João, o Infante D. Fernando, o Infante D. Pedro. Qualquer destas hipóteses seria um retrato póstumo. Sendo assim, podemos supor que o pintor quis figurar um panteão. Esse panteão pode ser de Condestáveis, em prece pela encomendação do que vive. Entre os filhos de D. João I, apenas o Infante D. João foi Condestável. Seguiram-no D. Diogo; D. Pedro, filho do Infante D. Pedro; D. Fernando, irmão de D. Afonso V, adotado pelo Infante D. Henrique, destacado na narrativa de Alcácer Ceguer por Ruy de Pina e na tapeçaria que celebra essa vitória; D. João de Bragança, o Condestável vivo. Pelo estatuto que teria na Corte e por ser, então, o último Condestável morto (em 1470), admitimos que D. Fernando, o irmão de D. Afonso V, pode ser o cavaleiro ajoelhado em simetria com o Condestável.

¹⁷⁴ Parece faltar apenas o mais egrégio Condestável neste panteão, cofundador da dinastia de Avis: D. Nuno Álvares Pereira. Poderia o pintor ter considerado representá-lo neste cavaleiro, que nos desenhos preparatórios é o único deste grupo de figuras com capacete (Figura 187).

¹⁷⁵ Cf. SERRANO e SALDANHA, 1966, p. 12-18

¹⁷⁶ Cf. PEDRO e VERBA, 1994, 349-350

no Verbo figurado três vezes em S. Vicente; dois humanos por intercessão de S. Vicente e conformados em *nobreza e obediência*¹⁷⁷, de que participam a aristocracia (à direita) e o povo (à esquerda), acompanhado pelo seu Rei, que cumpre aqui a sua dupla função de regedor e servidor com o voto de obediência que faz ao Pai (João, 14: 28-31). Nos veículos humanos, vários estratos podem estar organizados em trindades: em torno do triângulo esquerdo, a linhagem real (Rei, Rainha, Príncipe) ou também os dois soberanos e o povo; em torno do triângulo direito, a aristocracia (nobreza, clero, letrados) ou também a Arquidiocese de Lisboa, a Cavalaria e a Infantaria, ou ainda (i) o Espírito Santo que opera (ii) nos três veículos (iii) uma obra de Deus. Estados de equilíbrio ternário de um reino tradicional ou a *virtuosa cadeia de mercês e serviços*¹⁷⁸ a funcionar, que é responsabilidade principal do soberano. Balança da governação do Estado. Poderíamos reconhecer ainda, no segundo cavaleiro em armadura, o Arcanjo padroeiro, com a lança que aponta o vértice da pirâmide e as relíquias como se fosse o eixo desta balança (**Figura 196**) da Justiça para o Bem. Efetivamente, poderia ser esta a melhor iconografia para uma encomendação das armas: S. Vicente, S. Jorge e São Miguel.

Poderia ainda o pintor querer figurar o Infante D. Pedro em São Miguel, pois a balança sobre o corpo de duas serpentes era sua divisa (Figura 163) e é seu o tratado sobre governação que o projeto iconológico do retábulo para estar a adotar. Em posição simétrica está o Infante D. Henrique (**Figura 197**) e é verdade que só os dois homens podiam equivaler-se na condução do reino, como na mundividência de D. Afonso V.

Nos quatro volantes laterais, os estados reunidos em complementaridade parecem ter equivalência nos quatro elementos, que também já vimos associados a figurações da Santa Trindade (e.g. Figura 111). Possivelmente, nos volantes à esquerda do altar, os frades agricultores equivalem à *terra*; os pescadores, à *água*; nos volantes à direita, a nobreza armada serve como símbolo do *fogo*; o clero secular, os letrados e os milagres evocam o *ar*. Esta

¹⁷⁷ PEDRO e VERBA, 1994, p. 13

¹⁷⁸ PEDRO e VERBA, 1994, p. 13

ordem dos elementos encontra-se em ilustração do século XIV para *De Proprietatibus Rerum* (**Figura 198**) de Bartolomeu Inglês¹⁷⁹.

Os volantes da *terra* e da *água* podem ainda figurar alteridade, temporalidade e princípios equivalentes, enquanto os elementos *fogo* e *ar* estariam associados ao mundo espiritual. Duas forças ordenadoras que se interpenetram para conformar o mundo sensível, como *epithumia* e *thumos*, ou como se conjugam as forças do povo e a nobreza para conformar o Estado. Efetivamente, é pelos volantes à direita que entra a luz que projeta as sombras na *série dos Milagres* e é deste lado que o pintor situou o panteão militar, enquanto no lado lunar oposto estão todas as figuras femininas e o povo múltiplo.

Estas resoluções duais da composição sugerem um projeto iconológico alinhado com a *figura paradigmática*, pelo que vejamos como resulta esse traçado aplicado à iconografia: note-se a perfeita coincidência com a direção do olhar das duas figuras de S. Vicente, alinhadas pelas arcadas supraciliares com as oblíquas superiores do traçado, e o ângulo de projeção das sombras a acompanhar perfeitamente a oblíqua inferior do cone de luz solar vindo da direita (**Figura 199**). A aplicação deste traçado à *série dos Milagres* sugere a mesma partição que vimos noutros planos reguladores renascentistas: as seis tábuas foram provavelmente pensadas para corresponder, em pares, ao *infimus mundus*, ao *medius mundus* e ao *supremus mundus*. Poderão ter assim o seu próprio traçado (**Figura 200**), como vimos noutros casos.

Sem nos demorarmos demasiado sobre a iconografia, vamos olhar ainda para a figura que parece estar sob proteção do cavaleiro na função de São Miguel porque isso pode indiciar um estatuto de doador ou outro diferenciado e ajudarmos, por isso, a verificar as hipóteses de reconstituição dos traçados. Entre 16 autores com propostas de identificação das figuras, sete incluíram aquela¹⁸⁰ mas sem propostas que pareçam coerentes com o que vimos até agora. Para outra hipótese, notemos primeiro que o fuste da lança do Condestável e o bastão de comando convergem para formar um cone que inscreve a figura (**Figura 201**) e

¹⁷⁹ Encontra-se uma cópia na Biblioteca Nacional, proveniente do Mosteiro de Alcobaça.

¹⁸⁰ FREITAS e GONÇALVES, 1987, p. 42-43

termina no Arcebispo, ficando a maior abertura sobre a corda do milagre de S. Vicente. Notámos que esta solução formal não é inédita, teve outra semelhante, de Jaume Huguet, para *S. Vicente na Fogueira*, c. 1455-60, onde um cone formado pelas lanças está sobre o círculo do fogo e inscreve o cavaleiro em destaque. Esta resolução da composição parece reminescente de figurações medievais do compasso demiúrgico e encontra-se assimilada em iconografia dos instrumentos da Paixão, com a lança de Longinus (**Figura 202**), e em iconografia das armas dos peregrinos com a Graça de Deus (**Figuras 203 e 204**). O cone de armas e a sua posição junto ao Arcebispo de Lisboa levam-nos a admitir que possa estar a assinalar os comitentes, coautores do retábulo. Por isso, a figura que observamos pode ser D. Afonso V. Contra esta hipótese estão a juventude da figura, pois o Rei teria c. 40 anos quando foi concluído o retábulo, e a estranheza de figurar duas vezes. Mas a reflectografia já mostrou um rosto vincado e mais amadurecido (**Figura 205**), pelo que valeria a pena investigar se algum restauro ou repinte vieram alterar a figura original. Há notícia no códice que se encontra na Biblioteca do Rio de Janeiro, sobre os *Retratos dos Reis que estão em Lisboa*, do séc. XVI-XVII, que atribui a D. João II ter mandado repintar S. Vicente: *o príncipe D. Afonso, seu filho, que caiu do cavalo [em 1491] está retratado na capela-mor da Sé (...) em figura deste S. Vicente (...) em rosto muito formoso de moço*¹⁸¹. Não é inverosímil que D. João II tivesse mandado pintar um retrato em memória do seu filho, mas que, por reverência, não o fizesse sobre os rostos de S. Vicente. Consideremos agora que o Rei está figurado duas vezes no centro do *Desembarque em Arzila* (v. Figura 179) e que lhe cabe ser senhor das duas naturezas e observar, sobretudo ele, o circuito de *nobreza e obediência*, nos dois sentidos: para obedecer ao Pai, como para ser regedor. Assim poderia adquirir domínio sobre entidades do mundo espiritual como no mundo humano¹⁸². Logo a dualidade do programa iconográfico, em torno das duas figurações de S. Vicente, poderia servir para introduzir a dualidade ontológica do soberano.

¹⁸¹ Ob. cit. MARKL, p. 21-22

¹⁸² V. NETANYAHU, 2013, p. 174

Por certo, Nuno Gonçalves fez a obra com muitos estratos iconológicos: um desses estratos poderia estar a citar teologia antiga, pois quase poderíamos sobrepor a iconografia do *Livro dos Salmos de Canterbury* (Figura 77) aos painéis centrais. Outro estrato, que poderá não ser o último, é o traçado do losango da tradição formal da *maiestas* preenchido pelo Estado, representado no enlace alegórico dos dois corpos de poder, em genuflexão e obediência à Santa Trindade. Vejamos, numa última conjetura, como resultaria a inscrição de Alfa e Ómega nesta alegoria à governação do Estado, símbolos que pertencem à forma que escolheu D. Afonso V para divisa (**Figura 206**).

Este sincretismo, que submeteu os modelos reguladores de teofanias a um discurso político que só nos seus referentes explícitos era ainda hagiográfico, parece ser uma dimensão da modernidade do pintor, isolado na facilidade com que regulou o trânsito de Deus para o Estado. Corrobora esta hipótese a coincidência formal do modelo regulador em *Iota-Chi* com a forma da divisa de D. Afonso V. Podemos supor que Nuno Gonçalves a terá também desenhado. Considerámos ainda o que descreveu D. Rodrigo da Cunha sobre as cúspides da moldura do grande retábulo: sobre o lado esquerdo encontrava-se a *roda de navalhas*; no lado direito, o anjo custódio de Portugal¹⁸³.

A obra de Nuno Gonçalves para a Sé de Lisboa pode ser este dispositivo mnemónico para um dever de teose do Rei e no Estado. Se não é possível exagerar o papel que teve como paideia pictórica, na conformação de um imaginário de passado e destino de aristocracia moral, então, os traçados que utilizou Nuno Gonçalves entregaram a sua magia.

Retrato da Infanta Joana

No retrato provável da Infanta Joana, o traçado regulador parece conformar-se na repetição rítmica simples de *vesicas piscis* em ambos os lados de um eixo, que resulta num efeito visual de elipses concêntricas.

¹⁸³ Ob. cit. MARKL, 1988, p. 228-230. Este autor admite também que a *roda de navalhas* sobre a moldura será provavelmente a divisa de D. Afonso V.

Se abordarmos o retrato com um traçado em *Iota-Chi* seguido de duas vesicas verticais paralelas, com o diâmetro das circunferências igual à altura da tábua (**Figura 207**), observamos que a divisão do espaço de cada vesica em três partes, através da inscrição de quatro novas circunferências, duas em cada direção, encontra a largura do suporte (**Figura 208**). Inscrição de novas circunferências nos espaços intersticiais completa o traçado, coincidindo com as linhas do colo da figura (**Figura 209**). Com esta solução simples, o pintor criou uma imagem piedosa que parece reverberar o próprio Verbo.

Vemos que o traçado pode estar, de novo, figurado através de elementos da iconografia: nos debruados do vestuário, na forma e ritmo da queda das madeixas de cabelo e no padrão bordado da coifa (**Figura 210**).

Ecce Homo

Ensaiai a reconstituição do traçado do *Ecce Homo* ajudou-nos num primeiro problema de abordagem a esta obra: entre as três cópias – do MNAA, do Museu Rainha D. Leonor, em Beja, e do Museu de Setúbal –, decidir qual pudesse ser a mais próxima da pintura original, não no tempo¹⁸⁴ ou no estilo¹⁸⁵, mas na fidelidade à composição original, que nos permitisse ainda descobrir o traçado. Quando desenhámos o *Iota-Chi* sobre o plano, notámos na cópia do MNAA que o centro do cristograma está a coincidir com o nó da corda que pende ao pescoço de Cristo (**Figura 211**). O rigor desta coincidência pode significar que este pintor esteve na presença do original e que apenas ele guardou as proporções na disposição dos elementos figurados. Há ainda outra razão para preferirmos esta cópia, mas que só adiante conseguiremos explicar.

Identificámos o nó central como um elemento significativo para a reconstituição do traçado, pelo que o segundo nó, que amarra as mãos de Cristo, pode também

¹⁸⁴ Cf. BAPTISTA PEREIRA, 2001, p. 155: os estudos de dendrocronologia situam a cópia do MNAA na 1.ª metade do século XVI e a de Setúbal na 2.ª metade.

¹⁸⁵ Admitimos que o Cristo do MNAA se aproxima de um programa mitologista de estilo manuelino, corpo ambíguo que hesitaríamos atribuir à iconografia do segundo ou de um terceiro Templo, de tal modo a sua experiência parece tornar-se presença iminente no tempo do espectador.

ser um ponto regulador. Por outro lado, a forma inequivocamente geométrica do halo ou glória de Cristo terá de integrar o traçado (**Figura 212**).

Ensaçando o que deve ser um dos traçados primários de Nuno Gonçalves, a rosa de vesicas, realizada a partir de circunferências com raio igual à distância entre o nó central e o topo do halo, descobrimos uma coincidência significativa do halo com o ângulo de abertura das ortogonais ascendentes da rosa, que lhe é tangente (**Figura 213**). Quando repetimos este exercício sobre a cópia de Setúbal, verificamos que o resultado é imperfeito (**Figura 214**).

Se o halo pode ser um elemento importante do traçado, tanto que uma pequena variação do seu lugar na tábua determina uma perda relevante de simetria da composição, vejamos como pode o pintor ter encontrado o ponto onde firmou o compasso para desenhar aquela circunferência: uma vez traçada a rosa de vesicas, se inscrevermos no interior da circunferência central a *figura paradigmática* teremos desenhado uma estrela de seis pontas; o ponto superior de intersecção dos dois triângulos que a conformam torna-se então o centro geométrico do halo de Cristo (**Figuras 215 e 216**).

Se traçarmos agora uma *figura paradigmática* de maior dimensão sobre a primeira, com os ângulos laterais a tocar os limites das circunferências exteriores da rosa e as ortogonais tangentes ao halo (**Figura 217**), então os ângulos superior e inferior deste traçado encontram as margens da tábua na dimensão vertical (**Figura 218**). Neste ponto, inscrevemos uma circunferência equivalente ao halo na metade inferior da tábua porque as simetrias do plano regulador pedem esse passo. Se o traçado e dimensões do suporte estão interligados, deverá haver outro passo a coincidir com a largura da tábua: efetivamente, se desenharmos a *figura paradigmática* também na vertical, mantendo tangentes ao halo (**Figura 219**), encontramos as margens da tábua na sua dimensão horizontal, dadas pelos pontos de intersecção da dupla *figura paradigmática* (**Figuras 220**). Note-se agora a formação de um cone a delinear e inscrever perfeitamente o vulto de Cristo (**Figura 221**).

Realizado até aqui a partir da gramática formal dos modelos reguladores do seu tempo, este plano parece, no entanto, incluir ainda outras formações geométricas. Se traçarmos de novo a *figura paradigmática* em sentido vertical, mas contida agora nas medidas da tábua, surge a forma de um pentágono com vértice no centro geométrico do halo (**Figura 222**). Este pentágono está a ligar as duas circunferências, como se sinalizasse um avatar de reunião das esferas superior e inferior, discurso formal em equivalência simbólica à teologia das duas naturezas de Cristo (**Figura 223**). Podemos notar ainda que a medida entre o limite inferior da segunda circunferência e o centro do halo é a largura da tábua e com ela conforma um quadrado, talvez a representar o mundo sensível, que inscreve a circunferência inferior e o pentágono (**Figura 224**).

Encontrado o pentágono, pareceu-nos também possível, com os traçados subjacentes, transitar daquela forma plana para o desenho da sua continuação sólida, o dodecaedro, porque tem semelhanças de desenho com os ângulos e volume do sudário sobre a coroa de espinhos – esta é a segunda razão para escolhermos a cópia do MNAA, porque o sudário na cópia de Setúbal tem ângulos esbatidos e o perfil da coroa torna-se elíptico.

Para desenhar este poliedro pode ser suficiente traçar segunda circunferência menor sobre a primeira, com diâmetro tangente ao segundo nó, sobre as mãos de Cristo: as linhas de cinco traçados realizados antes já estão a cruzar esta circunferência em dez pontos de divisão para o desenho do dodecaedro, que vem coincidir com a largura da tábua (**Figura 225**).

Se o plano regulador deste *Ecce Homo* tem semelhanças com o que vimos no *Retrato de um Homem* de Van Eyck, aí não há elementos figurativos que estejam a microtraçar um poliedro. Podemos estar perante um caso isolado entre as obras que estudámos, com um traçado a evocar o sólido perfeito: segundo Timeu, aquele que contém as formas arquetípicas dos restantes quatro elementos (*terra, água, ar e fogo*) e a origem e limites do cosmos.

Pode ajudar-nos a compreender o projeto iconológico servido pelo traçado uma interessante referência que Baptista Pereira obtém de Panofsky, da *Vita Christi*

de Ludolfo da Saxónia, publicada em 1470, onde a exclamativa “*Eis o Homem!*” é explicada por Pilatos ter apresentado Cristo na sua natureza ainda humana, porque a natureza divina estava escondida¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Ob. cit. BAPTISTA PEREIRA, 2001, p. 180-181

Parte 4: Autonomia formal dos traçados em Francisco Henriques

No alto Renascimento, a utilização e iconologia atribuíveis aos traçados reguladores parece repartir-se entre Deus e os corpos sensíveis. A tratadística de Filippo Brunelleschi, Piero della Francesca e Leon Battista Alberti sistematizara as possibilidades da superfície pictórica enquanto dispositivo para perceções espaciais, para a *mimesis* do real, e a perspetiva linear impôs-se como aquisição da imagem baseada na função retiniana: segundo Alberti, a inscrição de linhas e cor sobre a superfície serve para obter uma representação de objetos que possa tornar-se *secção da pirâmide visual*¹⁸⁷.

Ao mesmo tempo, Luca Pacioli, se confirmou que a geometria e a matemática pertencem ao mundo superior, veio reforçar a autoridade antropológica na sua manipulação. No tratado *De Divina Proportione*, concluído em 1498, publicado em 1509, depois de considerar que só aquelas refletem o rasto de Deus no cosmos – a *secção* grega de proporção entre partes e todo –, observa que essa medida está também na proporção do corpo humano¹⁸⁸. Justifica-a como proporção divina com Aristóteles e Santo Agostinho:

*... tudo consiste em número peso e medida (...) Uma medida, como Deus é Uno, derivada de três termos como a Santa Trindade, donde resulta um número não racional, como Deus é ininteligível, invariável e presente em toda a relação entre partes como Deus e assim como Deus confere o Ser à virtude celeste (...) e mediante ela aos corpos simples – isto é, aos quatro elementos – e através destes dá o ser a todas as coisas da natureza, de igual modo a nossa proporção confere o ser formal. Proporção com meio e dois extremos, como sucede a todo o ternário (...) duas partes desiguais tais que o produto da menor pelo todo seja igual ao quadrado da parte maior.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ ALBERTI, 2004, p. 69-71

¹⁸⁸ Cf. PACIOLI, 1991, p. 20-26

¹⁸⁹ PACIOLI, 1991, p. 32-46

Note-se a ambiguidade do possessivo, onde podemos ler mais que a autoria do tratado: *a nossa [a divina] proporção confere o ser formal.*

Charles Bouleau considera que os renascentistas *reduziram à escala humana* todo o legado simbólico da geometria.¹⁹⁰ Alberti parece interessado em contribuir para essa mudança de paradigma: *a humanidade lembra-se da sua natureza e da sua origem e figura Deus a partir do seu vulto.*¹⁹¹ O grande debate renascentista na pintura é agora sobre *as justas proporções* de representação do corpo humano¹⁹². Cornelius Agrippa publicou uma série de diagramas onde o cristograma e outras formas reguladoras foram submetidas à imagem de um corpo humano (**Figura 226**).¹⁹³ Warburg refere-se a estas gravuras no seu Painel B, das correspondências harmónicas entre o sistema cósmico e o humano que determinaram o destino da cultura ocidental¹⁹⁴.

A difusão do conhecimento da adequação geométrica dos modelos reguladores de teofanias à figuração do corpo humano deve ter libertado os pintores para desligá-los, progressivamente, da sua utilização simbólica como dispositivo teofânico. Durante esta fase de transição, observámos na pintura flamenga de quatrocentos o começo da fragmentação de significados que os traçados reguladores serviam. Se Álvaro Pires de Évora utiliza modelos adquiridos para regular teofanias, reconhecíveis por qualquer fiel de Roma, Nuno Gonçalves apropria-se destes modelos para regular o trânsito do poder de Deus para um Estado proto Leviatã. No século XVI, a utilização de traçados reguladores parece tornar-se ainda mais autónoma do projeto iconológico.

Propomos que Francisco Henriques situa-se neste limiar de viragem para a autonomia formal dos traçados para conformar um objeto pictórico. Era flamengo, de formação *ganto-brugense*, segundo Baptista Pereira, e esteve ativo em Portugal até 1518, ano em que foi vítima da peste com todos os seus oficiais

¹⁹⁰ Cf. BOULEAU, 1963, p. 21-22

¹⁹¹ Ob. cit. ALBERTI, 2004, p. 104-105

¹⁹² PANOFSKY, 1981, p. 42-55

¹⁹³ AGRIPPA VON NETTESHEYM, 1533, p. CLXII e CLXVI

¹⁹⁴ Cf. WARBURG, 2010, p. 3-10

ajudantes e escravos enquanto executavam uma encomenda instante de D. Manuel I para a Relação de Lisboa.¹⁹⁵

Não cabe nesta dissertação uma reconstituição conjectural de traçados para o *corpus* da obra de Francisco Henriques, por isso vamos observar apenas cinco obras que sugerem hesitações entre uma utilização subordinada de traçados geométricos à função simbólica e outra de autonomia formal.

Última Ceia

O pintor parece ter utilizado aqui um plano regulador de baixa complexidade, com um primeiro traçado em *Iota-Chi* seguido de um losango unificador na tradição da *maiestas Domini* (**Figura 227**). Esta conjectura é a mais simples que permite encontrar coincidências com elementos figurados: os pontos de intersecção dos dois traçados na metade superior do painel coincidem com os fechos das nervuras da abóboda simulada pela moldura; o centro irradiante do primeiro traçado encontra a figura do Discípulo Amado e o cálice; o banco de tesoura e o pichel seguem as ortogonais inferiores do losango, assim como os braços direito e esquerdo dos Apóstolos que delimitam os lados da composição. Há sugestão deste plano regulador microtraçada nos ladrilhos.

Oração de S. Gregório

Abordagem diferente parece ser a da *Oração de São Gregório*, porque se a composição pode conformar-se nos mesmos traçados (**Figura 228**), encontra-se também uma profusão de formas geométricas quadrangulares sugerida nas linhas da arquitetura, do mobiliário e da disposição das figuras (**Figura 229**). Por vezes estas formações estão em encontro com a intersecção dos traçados, mas não conseguimos conjecturar com segurança sobre o plano regulador. Curiosamente, o padrão dos ladrilhos é quadrangular.

Anunciação

Identificamos um impulso formal semelhante numa *Anunciação*. O traçado desta obra foi estudado por Luís Casimiro, que lhe atribui um modelo regulador em

¹⁹⁵ Cf. BAPTISTA PEREIRA, 1997, p. 35-41

retângulo Duplo Sesquitércio, onde as linhas de partição às 4, 9 e 12/16 partes da altura da tábua suportam elementos da composição e delimitam o espaço das figuras, enquanto as *obliquas de estrutura interna* do retângulo inscrevem, por exemplo, a capa de asperges do Arcanjo (**Figura 230**).¹⁹⁶

Luís Casimiro considera linhas de estrutura interna do retângulo o traçado em cristograma e uma *figura paradigmática* assimétrica (**Figura 231**). Na hipótese que seguimos no nosso estudo, pertencem à gramática formal de figuração da cosmogonia cristã, o que poderá explicar por que razão são importantes, reconhece o autor, as linhas *resultantes da projecção ortogonal dos pontos de intersecção determinados pelas linhas inerentes à estrutura interna*¹⁹⁷.

Muito do impulso de geometrização pela inscrição intensa de linhas verticais e horizontais nesta *Anunciação* pode estar a partir das ortogonais dos traçados com tradição teofânica: a linha vertical sobre um ponto de intersecção do cristograma com a *figura paradigmática*, no lado direito do plano, desenha o baldaquino na casa de Maria; esta linha encontra-se com outra horizontal num ponto de intersecção triplo entre o cristograma, a *figura paradigmática* e um losango majestático para definir a oblíqua de fuga das cornijas e do baldaquino, que pode assim assinalar o trajeto que fez a pomba do Espírito Santo, a entrar na cena pelo canto superior esquerdo, pela mão de Deus, como era tradição desta iconografia. Outros elementos seguem a intersecção das linhas dos traçados, como o genuflexório instalado entre as ortogonais inferiores da *figura paradigmática* e a oblíqua inferior direita do losango (**Figura 232 e 233**). Podemos ainda inscrever outra linha nos pontos de intersecção dos três traçados primários, à esquerda do plano, que vem coincidir com a arquitetura e acentuar a verticalidade da composição (**Figura 234**). Com esta última linha teremos também completado a reconstituição das formas que Francisco Henriques microtraçou nos ladrilhos. Estas hipóteses não contendem com a reconstituição conjectural de Luís Casimiro, antes sublinham indícios da transição de paradigma para uma utilização autónoma dos traçados enquanto recurso de composição

¹⁹⁶ Cf. CASIMIRO, 2004, Vol. II, p. 1267-1269

¹⁹⁷ CASIMIRO, 2004, Vol. II, p. 1270

espacial – a desligar-se de função simbólica –, como os modelos reguladores quinhentistas identificados por Casimiro também sugerem.

Pentecostes

O *Pentecostes* das capelas laterais do Convento de S. Francisco é notável, mas do paradigma anterior de utilização dos traçados reguladores. Vemos que a composição irradia de um traçado em *Iota-Chi*, com a pomba do Espírito Santo e a figura de Maria no eixo e centro irradiante no ventre da Mãe e no livro de Atos dos Apóstolos, pousado sobre uma estante de missal inclinada ao longo da linha ortogonal do traçado primário. Vemos que os Apóstolos se ajustam aos espaços triangulares abertos nos lados da cena (**Figura 235**). Podemos sobrepor a *figura paradigmática*, traçada a partir dos lados, que inscreve as três figuras centrais da composição no losango interior (**Figura 236**). Note-se este pormenor com interesse: a grelha de junção dos vidros da janela à direita no Cenáculo, que reproduz o movimento horizontal deste traçado. Mas podemos traçar também a *figura paradigmática* em sentido vertical, a delinear a descida do Espírito Santo sobre o Cenáculo, e notar agora que a janela à esquerda tem uma grelha de losangos verticais (**Figura 237**). A assimetria das grelhas das duas janelas deve estar a microtraçar o modelo regulador, de dupla *figura paradigmática*, que, como vimos, pode evocar uma ontologia de Cristo.

O dispositivo simbólico deste *Pentecostes* é mais denso ainda: na intersecção de traçados, ao centro, inscreve-se um quadrado (**Figura 238**); os lados deste quadrado são iguais a metade da altura da tábua e ao diâmetro para uma circunferência que desenha o arco central do Cenáculo (**Figura 239**); a inscrição de uma segunda circunferência, de igual diâmetro, na metade inferior da tábua permite desenhar um losango na intersecção com o traçado da *figura paradigmática*, que fica a sublinhar as mãos abertas do Apóstolo à direita da Virgem, provavelmente Pedro, em direção ao Livro, e assim reproduzimos o microtraçado dos ladrilhos (**Figura 240**). É possível encontrar ainda a forma de um pentágono a reunir as três figuras centrais e ligar as duas circunferências (**Figura 241**), resolução semelhante à que vimos no *Ecce Homo*.

O Profeta Daniel e a Casta Susana

Na obra *o Profeta Daniel e a Casta Susana*, c. 1508-11, se a composição se conforma nos traçados iniciais do *Pentecostes*, com coincidências significativas com a disposição das figuras e outros elementos, incluindo o importante ângulo de entrada da luz a acompanhar uma linha oblíqua do traçado (**Figura 242**) ou a vara do juiz a acompanhar outra, no passo seguinte (**Figura 243**); e se podemos completar a reconstituição como na obra anterior (**Figura 244**), acontece que a conjugação dos traçados e iconografia parece não estabelecer qualquer relação simbólica com o episódio bíblico.

Por outro lado, há disposições quadrangulares dos elementos figurados que não são subsumíveis aos traçados que temos visto. Pertencem a um segundo traçado, não de simetria estática, mas de simetria dinâmica, realizado pelo pintor num suporte com medidas que correspondem ao duplo *retângulo dinâmico* e com múltiplas *secções* de divisão e subdivisão dos dois retângulos a passar pelas interseções dos primeiros traçados. O ponto de divisão do retângulo superior na razão de ouro¹⁹⁸ foi mesmo assinalado através da palma da mão esquerda de um Velho, enquanto o indicador da mão direita aponta a linha de subdivisão do retângulo secundário (**Figura 245**); por sua vez, sobre a mão de Susana passa outra linha de subdivisão. Note-se ainda, mais acima, o ponto onde convergem as linhas de fuga do baldaquino e da janela sobre a *figura paradigmática*, que assinala o ponto de divisão do retângulo secundário no sentido inverso (**Figura 246**). Porque este traçado é inteiramente fractal, seria possível repetir as subdivisões na razão de ouro no interior de cada retângulo e em torno do eixo da composição, com repetidas coincidências sobre os traçados estáticos e os elementos figurados (**Figura 247**). Se quiséssemos um momento de declínio da função teofânica e de transição para a autonomia dos traçados reguladores na arte portuguesa, poderíamos escolher esta obra.

¹⁹⁸ O tratado de Luca Pacioli foi publicado em 1509 e esta obra de Francisco Henriques está atribuída a 1508-11, o que revela uma notável atualização ou talvez prática anterior do pintor na utilização de simetrias áureas para preparação de suportes e organização das composições.

Considerámos a hipótese de estar este traçado a assinalar a figura do Velho no *ponto de ouro*, onde passa a primeira divisão do retângulo na razão de ouro e conflui a linha de subdivisão (**Figura 248**). Pela atenção que um *ponto de ouro* convoca¹⁹⁹, esta figura pode ter estatuto mais relevante do que nos autoriza a pensar a iconografia, talvez um autorretrato do pintor, razão para que assinalasse com as mãos uma chave de construção do traçado. Mas esta hipótese não diminui, a nosso ver, a liberdade nova com que o pintor está aqui a utilizar os traçados para conformar o seu objeto pictórico.

¹⁹⁹ Cf. CASIMIRO, 2016, 106-108

Conclusões

Esta dissertação focou-se na reconstituição conjectural dos traçados reguladores em obras de Álvaro Pires de Évora, Nuno Gonçalves e Francisco Henriques. Sistematizou hipóteses de modelos reguladores adquiridos durante a Idade Média, em correlação com programas iconográficos, que sugerem a hipótese de uma gramática formal de figuração para a cosmogonia cristã que permaneceu como gramática formal de composição.

Acompanhámos a difusão destes modelos, primeiro, como dispositivos de composição simétrica e para figuração de trânsitos de Deus, até uma mudança, cerca do segundo quartel do século XV, que identificámos como transição de função iconológica dos traçados da teofania para a teose. Vimos que o terceiro dos três pintores que estudámos pode ser o primeiro a utilizar traçados já em declínio de funções simbólicas, com autonomia para definir o seu objeto pictórico. Esta é uma possibilidade de interpretação da ontologia formal dos traçados reguladores, que seguimos em três capítulos.

A mandorla como modelo regulador para teofanias.

No primeiro capítulo fizemos reconstituições conjecturais para o *corpus* da obra de Álvaro Pires. Apoiámo-nos nos estudos de obras deste pintor por Simão Palmeirim, que identificou o recurso da *mandorla* ou *vesica piscis*. Considerámos as observações de Faith Wallis sobre a origem das mandorlas enquanto citações do Senhor em *trono de safira* nas visões de Ezequiel e João, forma adquirida para a *maiestas Domini* que inclui variantes em losango e acompanhadas de figurações do Tetramorfo nos ângulos do plano.

Encontrámos traçados com afinidades de forma e iconografia em Álvaro Pires e na pintura renascentista italiana, como a intersecção de triângulos a conformar o losango para inscrever cenas da vida de Cristo: está presente em retábulos e tabernáculos, com a morfologia das tábuas em equivalência formal. Giotto regulou a *Lamentação* ao longo de um losango horizontal, solução para pousar a *maiestas* em coerência formal com este episódio da teodiceia.

O Iotha-Chi como modelo regulador primário e irradiante da composição.

Para traçar um losango sobre um plano regular sem necessitar de medições ou para dispor uma composição tetramórfica simétrica, o passo inicial é traçar uma cruz em aspa e depois a cruz para encontrar com rigor os pontos médios dos lados. Solução utilizada na *Bíblia de Alcuíno-Bamberg*, do século IX, onde a cruz em aspa dispõe e liga um Tetramorfo. Propomos que este foi um dos primeiros modelos reguladores que utilizou Álvaro Pires, observável na *Virgem com o Menino entre S. Bartolomeu e Santo Antão*, obra também tetramórfica e que documenta o uso do modelo através de um microtraçado no trono.

Observar o *Tríptico de Volterra* e outros polípticos deste período levou-nos a concluir que o mesmo traçado poderá estar a unificar retábulos, com Maria em posição axial, provocando um efeito visual de irradiação das linhas reguladoras da composição a partir do ventre da figura. Descobrimos que o centro irradiante deste modelo regulador não é apenas Maria, podendo ser o Espírito Santo na *Anunciação* do MNA ou o coração de *Cristo Ressuscitado*. O eixo do traçado são avatares do Verbo. Concluimos, por isso, que pode ter origem nos cristogramas *Chi-Rho* ou *Iota-Chi*. Podem ter sido incluídos na gramática formal de composição por terem força lustral ou indiciática da teofania.

A conceptualização formal de um traçado para inscrever trânsitos do Verbo.

Na moldura do *Cristo Ressuscitado* encontramos novamente um microtraçado decorativo, mas que é uma metonímia formal das linhas reguladoras deste Pantocrator pelo cristograma, notável conceptualização formal de Álvaro Pires sobre como regular trânsitos do Verbo numa imagem.

Seguimos esta hipótese de que os cristogramas adquiriram funções de traçado para regular teofanias na composição pictórica, eixos formais que facilitavam uma visualização verdadeira do mundo espiritual. Apoiámo-nos numa conclusão de Guénon, de que *o eixo do mundo é a cruz* na Europa medieval.

Cinco hipóteses de modelos reguladores teofânicos.

Quando sistematizámos as nossas reconstituições conjeturais dos traçados de Álvaro Pires a partir das conclusões anteriores, identificámos as nossas hipóteses de modelos reguladores, alguns que rastreámos à Idade Média e outros renascentistas: i) signos do nome de Cristo, as mandorlas e os cristogramas, formas indiciáticas de teofanias e que organizam a composição em torno de um eixo irradiante; ii) rosas de circunferências dispostas em vesicas, diagramas do sistema cósmico, que podem servir para sobrepor-se o cristograma – recurso de simetria da composição quando esta não deva ser determinada pelo desenho simples do cristograma alinhado pelos ângulos do suporte – e que podem ainda inscrever quadrado e losango, que encontramos em programas iconográficos que evocam o Cosmocrator, o Verbo ou o Espírito Santo; iii) triângulo de quatro campos homotéticos, que designámos por pirâmide trinitária, associado a figurações da teologia da Trindade e diagrama que se encontra em obras literárias sobre metafísica dos elementos; iv) interseções de triângulos ou *figura paradigmática* do sistema de dualidades cósmicas de Nicolau de Cusa, que conforma também o losango e organiza a divisão do plano pictórico em equivalência aos três mundos – superior, inferior e médio ou humano –, que em traçado duplo, horizontal e vertical, conforma ainda uma estrela e pode receber figurações da ontologia de Cristo como Estrela da Manhã; v) malhas regulares de losangos, obtidas a partir da extensão de qualquer dos traçados anteriores, talvez com funções iconológicas de matriz da dobra do Verbo ternário entre o mundo espiritual e o mundo sensível dos quatro elementos. Estas ontologias formais reguladoras seriam adequadas para correspondências da imagem com o sistema cósmico, num sentido que foi notado por Warburg para a arte deste período.

Viragem antropológica dos modelos reguladores de teofanias para a teose.

Ao mesmo tempo, no início do século XV, sobretudo com Van Eyck, parece acontecer uma viragem na ontologia dos traçados reguladores: se operavam trânsitos teofânicos por figuração de referentes axiais da divindade ao espectador, passam também a inscrever imagens de indivíduos com poder, pelo

menos, simétrico ao sagrado, como se invertessem o circuito e servissem agora para representação do sujeito à divindade.

Parecem situar-se nesta viragem, que simplificámos como transição iconológica dos traçados da teofania para a teose, *figuras paradigmáticas* que regulam a iconografia escatológica de quatrocentos, que dividem a composição em três partes, equivalentes ao sistema de três mundos de Nicolau de Cusa, mas concedem espaço generoso ao *medius mundus* humano e à multidão humana que introduzem no mundo superior. Vimos que Petrus Christus e Hans Memling parecem inscrever os sujeitos humanos no centro deste projeto iconológico, como se esgotassem o sistema cósmico na finalidade soteriológica.

Registos de mundividências neoplatónicas na Corte de D. Afonso V.

No segundo capítulo fizemos leituras de obras literárias dos círculos familiar e próximo de D. Afonso V porque ajudaram-nos a interpretar a mundividência do provável comitente de Nuno Gonçalves e, a partir daí, os modelos reguladores que pode ter utilizado o pintor. Considerámos o tratado *Da Virtuosa Benfeitoria* do Infante D. Pedro e cartas que escreveu ao seu irmão sobre o governo do reino, documentos de um neoplatónico preocupado com a função do soberano enquanto veículo para a Justiça e obras da Santa Trindade no mundo.

Vimos ainda o pensamento providencialista de Isaac Abravanel, tesoureiro-mor de D. Afonso V, em demanda de um soberano messiânico que, por domínio das duas naturezas, espiritual e humana, pudesse submeter entidades espirituais à sua vontade para realizar Justiça e Reino de Deus. Notámos que o filho de Isaac Abravanel, Leão Hebreu, ainda educado em Portugal, considera o Amor divino imanente à Criação como via para o Bem.

A divisa de D. Afonso V como ontologia formal de um discurso político.

Abordámos a divisa de D. Afonso V como objeto pictórico, com ontologia formal consequente da visão neoplatónica na Corte de D. Afonso V, e demonstrámos que a origem do *rodízio* que em volta parece espargir gotas de água é o cristograma *lota-Chi* em movimento, com moto reminiscente de Alfa e Ómega,

símbolos desta ontologia formal, pelo que fizemos nova interpretação da divisa: o Rei é o engenho de Deus no mundo, que distribui a Justiça.

Observámos que outras oito divisas de príncipes de Avis evocaram o Bem neoplatónico como destino, incluindo a divisa do Infante D. Pedro: sobre a balança, *desir* [assim temperado para servir a Justiça]. Concluímos que D. Afonso V quis publicitar na sua divisa um discurso moral de serviço à Justiça para o Bem, interpretável como destino do Estado.

Um traçado de concerto de dois mundos nas tapeçarias de Pastrana.

Fizemos a primeira reconstituição conjectural de traçados reguladores para as tapeçarias na Colegiada de Pastrana, que celebram a conquista de Arzila e a tomada de Tânger, e vimos que a série de quatro panos poderá estar regulada por 12 circunferências, sobrepostas por uma malha de losangos quadrangulares que o autor dos cartões deixou microtraçada no perímetro do *Cerco de Arzila*. A malha de losangos distende-se nos panos extremos, de forma que, alinhada a série, o traçado unificador desenha dois peixes em convergência.

A ontologia formal deste traçado, de que não encontrámos outro exemplo, é remanescente de um signo do nome de Cristo. Poderia tratar-se da forma para a vontade de Deus que superintendeu as vitórias sobre Arzila e Tânger. Outra possibilidade é evocar o entendimento neoplatónico de que as entidades espirituais podem convergir com um sujeito humano que domine as duas naturezas para realizar a ordem de Deus no mundo temporal. Pode apoiar esta hipótese que o autor dos cartões tenha desembarcado o soberano duas vezes, com coroa sobre armadura, no pano do *Desembarque em Arzila*.

Três estratos reguladores do retábulo de S. Vicente para a Sé de Lisboa.

Partindo da reconstituição de Simão Palmeirim, que assinala 12 grandes circunferências sobrepostas por um losango unificador, com circunferência concêntrica sobre as duas tábuas centrais da *série dos Milagres*, vimos que esta última forma é o centro de uma rosa de cinco circunferências dispostas em vesicas. O modelo regulador da rosa de vesicas permite inscrever um traçado em cristograma *lota-Chi* e o losango, com uma pirâmide trinitária na metade

superior, alinhados com as simetrias da composição. O programa iconográfico do retábulo é trinitário logo a partir de uma tripla figuração de S. Vicente, incluído o túmulo das relíquias, resíduo do sagrado sobre o altar-mor de Lisboa. Descende de S. Vicente em cascata ternária sobre o Rei e a Rainha, no painel do Infante; sobre o Condestável e outro cavaleiro, no painel do Arcebispo. Estão rodeados pelos estados do reino, figurados em iconografias que remetem para os quatro elementos. Podemos prolongar até à predela as linhas de estrutura da pirâmide trinitária, que assim vêm ligar os quatro pilares da Igreja à *série dos Milagres*. Nesta hipótese, a composição descende agora sobre o modelo regulador de uma malha de losangos e essa é também a forma do chapéu de Henin da Rainha. Trata-se provavelmente da prática que vimos noutros pintores, de microtraçar o modelo regulador através de um referente figurado. Encontrámos mais iconografia ternária, com as prováveis representações de São Miguel e S. Jorge no painel do Arcebispo, a conformar com S. Vicente uma trindade verdadeira de padroeiros num panteão de encomendação das armas do reino. O losango, que é a ontologia formal da *maiestas Domini*, pode aqui servir um projeto iconológico de inscrever o Estado.

Sobre todas as seis tábuas da *série dos Milagres* o pintor deve ter utilizado a *figura paradigmática*, porque estão organizadas em três pares que espelham sucessivamente os três mundos pela iconografia: *infimus mundus*, alteridade, povo múltiplo, *terra e água*; *medius mundus*, mundo humano, espaço de arbitragem dos dois mundos, a Corte, o Rei figurado duas vezes; *supremus mundus*, unidade, aristocracia, *fogo e ar*. Outras correspondências são possíveis, com a teologia antiga das duas naturezas ou com o circuito de *obediência e nobreza* que é a *virtuosa cadeia de benfeitorias*. O Rei é senhor das duas naturezas, por isso tem o poder de regedor dos dois mundos, espiritual e humano, onde deve ser causalidade para a Justiça de Deus, manifestação da Santa Trindade, como o descreveu o Infante D. Pedro.

Sobre o primeiro traçado regulador, as vesículas ortogonais da rosa permitem traçar o cristograma Iota-Chi para ligar e unificar a composição, com ortogonais que partem da mitra de S. Teotónio e do crucifixo de Santo António e cruzam os

corpos do Rei e do Condestável, no ângulo exato da genuflexão, para reuni-los às duas figuras centrais de S. Vicente e terminarem nas tábuas do Martírio, onde a iconografia equivale à forma do traçado. Também a divisa de D. Afonso V está em equivalência formal e simbólica. Se estiver o Arcanjo São Miguel onde o reconhecemos, então está a erguer o traçado do cristograma sobre a pirâmide trinitária com a lança central da composição, como se fosse o eixo da balança do sistema de dualidades de toda a *série dos Milagres*. Solução reminiscente de uma iconografia para *spiritus* e *anima* (Figura 72) e resolução singular da composição por Nuno Gonçalves, que conjuga teologia antiga do Espírito Santo e iconografia escatológica moderna num Arcanjo São Miguel invisível.

A ontologia destes traçados reguladores poderia ser indecifrável sem uma abordagem simultânea ao modelo regulador e ao projeto iconológico.

Um projeto moderno de convergência de teofanias e teose no Estado.

Constatámos que os traçados de Nuno Gonçalves são notáveis invenções arcaizantes de substrato gibelino. A nossa hipótese de modernidade para o pintor é ter conciliado a ontologia formal dos traçados teofânicos com um discurso político, mais que hagiográfico, da função do soberano no concerto do Estado com o sistema cósmico: eixo e mediador de dois mundos para uma finalidade de política como se fosse de teose coletiva.

Nova aquisição antropológica e autonomia formal dos traçados.

No terceiro capítulo fizemos a reconstituição conjetural dos traçados de cinco obras de Francisco Henriques, que mostram o pintor em transição na utilização dos traçados reguladores: entre a gramática formal teofânica, antiga, e a nova autonomia de invenção da forma reguladora para conformar um objeto pictórico. Entre as obras *Pentecostes* e *O Profeta Daniel e a Casta Susana*, verificámos estas duas ontologias nos traçados reguladores.

Enquanto a primeira obra conjuga modelos de figuração de teofanias com um programa iconográfico coerente, a segunda emprega um traçado geométrico em duplo *retângulo dinâmico*, com secções em torno do eixo da composição, sem relação imediata com a iconografia. O que pode restar de simbólico nesta

solução reguladora é que coloca Susana e um Velho, duas figuras humanas, a apontar o lugar das linhas de subdivisão do retângulo superior na *razão de ouro* para revelar uma grelha fractal reguladora.

Conclusões finais e perspectivas futuras

Revisitadas as descobertas que cremos mais relevantes em cada capítulo, estamos em condições de sublinhar contributos específicos que esta dissertação poderá trazer ao conhecimento do estilo e do *corpus* da obra de Álvaro Pires de Évora, Nuno Gonçalves e Francisco Henriques:

- i) Os traçados de Álvaro Pires de Évora estão em correlação com teofanias, como mostra a utilização recorrente do cristograma *Iota-Chi* com efeito irradiante das ortogonais a partir do ventre de figuras da Virgem ou também a partir do coração de *Cristo Ressuscitado*;
- ii) Encontra-se por vezes uma prática de Álvaro Pires, e desde Giotto, que parece difundida ao longo do Renascimento, de incluir uma metonímia formal dos traçados utilizados entre os elementos figurados na composição, que designámos por microtraçado;
- iii) Nas composições retabulares, como no tabernáculo de Braunschweig, o pintor empregou traçados reguladores de estrutura externa para unificar simetrias e esses traçados integram formalismos do suporte e das molduras como pontos reguladores;
- iv) Em resultado de observarmos, no *corpus* da obra, uma preferência pelo modelo regulador da *vesica piscis* com raio igual ou maior que a largura da tábuca, vimos que a *Virgem com o Menino e dois Anjos*, porque não se conforma neste uso, pode ter o traçado do tabernáculo de Braunschweig e pertencer a esta tipologia;
- v) Encontrámos dois volantes, que deverão estar agora em coleção privada, com condições para pertencerem à obra em depósito no MNAA, por coincidência de estilo e dimensões;

- vi) Os traçados de Nuno Gonçalves conjugam os mesmos modelos reguladores que utilizou Álvaro Pires, mas em correlação com projetos iconológicos de maior complexidade ou invenção;
- vii) A série de tapeçarias de Tournai que se encontra na Colegiada de Pastrana, que celebram Arzila e Tânger, emprega modelo regulador de 12 circunferências dispostas em vesicas e sobrepostas de malha regular de losangos quadrangulares;
- viii) Encontra-se no perímetro do *Cerco de Arzila* uma metonímia formal do traçado regulador, o que deve ser regra para este pintor pois vimos microtraçados em todo o *corpus* da sua obra;
- ix) A nossa reconstituição dos traçados no *Retábulo de São Vicente para a Sé de Lisboa* corrobora as descobertas de Simão Palmeirim e identifica outros três traçados, constituídos de um ou mais modelos reguladores com projetos iconológicos estratificados;
- x) Cinco circunferências dispostas em rosa de vesicas sobre a *série dos Milagres* permitiram ao pintor inscrever um cristograma com ortogonais entre a predela e a última série do retábulo, passando pelo ângulo de genuflexão do Rei e do Condestável, em equivalência formal aos referentes do Martírio e à divisa de D. Afonso V;
- xi) A divisa de D. Afonso V é um objeto pictórico e pretende comunicar que o Rei é o engenho de Deus no mundo, que distribui a Justiça para o Bem, interpretável como projeto para o Estado;
- xii) Sobre a rosa de vesicas encontra-se um modelo traçado em pirâmide trinitária, inscrito na metade superior de um losango, associado a projeto iconológico que equivale a tripla figuração de S. Vicente (incluído o túmulo das relíquias) à Santa Trindade e coloca o Rei e o Estado figurados no losango da tradição formal *maiestas*;
- xiii) Outra contribuição para o estudo do retábulo é a possibilidade de uma trindade de padroeiros, constituída por S. Vicente, S. Jorge e São Miguel, com afinidades de estilo de Jaume Huguet;
- xiv) A figura que identificámos como São Miguel segura a longa lança que está no eixo dos traçados do cristograma e da pirâmide trinitária, que

assim fica em equivalência formal ao símbolo da balança (da Justiça para o Bem) e sugere-nos que Nuno Gonçalves quis empregar a iconografia escatológica do Arcanjo padroeiro;

- xv) A ontologia formal destes dois traçados reguladores é antiga, poderia estar a citar o tímpano de Saint Jacques de Lème (Figura 72) ou um traçado do *Livro de Salmos de Canterbury* (Figura 77);
- xvi) Sobre toda a *série dos Milagres* encontra-se o traçado da *figura paradigmática* de Nicolau de Cusa para ilustrar o sistema cósmico em três mundos (*infimus, medius, supremus*), que a série organiza também em pares de tábuas sucessivos com iconografia adaptada para as dualidades e os quatro elementos;
- xvii) Nossa última contribuição para o estudo do retábulo é a possibilidade de repetição de uma solução do pintor para o *Desembarque em Arzila*, de dupla figuração do Rei, aqui sobre os painéis do *medius mundus*, senhor das duas naturezas, que observa a *nobreza e obediência*, para cumprir a *virtuosa cadeia de benfeitorias* que é manifestação da Santa Trindade como a descreveu o Infante D. Pedro;
- xviii) A modernidade de Nuno Gonçalves é a facilidade com que conjugou modelos reguladores pré-representativos para criar a imagem de um discurso político numinoso para a Sé de Lisboa, onde as funções teofânicas dos traçados convergem para o Estado;
- xix) A nossa reconstituição conjectural para o *Ecce Homo* permitiu identificar a cópia do MNAA como a mais próxima do esquema de composição original, o que confirma de novo o interesse destes estudos para circunscrever *corpus* de obra;
- xx) O traçado regulador do *Ecce Homo* está em correlação com a dupla natureza de Cristo e agrega a forma geométrica de um dodecaedro, singularidade nos traçados que estudámos e que pode estar a citar a função platónica deste poliedro;
- xxi) No início do século XVI, Francisco Henriques participa numa mudança de paradigma ontológico dos traçados reguladores, com algumas obras em que liberta a forma de funções simbólicas;

xxii) Desta mudança de paradigma dos traçados reguladores podemos reter duas imagens, que vão das funções teofânicas à autonomia de conformação do objeto pictórico: se o traçado regulador de Álvaro Pires recebe o gesto do *Cristo Ressuscitado*, acontece que Francisco Henriques deixou que fosse o gesto das figuras a receber o traçado para obra *Profeta Daniel e a Casta Susana*.

Algumas reflexões que fomos fazendo para problematizar e resolver dificuldades teóricas podem ainda contribuir, em alguma medida, para outros estudos de geometria e iconologia da arte deste período:

- xxiii) Os traçados reguladores de simetrias estáticas entre a Idade Média e o alto Renascimento têm uma ontologia formal, que deve radicar numa gramática formal pré-representativa para teofanias;
- xxiv) Esta ontologia formal pode compor-se de duas partes, sendo (a) um ou mais modelos reguladores para (b) um projeto iconológico, onde os primeiros são indiciáticos ou quase indiciáticos e por isso só o segundo estará disponível para invenção do pintor;
- xxv) Em contrapartida, na sua função de gramática formal são os modelos reguladores que estão subordinados e que servem o projeto iconológico do pintor e não o contrário;
- xxvi) Sistematizámos modelos reguladores adquiridos em (i) signos do nome de Cristo, (ii) rosas de circunferências dispostas em vesicas, (iii) triângulo de quatro campos homotéticos, (iv) *figura paradigmática* de Nicolau de Cusa e (v) malhas regulares de losangos;
- xxvii) Estes modelos podem conjugar-se com outras formas geométricas, como quadrado, pentágono ou hexágono, mas não encontramos traçados conformados apenas destas formas geométricas;
- xxviii) Para estudo dos traçados reguladores no período que abrange a nossa dissertação não é rigorosa a teoria de *estrutura elementar* como consequência dos pontos médios dos lados do retângulo e que exista independente do pintor, pois trata-se do legado de adição sucessiva ou constructo regulador pré-representativo;

- xxix) Ocorre uma possibilidade de viragem nos projetos iconológicos dos traçados no alto Renascimento, da teofania para a teose, embora empregue os modelos reguladores pré-representativos;
- xxx) Ocorre uma mudança de paradigma na ontologia formal dos traçados quando modelo regulador e projeto iconológico invertem a relação de subordinação pré-representativa (xxv) e o iconológico passa a estar subordinado, enquanto o modelo regulador pode agora ser invenção geométrica ex-nihilo para conformar o objeto pictórico.

As sistematizações desta dissertação procuram responder a problemas de abordagem ao *corpus* das obras que estudámos e a lacunas da bibliografia que conhecemos para este período, pelo que terão de ser testadas noutras obras e com outro saber para verificar se são operativas e úteis. Algumas descobertas acidentais abrem outras perspectivas de estudo, a saber:

- xxxii) A hipótese de uma prática de microtraçar os modelos reguladores por metonímia formal em elementos da composição, com muitos exemplos entre o limiar do século XIII e o alto Renascimento, sugere o interesse de um levantamento destas correlações e da possibilidade de serem recurso dos pintores para focar a atenção do espectador, obrigando-o a demorar a observação da obra;
- xxxiii) A hipótese de haver radicação iconológica dos traçados reguladores numa *prisca teologia* adotada nos meios intelectuais neoplatónicos e, especificamente, de uma origem para alguns modelos nos diagramas cinéticos de Ramon Lull, que os criou para ilustrar lições de teologia e foi professor em Roma no tempo de Giotto;
- xxxiiii) A hipótese de estarem as formas dos cones de armas no *Retábulo de São Vicente para a Sé de Lisboa*, como em *S. Vicente na Fogueira*, de Jaume Huguet, a inscrever os comitentes em iconografia do Cosmocrator e dos instrumentos da Paixão.

Referências bibliográficas

- AA. VV. (1994) *Nuno Gonçalves. Novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, [Lisboa]: Instituto Português de Museus e Instituto José de Figueiredo.
- AGRIPPA VON NETTESHEYM, Heinrich Cornelius (1533). *De occulta philosophia libri tres*. Coloniae: [s/e]. Library of Congress, Washington: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009gen12345/>
- AFONSO, Nuno (2001a). *Pintura antiga como Prisca Theologia. Francisco de Holanda e a tradição hermética*. [Dissertação de mestrado, FBAUL]. Biblioteca da FBAUL.
- AFONSO, Nuno (2001b). Francisco de Holanda e Sophia Perennis. *Arte Teoria. Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, (2), pp. 115-123. Repositório Científico da UL: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/aea6d747-3461-4ed0-8307-e17473692308>
- ALBERTI, Leon Battista (1966). *On Painting*. New Haven and London: Yale University Press
- ALBERTI, Leon Battista (2004). *La Peinture*. Paris: Éditions du Seuil
- AMZALAK, Moses Bensabat (1926). *Uma Carta de Lei inédita de D. Afonso V, entre outros assuntos*. [Lisboa]: Of. Museu Comercial
- ARAÚJO, Inês Filipa Meira (2012). *As tapeçarias de Pastrana: Uma iconografia da guerra*. [Dissertação de mestrado, FBAUL]. Repositório Científico da UL: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8811>
- ATTIAS, Jean-Christophe (1992). *Isaac Abravanel: Textes choisis*. Paris: Cerf
- BANZMANDEGAN, Marcos Daniel Santos (2020). *A teofania cósmica e a metafísica da luz em Nicolau de Cusa*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da UCP]. Repositório

Científico da UCP:

<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/36611/1/T101722982.pdf>

BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (1994). In AA. VV., *Nuno Gonçalves. Novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do Séc. XV*, [Lisboa]: Instituto Português de Museus e Instituto José de Figueiredo.

BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (coord.) (1997). *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Lisboa e Évora: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997

BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2001). *Imagens e histórias de devoção: Espaço, tempo e narrativa na pintura portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. [Tese de doutoramento, FBAUL]. Biblioteca da FBAUL.

BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2010). História e retrato no retábulo de S. Vicente de Nuno Gonçalves. *Arte Teoria. Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, (12/13), pp. 161-183. Repositório Científico da UL:
<https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/96625eef-2959-43f8-9409-ca9c13cdc95b>

BATÓREO, Manuel (2011). *Os “Primitivos Portugueses” e a gravura do Norte da Europa: A utilização instrumental de fontes gráficas*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

BELTING, Hans (2011). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora

BOULEAU, Charles (1963). *Charpentiers: La géométrie secrète des peintres*. Paris: Seuil

BRUN, Jean (1988). *O Neoplatonismo*. Lisboa: Edições 70

CAETANO, Joaquim Oliveira e SBARAGLIO, Lorenzo (coord.) (2020). *Alvaro Pirez d'Évora. Um pintor português em Itália nas vésperas do Renascimento*. Lisboa: MNAA, INCM

- CASIMIRO, Luís Alberto (2004). *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. [Tese de doutoramento, Universidade do Porto].
Repositório Científico da UP: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/18025>
- CASIMIRO, Luís Alberto (2016). Esquemas de composição e figuras geométricas: Modos de reforçar a mensagem iconográfica. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, (2).
- CASTRO, Carlota Bellino Vieira de (2021). Uma trilogia do poder: Crónica de D. Afonso V, painéis de S. Vicente e tapeçarias de Pastrana. In *Omni Tempore - Atas dos Encontros da Primavera 2020*. Porto: Faculdade de Letras da UP, pp. 53-88. Repositório Científico da UP: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/18726.pdf>
- CENNINI, Cennino (1899). *The book of the Art*. Londres: George Allen, Ruskin House. Warburg Institute:
<https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh925b2209242.pdf> [Consult. 09 jul. 2025]
- CESARINY, Mário (s/d). *Rubens e Breughel de Veluwe*. [s/l]: [n/editado].
BestNet Leilões: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-manuscritos-e-fotografia-24/mario-cesariny-original-texto-e-desenho>
[Consult. 25 set. 2025]
- COSTA, Dalila L. Pereira (1978). *A nau e o Graal*. Porto: Lello & Irmão
- COUTO, João (1959). José de Figueiredo. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Fasc. II – Vol. IV
- COWEN, Painton (1969). *Roses Médiévales*. Paris: Seuil
- DUARTE, Dom (1999). *Leal Conselheiro*. Lisboa: INCM
- DUBY, Georges (1989). *A sociedade cavaleiresca*. Lisboa: Teorema

- EUCLIDES (1939). *The Elements of Euclid*. London: J. M. Dent & Sons
- FERREIRA, Sérgio Carlos (2007). *Preços e salários em Portugal na baixa Idade Média*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de letras da UP].
Repositório Científico da UP: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14653/2/tesemestprecos000075145.pdf>
- FERREIRA, Diogo e DIAS, Paulo (2017). *A vida e os feitos dos navegadores e descobridores ao serviço de Portugal (1419-1502)*. Lisboa: Verso da Kapa. Repositório Científico da UNL:
https://run.unl.pt/bitstream/10362/89538/1/navegadores_1a192_alta.pdf
- FREITAS, Paula e GONÇALVES, Maria de Jesus (1987). *Painéis de S. Vicente de Fora - Uma questão inútil?* Lisboa: INCM
- GHYKA, Matila (1977). *The geometry of art and life*. New York: Dover Publications
- GHYKA, Matila (1979). *Estetica de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon
- GHYKA, Matila (2000). *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris: Gallimard
- GOMBRICH, Ernst (1983). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zoha Editores
- GOMBRICH, Ernst (2007). *Arte e ilusão*. São Paulo: WMF Martins Fontes
- GOMES, Mário Varela e SERRA, M.P. (2001). Representação de D. Afonso V, conservada em Loulé. *Al-Ulya*, 8, pp. 147-158. Academia.edu:
https://www.academia.edu/29413249/Representa%C3%A7%C3%A3o_D_Afonso_V_conservada_em_Loul%C3%A9 [Consult. 27 dez. 2022]
- GOMES, S. A., PORTUGAL, J. A., SILVA-ARAÚJO, A. S. (2018). Uma matriz sigilar portuguesa de ouro do século XV. *CEM – Cultura, Espaço & Memória*, (9), pp. 367-386. Academia.edu:

https://www.academia.edu/68277791/Uma_matriz_sigilar_real_portuguesa_de_ouro_do_s%C3%A9culo_xv [Consult. 27 dez 2022]

GOUVEIA, Gonçalo Ferreira (2001) – A geometria do plano enquanto linha-mestra para um entendimento da realidade, da sua representação, e geradora de uma proto-geometria projetiva sistemática: o problema da análise projetiva na construção de um modelo espacial dos Esponsais dos Arnolfini de Jan Van Eyck: Relatório de aula teórico-prática [Prova de aptidão pedagógica e capacidade científica, Universidade da Madeira]. Biblioteca da FBAUL

GUÉNON, René (1950). *Le symbolisme de la croix*. Paris: Véga

HASNAOUI, Alexandre (pref. ed.) (2002). *Pythagore: Un dieu parmi les hommes*. Paris: Les Belles Lettres

HAYEZ, Jérôme (2020). Da aventura comercial à posteridade de Francesco Datini. As circunstâncias da primeira encomenda de Alvaro Pirez. In CAETANO, Joaquim Oliveira e SBARAGLIO, Lorenzo (coord.), *Alvaro Pirez d'Évora. Um pintor português em Itália nas vésperas do Renascimento*, Lisboa: MNAA e INCM

HEIDEGGER, Martin (2008). *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70

HENRIQUES, Dom Afonso (1140). *Carta de Couto ao Mosteiro de Tibães*. Arquivo Digital da Torre do Tombo:
<http://digitalr.arquivos.pt/viewer?id=4381106>

HENRIQUES, Francisco (2016). Da génese geométrica na composição artística – Âmbito e perspetiva Histórica. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, (3), p. 39-51

HISCOCK, Nigel (2000). *The wise master builder: Platonic geometry in plans of medieval abbeys and cathedrals*. Aldershot/ Brookfield: Ashgate

HUYGHE, René (1960). *A Arte e a Alma*. [Lisboa]: Livraria Bertrand

- KELLY, Sophie (2019). *Imagining the Unimaginable: The Iconography of the Trinity in England, c. 1000-1300*. [Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent]. Repositório Científico da Universidade de Kent: <https://kar.kent.ac.uk/73607/>
- KRESS, Berthold (2014). *Divine diagrams: The manuscripts and drawings of Paul Lautensack (1477/78–1558)*. Leiden/ Boston: Brill
- KRESS, Berthold (s/d). *The Speculum Humanae Salvationis as a Typological Tract* - The Warburg Institute, University of London. Warburg Institute: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/photographic-collection/photographic-collection-index/religious-iconography/speculum-humanae-salvationis-description> [Consult. 23 out. 2025]
- LEITE, Sílvia (2005). *A Arte do Manuelino como Percurso Simbólico*, Casal de Cambra: Caleidoscópio
- MACKIE, Euan W. (2009). The prehistoric solar calendar: An out-of-fashion idea revisited with new evidence. *Time and Mind: The Journal of Archeology, Consciousness and Culture*, 2 (1), pp. 9-46. Academia.edu: https://www.academia.edu/10771931/The_Prehistoric_Solar_Calendar_a_n_out_of_fashion_idea_re_visited_with_new_evidence [Consult. 25 out. 2025]
- MARKL, Dagoberto L. (1988). *O Retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*. Lisboa: Caminho
- MARTINS, Isilda Pires (1988). *Arqueologia do Concelho de Loulé*. Loulé: Câmara Municipal de Loulé
- MARTINS, José V. de Pina (1969). Livros quincentistas sobre o Amor. In *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. I, Paris: FCG
- MEGALE, Heitor (trad.) (1988). *A demanda do Santo Graal: Manuscrito do século XIII*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editora da Universidade de São Paulo. Academia.edu:

https://www.academia.edu/11053669/A_Demanda_Do_Santo_Graal_Manuscrito_do_S%C3%A9culo_XIII [Consult. 28 dez. 2022]

- MEUNIER, Mario (1925). *Pythagore: Les Vers D'Or*. Paris: L'Artisan du Livre
- MIRANDA, José Godinho (1983). Um Conto para Contar de D. Afonso V. Separata de *Numismática*, (31)
- MORENO, Humberto Baquero (1969). O Infante D. Henrique e Alfarrobeira. In *Arquivos do Centro Cultural Português*, Vol. I, Paris: FCG
- NETANYAHU, Benzion (2013). *Dom Isaac Abravanel: Estadista e filósofo*. Coimbra: Tenacitas
- PACIOLI, Luca (1991). *La divina proporción*. Madrid: Akal
- PALMEIRIM COSTA, Simão (2016). *A Aquisição do espaço plástico renascentista na pintura portuguesa de c. 1411 a c. 1525: Competências geométricas e compositivas do final da Idade Média ao Renascimento*. [Tese de doutoramento, FBAUL]. Repositório Científico da UL: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/a3cd2caf-6572-4fe5-b4d5-d8bbe475a645>
- PALMEIRIM, Simão (2016). Geometria plana na composição visual da pintura primitiva portuguesa. *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, (2), p. 84-99
- PANOFSKY, Erwin (1981). *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, Lisboa: Presença
- PANOFSKY, Erwin (1986). *Estudos de iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa
- PANOFSKY, Erwin (1993). *A perspectiva como forma simbólica*, Lisboa: Edições 70
- PEDRO, Infante de Portugal (1956). Alguns documentos referentes ao Infante D. Pedro. Separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, (1)

- PEDRO, Infante de Portugal (1971). Carta do Infante D. Pedro para o seu Irmão, o Príncipe D. Duarte, escrita em Bruges. In AA. VV., *Monumenta Henricina*, 3, Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique
- PEDRO, Infante de Portugal e VERBA, João (coautor) (1994). *Livro da Vertuosa Benfeytoria*. Coimbra: Universidade de Coimbra
- PENNICK, Nigel (1980). *Geometria sagrada: Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*, São Paulo: Editora Pensamento
- PERSOONS, Dominique J. (2021). The role of the Spirit in romanesque iconography. Jaca's tympanum reinterpretation. *European Journal of Theology and Philosophy*, Vol. I (5), pp. 1-6. Researchgate: https://www.researchgate.net/publication/355557521_The_Role_of_the_Spirit_in_Romanesque_Iconography_Jaca%27s_Tympanum_Reinterpretation#pf5 [Consult. 27 out. 2026]
- PINA, Ruy de (1977). *Crónicas: D. Sancho I, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III, D. Dinis, D. Afonso IV, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II*. Porto: Lello & Irmão
- PINTO, Augusto Cardoso (1933). O guião da divisa de D. Afonso V. In *Subsídios para o Estudo das Signas Portuguesas*, Lisboa: Centro Tipográfico Colonial
- POZA, Sagrario López (2019). La divisa o empresa de Alfonso V el Africano, rey de Portugal: Nueva lectura e interpretación. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, (8), pp. 47-74. Revista Digital Janus: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=122> [Consult. 27 dez. 2022]
- PLATÃO (2022). *Timeu*. Lisboa: Edições Piaget
- PLOTINO (1949). *El alma, la belleza y la contemplación. Selección de las Enéadas*, Buenos Aires: Espasa - Calpe, S.A.

- PRIANI, Ernesto (2021). Ramon Llull. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2021 Edition)*. Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/llull/> [Consult. 8 ago. 2024]
- RALPH, Karen (2020). Performance, object, and private devotion: The illumination of Thomas Butler's Books of Hours. *Religions (Special issue Domestic Devotions in Medieval and Early Modern Europe)*. Multidisciplinary Digital Publishing Institute - Open Access Journals: <https://www.mdpi.com/2077-1444/11/1/20> [Consult. 01 jul. 2023]
- REBELO, J. I. de Brito (1905). *Divisa D'El Rei Dom Duarte nas Capellas Imperfeitas da Batalha*. Porto: [s/e]. BNP: <https://purl.pt/34706/2/>
- RENAN, Ernest (1925). *Averroés et l'Averroisme*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs
- RODRIGUES, Manuel Augusto (2010). O judeu português Isaac Abravanel no espaço ibérico e europeu. *Revista de História das Ideias*, Vol. 31, pp. 77-115. Repositório Científico da UC: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/41505>
- ROSA DIAS, Fernando (2011). Tempos da imagem – Antes e depois da representação. In Quaresma, J., Rosa Dias, F., Guadix, J. C. R. (coord.), *Novos estatutos ontológicos da imagem: Sobre a migração das imagens, as obras de arte, os hibridismos e a visualização da informação*, Lisboa: FBAUL, CIEBA, pp. 179-208. Repositório Científico da UL: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/aea6d747-3461-4ed0-8307-e17473692308>
- RUBIM, Nuno José Varela (2005). *Novo conjunto de tapeçarias de D. Afonso V na Igreja de Pastrana em Espanha*, Lisboa: ed. Autor c/ patrocínio FCG
- SÁ, A. Moreira de (1960). *Segredo dos Segredos*, Lisboa: UL
- SANTO AGOSTINHO (2007). *Trindade. De Trinitate*. Prior Velho: Paulinas Editora

- SBARAGLIO, Lorenzo (2020). Um mundo caleidoscópico. Nascimento e evolução do estilo de Alvaro Pirez. In Caetano, J.O. e Sbaraglio, L (coord.), *Alvaro Pirez d'Évora. Um pintor português em Itália nas vésperas do Renascimento*, Lisboa: MNAA e INCM
- SEIXAS, Miguel Metelo de e GALVÃO-TELLES, João Bernardo (2014) – Elementos de uma cultura dinástica e visual: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte. In *D. Duarte e a sua Época. Arte, cultura, poder e espiritualidade*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais da UNL e Centro Lusíada de Estudos Genealógicos, Heráldicos e Históricos da Universidade Lusíada, pp. 257-311. Repositório Científico da UNL: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/12618/1/Elementos%20cultura%20visual%20din%C3%A1stica.pdf>
- SERRANO, Maria Alice e SALDANHA, Segismundo do Carmo de (1966). *A Ordem Militar portuguesa da Torre e Espada: Subsídio para a sua história*, Lisboa: Papelaria Fernandes
- SHEARER, Rhonda (1992). Chaos theory and fractal geometry: The potential impact on the future of art. In *Leonardo. Journal of the International Society for the Arts, Science and Technology*, 25 (2), p. 145-148
- TERTULIANO (1931). *Apologétique*. Paris: Societé Belles Lettres
- THESLEFF, H. (2025). Pythagoreanism. *Encyclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/science/Pythagoreanism> [Consult. 23 out. 2024]
- THOMAS, Brian (1969). *Geometry in Pictorial Composition*. Newcastle: Oriel Press
- VRIES, Hubert de (2014). The Christogram, symbol of armed authority. *National Arms and Emblems, Past and Present*: <https://www.hubert-herald.nl/Christogram.htm> [Consult. 26 out. 2025]

WALLIS, Faith (2007). 8. Mathematics: 3. Fraction and Abacus Tables. The Calendar and the Cloister: Oxford, St John's College MS17. 2007. McGill University Library. Digital Collections Program: https://digital.library.mcgill.ca/ms-17/folio.php?p=7v&showitem=7r_2ComputusRelated_20ByrhtferthsDiagram [Consult. 20 ago. 2024].

WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal

ZWITTMEIER, Markus (2024). *The School of Tours – or why there's a misconception of carolingian armor*. Tribur.de - Geschichte und so Zeugs: <https://www.tribur.de/blog/2024/01/18/the-school-of-tour-or-why-theres-a-misconception-of-carolingian-armor/> [Consult. 14 ago. 2024]

Nota: As referências para as fontes iconográficas encontram-se nos Anexos.