

Entre a Flandres e Lisboa

O PATROCÍNIO ARTÍSTICO NO ARQUIPÉLAGO
DA MADEIRA NOS SÉCULOS XV E XVI

Fernando António Baptista Pereira

AS RELAÇÕES COMERCIAIS E CULTURAIS entre o Reino de Portugal e o Ducado de Borgonha, que integrava os ricos territórios da Flandres, sofreram um extraordinário incremento com o casamento da infanta D. Isabel, filha do rei D. João I, com o duque Filipe, no início do segundo quartel do século xv. Por outro lado, com a introdução do cultivo da cana-de-açúcar no arquipélago da Madeira, na sequência do início do povoamento, aumentou, em grande escala, por toda a Europa, o consumo do «ouro branco», alterando hábitos alimentares e mesmo algumas práticas medicinais, como também, em contrapartida, se desenvolveu a importação para o arquipélago de bens destinados a satisfazer necessidades devocionais das comunidades que se foram constituindo à sombra dos canaviais e da economia açucareira (Vieira, 2004; Magalhães, 2009).

Se aos portos de Bruges e de Antuérpia chegava o açúcar da Madeira, transportado por mercadores tanto nacionais como estrangeiros, a diversas povoações do arquipélago madeirense foram chegando, com regularidade, ao longo de pouco mais de setenta anos, várias pinturas, esculturas, placas funerárias, tecidos e alfaias litúrgicas. Parece ter sido fator importante no dinamismo deste comércio, tanto do açúcar como das obras de arte, não apenas o gosto pela arte flamenga, ao que parece muito enraizado junto das elites locais, de origem nacional ou estrangeira, como também o papel desempenhado pelos feitores portugueses naquelas cidades do Norte da Europa, que se transformaram, provavelmente, no elo de ligação para a compra de obras flamengas de pintura, escultura e ourivesaria destinadas a comitentes da ilha, como já vinha acontecendo, de resto, em Portugal continental, com pinturas, esculturas e artigos de luxo importados a pedido do monarca e da corte, da nobreza, do clero e de mercadores ou letrados.

Foi, portanto, graças ao comércio do açúcar que entraram no arquipélago da Madeira, a partir da segunda metade de Quatrocentos, obras de arte

flamengas de diversos sectores, como a pintura, a escultura e a ourivesaria, sendo de destacar os notáveis painéis de pintura a óleo sobre madeira que hoje se podem ver no Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF). Não foi ainda encontrada documentação que possa provar a que artistas ou oficinas foram feitas as encomendas. Mas, depois de estabelecida, com o rigor possível, a fortuna histórica dessas peças, por comparação estilística com obras documentadas ou solidamente atribuídas, puderam ser sugeridas aproximações de alguns desses painéis a oficinas de artistas de nomeada dos séculos xv e xvi, como Dieric Bouts, Gérard David, Joos Van Cleve, Jan Provoost, Pieter Coecke van Aelst, Jan Gossaert, dito o *Mabuse*, Marinus van Reymerswaele ou aos seus seguidores, assim como a mestres anónimos, conhecidos sob as designações convencionais de Mestre do Santo Sangue, Mestre do Tríptico de Morrison ou Mestre da Adoração de Machico, e não apenas a oficinas secundárias de carácter eclético e «de compilação» que produziam com frequência, a mais baixos custos, para as «bolsas de pintura» que alimentavam a exportação (Clode e Pereira, 1997). Tem havido alguma insistência, em pequenos estudos esparsos ou mesmo em comunicações a colóquios, em considerar o grosso das obras de pintura importadas para a Madeira como integráveis nessa «pintura de exportação» realizada por oficinas secundárias, que realizavam algo «apressadamente» um trabalho de compilação da maneira dos grandes mestres. Aceitamos que, em casos pontuais, se detetem painéis reveladores de modos de execução que traem essas origens, mas a qualidade patenteada por muitas das obras, a reconhecida monumentalidade de algumas delas e o apuramento que tem sido feito das condições de encomenda levam a pensar que a maior parte das grandes peças remanescentes não pode ser facilmente incluída nessa categoria desvalorizadora de «pintura de exportação», mesmo comprovando que a sua aquisição passou por intermediários conhecedores não só das «bolsas de pintura» de Antuérpia, mas também, por certo, das melhores oficinas dessa cidade e de outras da Flandres.

Em paralelo com a encomenda dirigida à Flandres, as entidades coletivas ou individuais que exerciam o senhorio da Ilha (Ordem de Cristo, duques de Viseu e de Beja, finalmente o próprio rei), assim como eventuais patronos de igrejas ou capelas que se foram erigindo à medida do povoamento também dirigiram encomendas de pinturas ou esculturas devocionais a oficinas artísticas portuguesas continentais, principalmente às de Lisboa, uma vez que seriam estas as que mais frequentemente satisfaziam encomendas da corte e do próprio rei, sem dúvida o mais ativo promotor do enriquecimento do recheio artístico devocional dos templos da ilha da Madeira.

Há, contudo, que fazer uma revisão de toda a questão da importação de obras de arte para o arquipélago da Madeira e, para tal, é preciso ter em conta dois pontos essenciais:

- os contributos historiográficos e a constituição das coleções;
- as tipologias das importações, dando alguns exemplos marcantes.

A tardia constituição de um museu de arte sacra no Funchal reflete as vicissitudes particulares que o património artístico dos conventos extintos pela Lei de Extinção das Ordens Religiosas e de Nacionalização dos seus Bens, de 1834, sofreu no arquipélago da Madeira. Em 1910, com a implantação da República e a consequente publicação da Lei de Separação do Estado das Igrejas, novas transferências de propriedade de bens artísticos se processaram, sobretudo das dioceses do continente para os museus nacionais. Contudo, essas medidas legislativas não tiveram os mesmos efeitos na Madeira. Enquanto, em Portugal continental, as pinturas e outros objetos artísticos recolheram a depósitos em Lisboa e no Porto, vindo a dar origem aos museus nacionais de arte dessas cidades, com processos semelhantes, na respetiva escala regional, em Coimbra, Aveiro, Évora ou Beja, pelo contrário, na ilha da Madeira, os bens artísticos dos conventos extintos foram deslocados para outras igrejas e capelas da diocese ou, embora mais raramente, permaneceram nos locais de origem, como ainda hoje acontece no caso do Convento de Santa Clara do Funchal, dada a continuidade de utilização do imóvel para funções religiosas. Essa mudança de localização provocou e ainda ocasiona confusões sobre a verdadeira proveniência das peças, elemento indispensável para o correto estabelecimento da respetiva fortuna crítica, para a caracterização social da encomenda e até para a rigorosa definição iconográfica e estilística.

Foi só a partir do levantamento sistemático da pintura antiga (flamenga e portuguesa dos séculos xv, xvi e inícios do século xvii) — levado a cabo por Cayola Zagallo ao longo da década de 30 do século xx, com o grande apoio de João Couto, então diretor do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, e publicado em 1943 (Zagallo, 1934-1935 e 1943) — e, sobretudo, depois do restauro, nas oficinas do então Instituto José de Figueiredo, anexo ao MNAA, de grande parte desse património pictórico, concluído em 1949 e apresentado em grande exposição nesse museu, que contou com a presença de peritos internacionais (Zagallo, 1955), que se tornou premente a criação de uma unidade museológica que o recolhesse e o pudesse mostrar condignamente na capital da Madeira. Foi assim que nasceu, no ano de 1955, o Museu Diocesano de Arte Sacra do Funchal, por iniciativa do bispo D. António Manuel Pereira Ribeiro, que para tal foi judiciosamente aconselhado pelo cónego Francisco Camacho e pelo engenheiro Luiz Peter Clode, que viria a assegurar a sua direção durante décadas. O novo museu foi instalado no antigo Paço Episcopal, à Rua do Bispo, no centro histórico da cidade, recolhendo não apenas as pinturas, mas também apreciável número de esculturas e ourivesaria de igrejas, capelas e conventos de toda a diocese, não só da Escola Flamenga mas também da Escola Portuguesa e

mesmo de produção local. Desde então, tem vindo a aumentar as suas coleções, com novos depósitos provenientes de igrejas paroquiais, da Sé e do Colégio dos Jesuítas, em resultado de obras de reconstrução ou remodelação ou de transformação de altares e dependências e graças à clarividência demonstrada pelos sucessivos bispos e cónegos da Sé e pela direção do museu.

A publicação, em 1997, do catálogo *Arte Flamenga* do Museu de Arte Sacra do Funchal, da autoria de Luiza Clode e Fernando A. Baptista Pereira (Clode e Pereira, 1997), só foi possível graças a inúmeros contributos historiográficos anteriores, mas também à atenta releitura crítica de certas fontes imprescindíveis como o *Livro Segundo das Saudades da Terra* do Doutor Gaspar Frutuoso (Frutuoso, ed. 1968) ou o valiosíssimo volume do memorialista de Setecentos, Henrique Henriques de Noronha (Noronha, ed. 1996), com preciosas descrições dos templos e das suas obras de arte, antes das mudanças ocorridas no século XIX. Entre os anteriores contributos historiográficos, assumem particular destaque as obras já referidas de Cayola Zagallo. Contudo, tanto estudiosos da história e do património da Madeira como o tenente-coronel Alberto Artur Sarmiento, em crónicas jornalísticas sobre as freguesias da Madeira que viriam a ser reunidas em livro, e, sobretudo, os prolíficos estudiosos padres Eduardo Nunes Pereira (Pereira, 1956) e Manuel Juvenal Pita Ferreira (Ferreira, 1963), como outros autores mais recentes, quer em alguns estudos de conjunto, quer em pequenos artigos, como Rui Carita, Luiza Clode, João Lizardo, Maria Manuela Mota, Nelson Veríssimo, ou Jorge Valdemar Guerra, deram significativas achegas para o esclarecimento de atribuições ou de contornos estilísticos, ou, ainda, para o estudo dos contextos de produção ou de receção das obras importadas para o arquipélago.

Entretanto, no âmbito internacional, a arte flamenga importada para a Madeira interessara a especialistas estrangeiros e tivera mesmo honras de divulgação internacional. Logo na exposição de 1949, peritos nacionais e internacionais como Luís Reis-Santos, Friedländer, Grete Ring ou Retgeren Altena, entre outros, sugeriram atribuições, em grande parte acolhidas quer pelo Dr. João Couto (Couto, 1955), quer por Cayola Zagallo, mas, infelizmente, não se produziram os estudos de aprofundamento iconográfico, estilístico ou mesmo de história das obras que seriam de esperar, talvez porque a «anormalidade» de escala de algumas das pinturas flamengas da Madeira face aos «padrões» conhecidos nos Países Baixos desconcertasse esses estudiosos. Só em 1966, Georges Marlier propôs convincentemente a atribuição do chamado *Tríptico de Simão o Magnífico* (cat. 41) a Pieter Coecke van Aelst e, em 1971, o professor da Universidade de Louvain-la-Neuve Ignace Vandevivere, entretanto falecido, publicou um minucioso e bem documentado estudo, no qual contou com a colaboração da conservadora-restauradora madeirense Ana Paula Abrantes, também já desaparecida, sobre o retábulo misto de uma oficina de Antuérpia (Vandevivere, 1971,

repblicado em Dias, 1998) — painel central esculpido com a *Epifania* e volantes pintados com as efigies dos doadores (Francisco Homem de Gouveia e sua mulher) apresentados pelos seus santos patronos — que, ainda hoje, se encontra no altar-mor da pequena Capela dos Reis Magos para que foi adquirido, no Estreito da Calheta (cat. 32).

No festival internacional Europalia Portugal, que teve lugar na Bélgica no último trimestre de 1991, no quadro da exposição *Feitorias*, comissariada por Pedro Dias (Dias, 1991 e 1992), foi feita uma primeira reavaliação de algumas das mais significativas peças do património escultórico e pictórico flamengo da ilha da Madeira, embora se não tenha produzido nenhum estudo aprofundado sobre nenhuma delas e tenham mesmo persistido, em algumas classificações, certos equívocos propalados por uma tradição que não procedera a um rigoroso reexame tanto do legado documental como do próprio legado artístico.

Apenas no catálogo *Arte Flamenga*, de 1997, foi possível superar essas limitações e proceder ao estudo sistemático da notável coleção de pintura e de escultura flamengas do MASF. Os principais vetores da investigação realizada procuraram, em primeiro lugar, estabelecer a história de cada obra: encomenda, proveniência, mudanças de localização, vicissitudes sofridas, inclusive no plano material, através dos mais variados testemunhos, desde fontes documentais antigas até descrições setecentistas ou mesmo oitocentistas do interior dos templos. Em seguida, foi realizada uma exaustiva leitura iconográfica de cada peça ou conjunto, que permitiu corrigir antigas designações e presumidas proveniências. Finalmente, uma rigorosa crítica estilística logrou clarificar os autores, as oficinas ou tão-só os centros de produção de onde foram importadas as obras, assim como a respetiva cronologia. Foram cruzados todos os dados, o que garantiu um esforço de correção mútua por parte de cada abordagem, esclarecendo alguns aspetos sobre a história da obra, a cronologia ou mesmo a classificação estilística, bem como afinidades estilísticas entre obras de proveniência diversa ajudaram a definir emulações entre famílias ou, pelo contrário, solidariedades e cumplicidades a esse nível entre figuras socialmente próximas ou ligadas por laços de sangue.

Em simultâneo com a elaboração do catálogo *Arte Flamenga*, que se prolongou por dois anos, identificámos e publicámos o remanescente de um retábulo pintado, assinado e datado (1581) por Michiel Coxcie, mestre da geração «romanista» flamenga (Pereira, 1997a e 1998), que se encontrava em restauro e momentaneamente retirado da armação barroca do altar do Senhor Jesus da Sé do Funchal (fig. 1) e que terão pertencido a um anterior altar de Santa Ana: *Encontro de Santa Ana e São Joaquim, Circuncisão, Epifania e Fuga para o Egito* (esta



Fig. 1
Retábulo do transepto
da Sé do Funchal, lado da Epístola.

presente na exposição, cat. 73). Duas dessas pinturas foram integradas na exposição *As Sociedades Ibéricas e o Mar*, no Pavilhão de Espanha da Expo 98 de Lisboa, que celebrou o quarto centenário da morte de Filipe II, provável comitente do retábulo. Mais recentemente, a historiadora madeirense Isabel Santa Clara Gomes Pestana, na sua tese de doutoramento (Pestana, 2004, pp. 230-241), propôs que as quatro pinturas quinhentistas que se encontram integradas no altar fronteiro de Santo António, com afinidades estilísticas com as que pertenceram ao altar de Santa Ana, fossem igualmente atribuídas a Coxcie. Num ainda mais recente artigo, publicado em conjunto, Isabel Santa Clara Gomes Pestana e o historiador belga Didier Martens reforçaram a atribuição dos dois conjuntos a Michiel Coxcie (Martens e Santa Clara, 2012), esclarecendo a diferença cronológica entre os mesmos, apesar de a sua chegada ao arquipélago poder ter sido simultânea, ou seja, em 1581, data constante no painel *Fuga para o Egito* (cat. 73). Assim, enquanto o conjunto de quatro representações de santos do altar de Santo António — *São Lourenço*, *São Jerónimo*, *Vocação de São Mateus* e *São Francisco de Assis Recebendo os Estigmas* (cat. 86) — dataria claramente dos

Fig. 2
Triptico de São Pedro, São Paulo
e Santo André, atribuído a Joos van
Cleve, c. 1520, Museu de Arte Sacra
do Funchal, inv. MASF27.



anos de 1560-1570 e poderia ter sido executado para outro destino (talvez o Escorial), o remanescente do altar de Santa Ana está datado de 1581 e seria acompanhado, na oferta à Catedral do Funchal, pelas outras quatro tábuas (Martens e Santa Clara, 2012).

Já no século XXI, iniciou-se o estudo material de algumas das pinturas flamengas da coleção do MASF, com vista ao alargamento e aprofundamento do conhecimento das obras, procurando elementos mais positivos de comparação com dados já obtidos sobre obras das mesmas oficinas a que estão atribuídas. Um primeiro estudo material do *Tríptico de São Pedro* (fig. 2), atribuído à oficina de Joos Van Cleve, foi realizado por Mercês Lorena Taquenho na sua tese de doutoramento (Taquenho, 2013), confirmando, no plano material, as conclusões de datação e estilísticas a que chegámos no catálogo de 1997 (Clode e Pereira, 1997). Mais recentemente, Carolina Ferreira está a desenvolver um estudo material das pinturas flamengas restauradas por Fernando Mardel (tese de doutoramento em Belas-Artes, sob a orientação de Mercês Lorena Taquenho, António Candeias e de nós próprios), para a qual foram efetuados já os primeiros exames de área (que, com a devida autorização, utilizámos nas fichas de algumas obras) e análises da dendrocronologia dos suportes, estas realizadas por Alexandra Lauw, que amavelmente nos forneceu os dados finais que constam de um artigo no prelo (Lauw *et al.*, 2017, no prelo). Esses dados confirmam igualmente as datações propostas no catálogo de 1997 (Clode e Pereira, 1997), com exceção de uma obra atribuída a Jan Gossaert e seguidores, *Nossa Senhora do Amparo* (cat. 85), que, pela data apurada, posterior à morte do artista, foi realizada seguramente só por esses seguidores. Damos esses dados nas fichas deste catálogo.

Procurando agora caracterizar a tipologia das importações de arte flamenga para o arquipélago da Madeira, temos em consideração os seguintes parâmetros:

1. as várias cidades da Flandres de onde seriam provenientes as obras importadas;
2. as várias oficinas que produziram obras exportadas;
3. a cronologia das importações;
4. as temáticas privilegiadas;
5. os comitentes.

No que respeita ao primeiro ponto, verificamos que Bruges, Malines, Antuérpia e Bruxelas dominam, com destaque para as três primeiras. Recorde-se que a feitoria portuguesa, inicialmente instalada em Bruges, viria a transferir-se para Antuérpia. No que toca às oficinas que produziram as obras exportadas, há, contudo, consoante os sectores artísticos, acentuadas diferenças. No caso da escultura, dominam em absoluto as continuadas importações de Malines, que

chegam a documentar, com rigor, a evolução e as transformações do gosto artístico nesse centro produtor, como se verá adiante. Já no caso da pintura, deparamos com uma muito maior diversificação de centros de produção e de oficinas. Várias oficinas de Bruges (Gérard David, Jan Provoost, Mestre do Santo Sangue), uma de Lovaina (Dieric Bouts), outra de Bruxelas (Michiel Coxcie), e um número considerável das de Antuérpia (Mestre do Tríptico de Morriçon, Joos van Cleve, seguidor de Jan Gossaert, Marinus van Reymerswaele, Pieter Coecke van Aelst) e até a de um anónimo mestre que realiza uma síntese entre as oficinas brugenses e o emergente gosto antuerpiano (Mestre da Adoração de Machico). Em termos cronológicos, as importações estendem-se desde as décadas finais do século XV até 1581, com grande incidência nos decénios de 1510 a 1530.

Já no que respeita à incorporação de obras provenientes de oficinas continentais, na mesma época, é importante referir que o rei D. Manuel I intervinha no mercado não apenas com importações de obras estrangeiras, destinadas a igrejas de um território que estava sob o seu padroado desde o tempo em que, como duque de Beja, herdara os bens da Casa de Viseu, mas também com encomendas dirigidas a artistas ativos em Portugal, como foi o caso de Francisco Henriques, flamengo radicado entre nós, e documentado de 1508 a 1518 em Coimbra, Évora e Lisboa, cunhado do pintor régio Jorge Afonso, chefe da operosa oficina em que se formaram vários dos mestres da geração seguinte. Na Madeira, o luso-neerlandês Francisco Henriques terá satisfeito pelo menos uma encomenda régia, cerca de 1511, a «pala» de retábulo para o altar-mor da Matriz da Ribeira Brava, e colaborou, embora pontualmente, entre 1512 e 1516, na magna empreitada, também de patrocínio régio, do monumental retábulo-mor da Sé do Funchal, cujas doze tábuas revelaram, no seu restauro recente, a intervenção dominante do mestre anónimo de formação flamenga a que se convencionou chamar Mestre da Lourinhã, nas fiadas da Paixão e Eucarística, e a colaboração de um destacado pintor da oficina de Jorge Afonso, conhecedor das soluções do mestre, na fiada intermédia, de temática mariana (Pereira, Caetano, Carvalho e Serrão, 2015 — neste catálogo publica-se uma síntese deste estudo, pp. 36-53).

O modelo de estruturação narrativa desse grande retábulo, o único da época manuelina ainda *in situ* e na armação original, deriva do que o próprio Francisco Henriques realizara alguns anos antes para São Francisco de Évora (Pereira, Caetano, Carvalho e Serrão, 2015; Pereira, 2001, pp. 231-299). Para a marcenaria e para a escultura adicional, o retábulo funchalense terá recebido o contributo da oficina de Mestre Machim Fernandes, que também realizou o cadeiral anexo (fig. 3; Moreira, 2003, pp. 64-67; Pereira, Caetano, Carvalho e Serrão, 2015).

Ainda antes dessa magna encomenda destinada à catedral da diocese criada para «o resto do mundo descoberto e por descobrir», D. Manuel, talvez ainda como duque de Beja ou nos primeiros anos do seu reinado, oferecera,



Fig.3
Cadeiral da Sé do Funchal.

pensa-se que ao Convento de São Francisco, uma pintura dos finais de Quatrocentos ou de inícios de Quinhentos recentemente identificada e restaurada que se mostra nesta exposição sob título de *São Bento* (?), peça muito interessante que ostenta a esfera armilar num dos bocetes da arquitetura fundeira representada. Com efeito, o rei, desde o tempo em que herdou o senhorio da Madeira, ainda como duque de Beja, enviou, com regularidade, ofertas aos templos madeirenses, desde pias batismais, como a da Matriz da Ponta do Sol, em cerâmica vidrada, certamente uma importação de Sevilha, a importantes obras de cantaria em brecha da Arrábida, para Santa Cruz e para a Sé (como a rosácea e o púlpito), além das pinturas, esculturas e alfaias litúrgicas de que chegaram até nós destacados exemplares, alguns dos quais serão tratados neste catálogo.

No que toca às temáticas preferidas pela clientela madeirense, reveladoras dos universos devocionais presentes nos tempos do povoamento e do subsequente ciclo açucareiro, vemos também diferenças importantes consoante os dois sectores artísticos em presença. Na escultura, as imagens icónicas são dominadas por representações da Virgem com o Menino, por vezes com referências ao tema de *Maria in Sole*, precursor da Imaculada Conceição (com a presença do crescente lunar), e pelas figuras mais veneradas do Santoral, nesses tempos: Santa Luzia, São Roque e Santa Catarina. No capítulo das cenas narrativas, em menor número, o grupo mais frequente é o do *Calvário* de três figuras, mesmo quando chegou até nós incompleto, seguindo-se exemplares isolados da *Epifania* e da *Deposição*, podendo colocar-se a hipótese de um perdido *Pentecostes*, associado a um culto fundamental nos tempos do povoamento em toda a Macaronésia (Açores, Madeira e Cabo Verde), o do Espírito Santo.

Já na pintura, predominam as cenas narrativas, divididas pelos dois grandes núcleos temáticos mais apreciados: o do *Anúncio e Infância de Jesus* (com grande preferência pelo tema da *Anunciação/Encarnação*, mas também pelo par



Fig. 4
Adoração dos Magos (anverso),
atribuído ao Mestre do Tríptico de
Morrison, 1510-1515, Museu de Arte
Sacra do Funchal, inv. MASF31.

Natividade/Epifania) e o da *Paixão de Cristo*, com natural destaque para os temas do *Calvário* e do par *Descida/Lamentação*.

São variadas as invocações marianas e muito diversificadas as representações de santos, abrangendo Santiago Menor (patrono da cidade do Funchal), São Filipe, São Francisco de Assis, Santo António e São Bernardino de Siena, ligados à ordem que promoveu a primeira evangelização do território, assim como intercessores que protegiam profissões ligadas às viagens e às profissões do mar, como São Pedro, Santo André, São Cristóvão e São Nicolau, ou que guardavam das doenças do corpo, tanto dos homens como dos animais (São Brás), e da tentação e dos males de espírito (São Paulo, Santa Maria Madalena).

Por fim, um tentame de caracterização dos comitentes. À cabeça estará o próprio rei, mas os sucessivos capitães-donatários do Funchal e do Machico e os seus familiares ou dependentes aparecem claramente ligados à encomenda tanto de retábulos de pintura como de imaginária para importantes templos, desencadeando um movimento de emulação junto da emergente pequena nobreza rural, junto do clero, e até dos mercadores estrangeiros radicados na ilha, como os genoveses Lomelino (Galassi, 2016) e os florentinos Acciaiuoli. O dinamismo provocado no mercado da importação de obras flamengas a oficinas de maior ou menor prestígio foi, assim, desencadeado, tanto por redes de solidariedades familiares como por rivalidades sociais, acabando também por influenciar a importação de obras de oficinas lisboetas e até coimbrãs que seguiam esses modelos devocionais e plásticos.

Passemos agora ao exame de alguns exemplos paradigmáticos. A coleção de pintura flamenga, que abrange painéis que se estendem cronologicamente dos fins do século xv a meados do século xvi, distingue-se, como já demos a entender, não só pela sua alta qualidade artística como, sobretudo, pela enorme escala de alguns dos quadros, invulgar nesta escola.

Entre o considerável acervo do MASF, cumpre destacar:

- um encantador *Santiago Maior* (cat. 18), atribuído ao círculo do mestre de Lovaina Dieric Bouts, ou a um seu seguidor, datável da segunda metade do século xv, ligado ao voto feito, em 1521, pela cidade do Funchal contra o flagelo da peste e que, apesar de representar o Apóstolo *Major*, foi confundido com o seu homónimo *Minor*, por não haver então na Ilha imagem que representasse o patrono escolhido, Santiago Menor;
- uma *Natividade* (cat. 81) e uma *Epifania* (fig. 4) que fizeram parte de um retábulo destinado à Igreja Matriz da Ribeira Brava, atribuído ao chamado Mestre do Tríptico de Morrison;
- o famoso *Tríptico da Descida da Cruz* (cat. 40), atribuído a Gérard David e seguidores, de cerca de 1518-1527, realizado a partir de uma composi-

ção do Mestre, em tela, que se encontra hoje na Frick Collection de Nova Iorque, com a representação dos doadores nos volantes (Jorge Lomelino e Maria Adão), destinado ao convento franciscano de Santa Cruz, mandado fundar, em testamento, pelo mercador genovês Urbano Lomelino, disposição que os seus sobrinhos executaram;

- uma monumental *Adoração dos Magos* (fig. 5), do início do século XVI, que permitiu a caracterização do anónimo Mestre da Adoração de Machico, cuja autoria pode ser rastreada em mais duas outras composições do MASF, um *Encontro de Santa Ana e São Joaquim* (cat. 14), proveniente da Madalena do Mar, e um magnífico *São Nicolau*, que terá pertencido à Misericórdia do Funchal;
- uma *Anunciação* (cat. 84), painel de um tríptico do início do século XVI atribuível a Joos van Cleve, assim como, atribuível ao mesmo mestre, o muito interessante *Tríptico de São Pedro, São Paulo e Santo André* (fig. 2), de cerca de 1520, encomendado provavelmente pelo terceiro capitão-donatário Simão Gonçalves da Câmara, de que encontrámos belíssimo paralelo na Igreja Matriz de Ancede, concelho de Baião, distrito do Porto, ainda na moldura original (Clode e Pereira, 1997; Taquenho, 2013, Leeﬂang, 2015);
- uma *Santa Maria Madalena* (cat. 82), atribuída a Jan Provoost, do final do primeiro quartel do século XVI, obra excecional que associa uma Madalena apresentada como Eva-Pandora, em primeiro plano, vestindo trajos cortesãos, à imagem da penitente que se redime, no fundo, que teve a particularidade de ser encomendada a partir de disposição testamentária de Isabel Lopes, que fora aia da mulher do segundo capitão-donatário do Funchal.

Aliás, a oficina de Provoost terá sido das que mais encomendas satisfez para a ilha, desde o *Tríptico de Nossa Senhora da Misericórdia* (cat. 27), mandado encomendar, por disposição testamentária de 1511, para a Capela de São João de Latrão, em Gaula, pelo rico comerciante de açúcar Nuno Fernandes Cardoso, que se pode ver hoje no MNAA (Bastos, Santa Clara, Caetano e Rodrigues, 2012, pp. 30-55), até ao painel da Madalena do Mar (cat. 82), sem esquecer os monumentais volantes do que pensamos ter sido um retábulo misto que teria ao centro a cena do *Pentecostes*, esculpida, destinado à Igreja do Espírito Santo da Calheta. Os volantes representam nos anversos *São Francisco* e *Santo António* e, nos reversos, uma esplendorosa *Anunciação* (cat. 83).

Fig. 5
Adoração dos Magos, atribuído ao Mestre da Adoração de Machico, início do século XVI, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF34.



Uma menção muito especial deve ser feita ao *Tríptico de Santiago Menor e São Filipe* (cat. 41), que tem a particularidade de representar, nos volantes, o terceiro capitão-donatário Simão Gonçalves da Câmara, dito o *Magnífico*, acompanhado de sua mulher, filhos e filhas, e que foi judiciosamente atribuído ao grande pintor Pieter Coecke van Aelst.

No sector da escultura, que outrora ornamentou retábulos ou pequenos altares, um pouco por toda a ilha, salientam-se, na coleção do museu:

- uma esguia e em meio-relevo *Nossa Senhora da Conceição* (cat. 43), também chamada *Virgem de D. Manuel*, do início do século XVI, proveniente do retábulo-mor da Matriz do Machico, exemplo da iconografia de *Maria in Sole*;
- uma elegante *Santa Luzia* (cat. 39), a denunciar a emergência do Renascimento;
- as figuras de uma *Deposição no Túmulo* (cat. 30), possivelmente destinadas a uma capela da Sé do Funchal;
- os muitos Calvários destinados à ornamentação de altares ou de arcos triunfais, sem esquecer o monumental *São Roque* (fig. 6), peças todas elas atribuídas a oficinas de Malines e de inícios do século XVI.

As duas primeiras citadas documentam, com pertinência, a evolução do gosto nas importações provenientes de um mesmo centro de fabrico ou de centros próximos: do «goticismo» da *Virgem de Machico* ao adoçamento de formas, revelador da penetração dos formulários renascentistas que encontramos na *Santa Luzia*.

Deve, ainda, referir-se uma *Mater Dolorosa* (fig. 7), peça luso-flamenga de cerca de 1517, atribuível a Fernão Muñoz, escultor e entalhador de origem galega, que foi colaborador e continuador do flamengo Olivier de Gand, falecido em 1512. Terá pertencido a um Calvário talvez destinado à Sé, de que restam um *São João Evangelista*, que se encontrava na igreja do colégio e entretanto deu entrada no museu, e um *Crucificado*, hoje numa coleção particular do Porto.

Presume-se que deve ter sido importada uma grande quantidade de ourivesaria da Flandres para a Madeira desde os finais do século XV e por todo o século XVI. Destacam-se duas obras em prata dourada no Museu de Arte Sacra: um cálice proveniente da igreja de Machico e um lavabo ou salva, pertencentes ao tesouro da Sé, que possuem, ambas, a punção de Antuérpia.

Contudo, a oferta régia da cruz processional para a Catedral do Funchal (cat. 79), ordenada por D. Manuel mas apenas concretizada após a sua morte, em 1528, marca uma acentuada viragem do gosto da clientela madeirense para a produção das oficinas continentais, que se prolongará por todo o século de Quinhentos e pelas centúrias seguintes, conforme se documenta na exposi-



Fig. 6
São Roque, Oficina de Malines, inícios do século XVI, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASF352.

ção. Essa continuada encomenda de peças de ourivesaria sacra para as igrejas do arquipélago ilustra as sucessivas mudanças estilísticas do ciclo manuelino para o Renascimento, neste caso com exemplares de tipologias raras, e finalmente para a chamada «prata chã» do ciclo maneirista, de que é exemplo cimeiro o chamado Tesouro da Ribeira Brava, especialmente estudado, organizado e musealizado por Francisco Clode, nosso parceiro no comissariado desta mostra.

Um outro sector importante das importações artísticas durante o ciclo áureo da economia açucareira foi constituído pelas lápides tumulares com lâminas de latão que terão sido também importadas da Flandres ao longo da mesma época. Algumas delas encontram-se na Sé do Funchal, cinco das quais com inscrições e ou efígies incisas, e uma outra na Matriz de Santa Cruz, com as armas da família e respetiva legenda, entre uma ou outra de que apenas há notícia documental. Apresenta-se na exposição um dos mais significativos exemplares (cat. 34).

Embora sejam poucas as peças de arte de origem flamenga que se encontram fora do Museu de Arte Sacra, são de mencionar, entre as peças esparsas em igrejas e em coleções particulares, algumas selecionadas para esta exposição, a escultura intitulada *Nossa Senhora do Rosário*, da Ribeira Brava, e o já antes referido retábulo misto, com pintura e escultura (cat. 32), que se encontra na Capela dos Reis Magos, no Estreito da Calheta, especialmente restaurado para esta mostra. Trata-se de uma notável peça do património insular que ainda se encontra no local para onde foi encomendada pela família dos instituidores, modesta capela que nos evoca o tipo de construções religiosas do início do povoamento e da economia açucareira.

Assinalando o *terminus* da grande época das importações de pintura flamenga para a ilha da Madeira, lembramos as atrás mencionadas duas séries de pinturas de Michiel Coxcie, a série dos Santos integrada no altar barroco de Santo António, no braço norte do transepto da Sé do Funchal (cat. 86), e o remanescente de um retábulo assinado com o título de *Pictor Regis* que lhe foi outorgado por Filipe II, e datado de 1581, integrado no retábulo barroco do Senhor Jesus, no braço sul do mesmo transepto, mas que, de acordo com a iconografia, deve ter sido executado para um altar da invocação de Santa Ana, que o precedeu no mesmo local.

Com essas duas séries do romanista Coxcie estaremos, assim, perante o que terá sido o último grande ato mecenático do poder real (Filipe foi aclamado rei de Portugal nesse mesmo ano) que privilegiou a importação de pinturas oriundas do Norte da Europa. Está, ainda, por esclarecer a proveniência de duas monumentais pinturas, talvez dos inícios de Seiscentos ou dos últimos anos da centúria anterior, hoje integradas na nave da igreja do Colégio dos Jesuítas do Funchal, uma das quais — a magnífica *Adoração dos Magos* — se mostra nesta expo-



Fig. 7
Mater Dolorosa, atribuída a Fernão Muñoz, c. 1517, Museu de Arte Sacra do Funchal, inv. MASFI34.



Fig. 8
Retábulo da Igreja Matriz
da Ponta do Sol.

sição (cat. 72), que poderá, dadas as características italo-flamengas desta pintura, alargar a cronologia das importações de pinturas do ciclo romanista flamengo por mais alguns decénios.

Como já foi amplamente estudado, após a década de 1540, a encomenda régia e a local privilegiaram as oficinas de Lisboa, acompanhando também a progressiva mudança de gosto que se vai registando, um pouco por todo o Portugal, em favor do «modo romano» e, finalmente, do chamado ciclo do Maneirismo (Pestana, 2004). Vários conjuntos retabulares de meados e da segunda metade de Quinhentos subsistem ainda *in situ* na própria ilha da Madeira (Caniço, Ponta do Sol — fig. 8 —, Arco da Calheta, Santa Cruz), nem sempre nas armaduras originais, e, num caso ou noutro, recolhidos no MASF. Esses conjuntos são verdadeiramente representativos das oficinas portuguesas ativas ao longo desse período (Pestana, 2004), alguns dos quais se mostram na exposição, com pinturas para o efeito limpas e restauradas.

Esse processo culmina com a chegada das duas grandes pinturas do Colégio dos Jesuítas que referimos e, sobretudo, com as encomendas dirigidas, na década de 1580, à importante oficina do mestre de origem estremenha (Castela) e educação romana e flamenga Fernão Gomes, com oficina em Lisboa, a primeira para a Sé, em 1583 — a monumental *Ascensão* do MASF (cat. 74) — e a segunda para a Capela do Bom Jesus, no sítio do Calvário, freguesia da Ribeira Brava, um perdido tríptico do *Calvário*, encomendado em 1588 (Pita Ferreira, 1951; Markl, 1972; Clode e Pereira, 1997).

Na transição do século XVI para o século XVII, acompanhando a ascensão de um novo ciclo económico na Madeira — o do vinho — que compensou a deslocação do principal centro produtor do açúcar para o Brasil, vamos encontrar um novo tipo de importações artísticas, as que são provenientes da Carreira da Índia (marfins, porcelanas, lacas), onde vários madeirenses faziam fortuna, como foi o caso de Tristão Vaz da Veiga, capitão da viagem de Macau, cuja ação é documentada por Gaspar Frutuoso, nas *Saudades da Terra*. Uma das secções finais desta exposição é dedicada à emergência desse novo gosto junto das clientelas madeirenses.

A exposição *As Ilhas do Ouro Branco* procura apresentar e integrar todo este património ao longo de uma narrativa que parte do espanto causado nos navegadores, de acordo com o testemunho dos cronistas (Zurara, Frutuoso e a sua fonte Jerónimo Dias Leite), no processo de reconhecimento das ilhas, pela mais seca Porto Santo, coberta de dragoeiros, e pela frondosa Madeira, abundante de ribeiras, promontórios e enseadas. Prossegue com a evocação do esforço do povoamento e de implantação das estruturas económicas e de admi-

nistração, onde se ensaiaram, a partir de uma tradição legislativa portuguesa tardo-medieval, as soluções de administração, povoamento e colonização que se generalizariam aos restantes arquipélagos portugueses da Macaronésia (Açores e Cabo Verde) e, sobretudo, seriam um poderoso ensaio para a colonização do muito mais vasto território do Brasil.

Uma atenção especial é dada à instalação da economia açucareira, tanto no que respeita à produção e ao comércio do produto como ao sistema de escravatura que em parte a sustentou. A *Crónica de Guiné* de Zurara e até testemunhos artísticos um pouco mais tardios, como o famoso túmulo de João de Albuquerque, hoje no Museu de Aveiro (Pereira, 2017), estão cheios de referências aos cativos «filhados» nas costas do Norte de África e em várias ilhas das Canárias (a população nativa dos Guanches), destinados ao tráfico ou para trabalharem nos engenhos, documentando-se ainda hoje a presença de elementos do ADN dessas populações no ADN de segmentos da população madeirense (Spínola *et al.*, 2002), prova da sua lenta e quase total absorção.

A narrativa da exposição prossegue com a apresentação das elites comitentes através dos resultados palpáveis dessas encomendas, materializados em obras de pintura, escultura ou ourivesaria que revelam o universo devocional em presença e as suas transformações ao longo de perto de dois séculos, bem como a diversificada proveniência das obras encomendadas: a Flandes, o continente e o Oriente.

Finalmente, numa grande sala final, expõem-se as mais destacadas obras-primas de pintura, escultura e ourivesaria que permitem realizar uma síntese de toda a narrativa da exposição, documentando, com particular brilho, a riqueza do património madeirense dos séculos XV e XVI que resultou do esplendor cultural proporcionado pelo ciclo económico do «ouro branco».