

Carla Alexandra Gonçalves
Universidade Aberta
Portugal

**DA SILÉSIA A PORTUGAL,
UMA VIAGEM FEITA DE IMAGENS DURANTE O RENASCIMENTO**

Resumo:

O objectivo deste artigo é possibilitar a realização de uma viagem, feita através de formas plásticas, ou através das formas artísticas que circularam, desde sempre no espaço que agora entendemos como a Europa, um lugar de velhos encontros e de trocas, um lugar mágico, povoado de homens que intensamente se procuraram e que se encontraram, também através das suas invenções artísticas. Falou-se, durante séculos, e por todo este espaço considerado, numa *linguagem-outra*, e praticamente una, feita de palavras que não se dizem, mas que se intuem.

A linguagem da arte, embora possua pequenas e naturais diferenças de dialecto, espraia-se de um modo impregnado, amalgamando homens e culturas dissemelhantes. Ressuscitemos, então, uma porção desse legado de língua comum (pré-europeia) plasmada através de outros recursos discursivos, ou nesse modo inventivo de falar através das artes visuais, durante o Renascimento, e ouçamos o cintilar que artistas, tais como Martin Schongauer e Albrecht Dürer, fizeram vibrar da Silésia à cidade de Coimbra, em Portugal.

Palavras-chave: Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Silesia, Coimbra, gravuras

Title: From Silésia to Portugal, a tour made by images during the Renaissance

Abstract:

The goal of this presentation is to make a journey through some art forms (sculpture, paintings, engravings) which have been circulating throughout Europe, this magic place of old meetings and tradings, this place where men have searched for each other and have found each other by the sake of art forms. Some other-language was used, for centuries and throughout this place; a language that was understood by many, and that was made of words that one cannot tell, but only foresee.

The language of art, like verbal language with its dialects, spreads abroad, connecting different people and different cultures. I will try to renew some portions of this (pre-european) other-language legacy, made of non-verbal resources; by ingeniously talking about visual arts during Renaissance, let us admire some artists, like Martin Schongauer and Albrecht Dürer, which, starting from Silesia, made their long way to Coimbra, in Portugal.

Key-words: Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Silesia, Coimbra, engravings

Durante largos anos, pensou-se que a Idade Média consubstanciara um tempo de trevas e de escuridão. Acreditava-se que aqueles tinham sido anos verdadeiramente terríficos e ensombrados, e que os homens de então, fechados, solitários, e atemorizados, se refugiavam no interior dos seus templos, também sombrios, soturnos e apartados do mundo.

De facto, os longos tempos medievais não foram fáceis, tantas vezes interrompidos por doenças misteriosas e incuráveis, por pestes disseminadoras, por guerras cruéis e fratricidas, por fomes e más idades de frios intensos, ou de calores insuportáveis que minavam as culturas, os animais, e os homens.

Ainda assim, o larguíssimo tempo medieval foi também uma época efervescente, e o homem medieval não era um ser deprimido e fechado ao mundo, meio cavernoso, sombrio e amedrontado. O homem da Idade Média era, pelo contrário, extremamente curioso, pesquisador, interessado pela vida e pela natureza, aberto às descobertas, e era um sujeito afável, que apesar das tremendas ondas de má sorte, amava a festa, a luz e a cor, demonstrando-se como um verdadeiro amante das artes¹.

¹ Cf. Eco, Umberto (1989 [1959]) *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa, Presença.

A itinerância natural e constante do homem medieval permitiu uma forte expansão de ideias, e a construção de uma linguagem artística única, desenvolvendo-se até à formação do *Gótico Internacional* que, por sua vez, consubstancia já esta língua universalizada gerada, e mantida, através das artes visuais, e sustentada por um novo mercado já muito cosmopolita, feito da nova classe média burguesa em ascensão. Foi a Idade Média que possibilitou a nascença do Renascimento.

Os reinos, ducados, condados e, de uma forma geral, as cidades da actual Europa estavam, durante os séculos XIV e XV, já prenhemente desenvolvidos em torno das tantas universidades, e dos velhos e novos mosteiros, e dos centros de intensas trocas comerciais e culturais. E o dealbar do Renascimento europeu viveu enérgicas movimentações económicas, políticas e sociais, e vingou através dos tantos intercâmbios de vária ordem que, ultrapassando as fronteiras, sempre mutantes, das regiões, levaram os homens mais longe, arrastando consigo tudo quanto queriam partilhar, numa perspectiva de futuro e de progresso que viria a culminar com o renascimento adulto, que conhecemos.

No que concerne aos problemas relacionados com a *diáspora artística*, e com a linguagem artística europeia que funcionou como uma voz comum, devemos dizer que um dos mais emblemáticos momentos culturais, espraído por séculos, é o desta *viagem das formas*, feita na pessoa dos artistas migrantes, feita através de obras de arte transportáveis que inundavam os mercados alargados de então, ou através das imensas reproduções de obras de arte, mediante o recurso a processos mecânicos, os gravados, ou através de desenhos, concebidos mediante um imenso e diversificado número de técnicas, e que eram produções bastante apetecíveis nos mercados de então, comerciando-se tanto como os restantes conjuntos de produtos que a história conhece. Essa viagem vertiginosa de objectos de arte e de artistas cimentou a possibilidade de construção de um discurso estético com grandes afinidades, discurso esse que ultrapassou, de forma ampla, as extremidades físicas e políticas de cada território (Fig. 1).

A vigorosa itinerância dos artistas, de obras, e de gravuras artísticas no dealbar do Renascimento não consubstancia um dado novo, e comprova-se um pouco por todo o espaço pré-europeu desde os idos anos medievais.

E essa mobilidade dos artistas efectuou-se prenhemente no Portugal dos séculos XIV a XVI, lugar aonde afluíam inúmeros artistas dos reinos da actual Espanha, mas também de

França, da península itálica e dos povos centro-europeus (alemães, flamengos, e boémios). De Portugal também partiram outros tantos artistas, em conjunto (ou não) com jovens bolseiros universitários, especialmente para as terras vizinhas de Espanha e de França, e para vários pontos da Itália renascentista, porque queriam aprender, ou aprofundar os seus conhecimentos em determinadas áreas de trabalho artístico, envolvendo-se noutras oficinas de laboro, ou porque concorriam para grandes estaleiros de obra, particularmente nos casos das grandes construções arquitectónicas, regressando, ou não, ao país de origem e carregando consigo uma bagagem cultural de grande fortuna.

Outro fenómeno muito relevante, no âmbito da formação desta linguagem artística comum do moderno ocidente Europeu foi, justamente, a grande transmigração de gravuras, que eram, nada mais, do que desenhos gravados e reproduzidos através de processos mecânicos, de pequeno formato e de fácil transporte, adquiríveis a baixo custo, e que geraram uma intensa circulação de formas (e de conteúdos iconográficos), aplicadas principalmente à escultura e à pintura, que a Europa viu crescer desenfadadamente. As gravuras reproduziam os mais variados desenhos dos artistas mais afortunados e divulgavam temas, feitos, ornamentos e um vasto leque de possibilidades geradoras de outras obras de arte².

Durante os séculos XV e XVI, o sistema de circulação de gravuras executadas por pintores-gravadores funcionou, um pouco por todo este espaço geográfico considerado, como uma fonte de inesgotáveis diálogos. E se pintores e escultores se serviam, para a execução das suas obras, das directrizes dos seus encomendadores, também empregavam os desenhos gravados viandantes como utensílios de trabalho perfeitamente vulgares e louváveis neste sistema cultural. As gravuras funcionaram como importantes fontes de iconografia que actualizavam, ou modernizavam o gosto dos artistas e dos públicos, oferecendo *receitas formais* que acompanhavam as preferências de um mercado cada vez a maior escala: a escala da Europa que assim se firmava com um único discurso formal.

Estes desenhos gravados que se adquiriam soltos, ou que encabeçavam livros (bíblcias e incunábulo, vidas de santos, tratados, etc.), podiam, de igual modo, funcionar apenas como

² Cf. MARKL, Dagoberto L. (1992) “Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo”. Em: Dalila Rodrigues (coord.), *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa, CNCDP: pp. 261-278; SERRÃO, Vitor (1994) “Fontes iconográficas da pintura do ciclo manuelino”. Em: Pedro Dias (coord.), *Actas do Colóquio A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*. Coimbra, CNCDP: pp. 441-447.

fontes de inspiração, deixando ao artista que deles se servia, uma inquantificável independência para um uso mais ou menos abundante desses modelos. Muitas vezes, os artistas reinterpretabam, com ampla liberdade, os exemplos que as gravuras lhes ofereciam, e é por isso que actualmente nos é, por vezes, tão difícil reconhecer as fontes que geraram determinadas obras, ou feitos plásticos.

O ducado da Silésia foi, durante o largo tempo medieval, um lugar de intensos reajustamentos políticos, vivendo a conjuntura que acompanhou o clima sociopolítico vivido por toda a parte no tempo em causa. A par das sistemáticas reconstruções políticas, sociais e económicas, as cidades da Silésia mantiveram intensas e crescentes relações com as suas limítrofes, vindo o ducado a estabelecer-se como um centro de grande produção artística durante os séculos XIV e XV, especialmente após as fortes ligações com a Boémia e com a Baviera³.

A presença em grande número de pintores e de escultores nas principais cidades da (sempre mutável) região da Silésia demonstram essa grande apetência pela prática artística que, à medida que caminhamos no tempo, se revivifica, abastecendo um mercado em constante crescimento, feito de grandes mecenas, e do aumento do número de igrejas então em construção.

As influências então sofridas pela escultura e pela pintura realizadas na região estimam-se entre os feitos alemães, bem como franceses, para além dos ressaibos das formas norte-italianas⁴.

Durante o século XIV, a arte da Silésia viria a sofrer o importante impacto do *Gótico Internacional*, abrindo assim os seus horizontes aos novos e cosmopolitas formatos, e às modas provindas de fora da região, modas essas que viriam a unificar uma série de imagens (pintadas e esculpidas) classificadas, precisamente por possuírem um aspecto formal bastante típico pela sua delicadeza de acabamentos e de feições, pelos temas abordados, pelo rigor, lirismo e naturalismo das formas reproduzidas.

³ ZIOMECKA, Anna (2007) “A Arte Gótica na Silésia”. Em: *O Brilho das Imagens, Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia (séculos XII-XVI)*. Art Centre Basel, Museu Nacional de Varsóvia, Hirmer: pp. 24-31.

⁴ São deste tempo as famosas séries escultóricas de madeira das Virgens com Leões, bem como dos Calvários.

Esta vaga tipológica, conhecida como o *Gótico Internacional*, também chegaria a Portugal, embora poucos anos depois e de modo mais indirecto, porque digerida pelas regiões integrantes do percurso geográfico percorrido⁵. Ressalve-se que durante os séculos XV e XVI, Portugal mantinha estreitíssimas relações com a Flandres, facto que lhe abriria as portas ao grande centro europeu de forma muito activa e particular. E as trocas comerciais entre Portugal e a Flandres fortalecem-se a par dos intercâmbios culturais gerando, em Portugal, uma onda de verdadeiro fascínio pelas coisas vindas do norte da Europa, especialmente pelas coisas que advinham dos pólos aglutinadores flamengos⁶.

Esse núcleo central da Flandres possibilitaria ao reino de Portugal, permeável no gosto, abrir os seus horizontes estéticos e artísticos a novos fenómenos, alargando-se a mercado às mais variadas manufacturas centro-europeias, facto que geraria outros, e intensos fluxos de obras de arte e de artistas, agitados entre Portugal e o norte da Europa. Os colecionadores do reino encomendavam obras de arte que chegavam às centenas aos portos lisboetas, ou mais nortenhos, nas viagens de torna do envio de matérias providas do além-mar. E nos tantos caixotes que nos chegavam do centro europeu vinham esculturas e pequenos retábulos flamengos e alemães, vinham tábuas pintadas e tecidos, e tapeçarias, bem como livros de ilustrações e álbuns de gravuras, entre outros. Gera-se assim um movimento artístico luso-flamengo de grande fortuna que perduraria, estendendo-se aos territórios portugueses do além-mar.

Interessa-nos ainda verificar que, durante este mesmo período, e já desde o final do século XIV, as relações entre as cidades da Silésia (particularmente de Breslau) e da Baviera (Nuremberga) eram bastante auspiciosas, e que Nuremberga foi, como se sabe, um importante centro comercial, ligando os territórios, praticamente fundidos, ao resto da Europa, favorecendo-se assim um ciclo de intensas produções sempre trans-fronteiriças.

Exemplifica esta activa rota artística o caso do pintor e gravador alemão Martin Schongauer (1448-1491) que viu as suas obras, saídas da oficina por si criada em Nuremberga, a circular um pouco por toda a Europa, chegando até Portugal no início do

⁵ O fenómeno e as influências estéticas e artísticas provocadas pelo *Gótico Internacional* na pintura e na escultura portuguesa do século XV estão ainda por merecer um estudo consistente.

⁶ Cf. DIAS, Pedro, coord. (1997) *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores no Norte da Europa em Portugal*. Lisboa, CNCDP.

século XVI, facto até agora inédito e que agora revelamos. Nesse caminho, mas ali quase à sua porta, estavam as cidades de Breslau e o ducado da Silésia, que também receberam os seus desenhos, reinventando-os.

Acredita-se que o pintor denominado por *Mestre dos anos 1486-87*, activo na Silésia durante esse ano, teria sido um artista formado em Nuremberga, na oficina de Michael Wolgemut, o mesmo mestre que ensinou a arte de pintar e de gravar ao afamadíssimo Albrecht Dürer⁷. A hipótese é muito plausível, já que são notórias as familiaridades formais entre todos estes artistas, salvando-se o carácter artístico de cada um dos pintores.

Na pintura da *Prisão de Cristo* (Fig. 2), do retábulo de Strzgom, atribuído ao mestre de 1486-87 são notórias as influências que a gravura homónima de Martin Schongauer exerceu (fig. 3). Falta realizar, no espaço geográfico em causa, um trabalho sistemático que demonstre e avalie a extensão da fortuna deste gravador, traduzida nas pinturas retabulares que o tempo terá poupado.

O pintor e gravador Martin Schongauer (1448-1491) foi um artista extensamente laborioso, e que tem escapado à historiografia da arte portuguesa, mais interessada no impacto produzido pelos trabalhos de Albrecht Dürer (1471-1528) no nosso território. Todavia, os desenhos e os gravados de Schongauer realizaram este périplo distante, da Silésia a Portugal, na sua primitiva forma, ou na forma digerida pelos seus seguidores, já adstrita ao novo cânone renascentista.

Não nos restam dúvidas de que o gravador Martin Schongauer funcionou, para Dürer, como um desenhador fundamental e modelar. E se houve algum artista cujos desenhos

⁷ Filho de um ourives húngaro que viria a morar na Alemanha, Albrecht Dürer cedo iniciou o seu aprendizado em pintura e nos gravados em madeira e em cobre, na oficina do célebre e laborioso Michael Wolgemut (ou Wolgemut), um dos ilustradores do *Liber Chronicarum* (Crónicas de Nuremberga), publicado em 1493. Com Wolgemut, Dürer viria a desenvolver o gosto pelos gravados, entrando nas rotas comerciais dos desenhos que povoaram a Europa dos séculos XV e XVI. Depois do seu aprendizado em Nuremberga, Dürer encetou uma longa viagem pela Europa estadeando, entre outros lugares, em Itália e em Antuérpia, dois focos de grande prestígio no desenvolvimento, e no mercado das artes do tempo. Foi durante este processo de amadurecimento que o pintor descobriu o interesse pela matemática aplicada às artes visuais, particularmente ao esquema das proporções do corpo humano, entendíveis como a base da construção do homem, e como um processo perfeitamente regulado (a teoria das proporções de Dürer explicam-se no tratado escrito pelo autor: os quatro livros das proporções humanas). Em Portugal o impacto de Dürer foi larguíssimo.

despertaram em Dürer um fascínio especial, eles foram, precisamente os que Schongauer popularizou anos antes (Figs. 4 e 5).

São inúmeros os exemplos que poderíamos aqui trazer, de gravuras que ilustram estas semelhanças formais, ou estas influências que Dürer sofreu do seu antecessor. O deslumbramento exercido pelo gravador gótico no moderno pintor germânico Albrecht Dürer aliciou-o a reconverter, nas suas ilustrações, as formas e os mesmos temas, utilizando a nova linguagem formal do Renascimento pleno que obrigou a modificar alguns ressaibos estruturais mais cúbicos, patentes nas delineações de Schongauer, que Dürer amaciou nos seus desenhos mais ao natural.

E do Sacro Império Romano-Germânico chegaram, a Portugal, os mesmos sabores que as gravuras importadas foram ditando. Um caso desta transmigração, e que aqui relembramos pelo seu aspecto recreativo, e ao mesmo tempo tão emblemático, é o da xilografura de Dürer, o *Rinoceronte* (Fig. 6), que possui uma história feita de fascínios.

Em Maio de 1514 chegava ao cais das colunas, em Lisboa, a embarcação que trazia uma carga especial: o rinoceronte com que o sultão norte-indiano Muzafar II havia presenteado Afonso de Albuquerque, então governador da Índia. Afonso de Albuquerque, por seu turno, oferecera o animal a D. Manuel I, que o recebeu com grande pompa em Lisboa, depois de 120 dias de viagem. Nunca em Portugal se tinha visto um rinoceronte, e o seu impacto foi estrondoso, porque se entendera durante anos que este bicho, a par do unicórnio, seria uma criatura imaginária.

O rinoceronte ficou alojado em Lisboa durante um tempo, no interior da Casa das Feras, no Palácio da Ribeira, tendo entretanto participado num jogo com o elefante, outro animal exótico da colecção do Rei. Mas passados alguns meses, D. Manuel I decidiu presentear o Papa Leão X com o mesmo animal vindo da Índia, que assim volta a embarcar, desta feita naquela que viria a ser a sua derradeira viagem, perdendo-se o barco num naufrágio que apagou a vida do animal ao largo da Ligúria. Os restos do corpo do rinoceronte deram depois à costa, salvando-se os despojos que viriam a chegar a Roma, expondo-se com o devido aparato.

Por essa mesma ocasião (c. 1515-1519) construía-se em Portugal a famosíssima Torre de Belém, obra que ficou a cargo do arquitecto manuelino Francisco de Arruda, copiando-se

então a cabeça do portentoso animal, que assim se imortalizou, numa gárgula do baluarte Noroeste, agora já muito debilitada, daquele edifício (Fig. 7).

Praticamente um ano após a entrada do rinoceronte no porto de Lisboa, chega por carta, a Nuremberga, uma descrição pormenorizada e um desenho sumário daquele mesmo animal. Em Nuremberga, Albrecht Dürer teve conhecimento da existência do rinoceronte através daquela correspondência, desenhando à pena a figura da criatura que viria a transformar-se, passada a xilogravura, no mais célebre gravado de sempre. A estampa do rinoceronte de Dürer encetou um périplo ainda mais vigoroso do que o do seu modelo, vigorando como o exemplo do que seria um rinoceronte nas ilustrações dos livros de Ciências Naturais até ao século XIX.

Em Portugal, e durante os alvares do século XVI, compravam-se centenas de gravuras feitas pelo afamadíssimo gravador alemão Albrecht Dürer, artista que viria a personificar, durante este tempo estimado, um dos maiores difusores da cultura estética do centro europeu, influenciando, com esta vigorosa exportação dos seus desenhos, o recrudescimento da linguagem imagética pan-europeia.

A oficina do pintor viseense Vasco Fernandes, conhecido por Grão Vasco, exemplifica o que temos vindo a referir, já que, entre outras, na pintura a óleo que representa Cristo em Casa de Marta (e de Maria), da capela de Santa Marta do Paço Episcopal de Fontelo, actualmente Museu de Grão Vasco em Viseu, está retratada, na figura de Maria meditativa agachada à direita, a *Melancolia I* que Dürer editou em 1514 em Nuremberga (Figs. 8 e 9).

Trata-se, nada mais, do que uma representação de Maria Madalena, conhecida pelo seu carácter nostálgico e contemplativo, aquela que ouvia Cristo, enquanto a activa irmã, Marta, servia um modestíssimo banquete. Nesta pintura, para além da Melancolia de Dürer ainda se referencia outro gravado de cobre do mesmo mestre de Nuremberga, desta vez nos fundos de casario que surgem por detrás da arcaria fundeira a Pedro e a João que beberam directamente dos fundos de casario nortenho desenhados na gravura do *Regresso do Filho Pródigo* feito pelas mãos de Dürer nos alvares da década de 10 do século XVI⁸.

⁸ RODRIGUES, Dalila, coord. (1992) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Cat. Exposição, Lisboa, CNCDP.

E esta viagem das formas da Silésia a Portugal termina em Coimbra, na cidade que durante o século XVI via recrudescer-se em luz. De facto, durante a centúria de Quinhentos, a cidade de Coimbra viveu um autêntico *século de Ouro*, abrindo as suas portas ao exterior e internacionalizando-se de forma plena, respirando o que de mais moderno bafejava da Europa.

É no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, lugar que desempenhou desde os alvores no reino, no século XII, um marcado prestígio social, político económico e cultural, acolhendo no seu seio homens como Santo António (de Pádua, ou de Lisboa), que vamos encontrar, num relevo do Claustro do Silêncio, esse aroma vindo de Nuremberga, pelas mãos de um escultor francês que viveu e trabalhou sempre em Portugal (Fig. 10).

Falamos de Nicolau Chanterene que, a mando do convento, desenhou e esculpiu, em 1522, quatro retábulos em pedra para os quatro cantos do claustro monástico de Santa Cruz e, num deles, fez-se representar o *Ecce Homo*, ou a *Apresentação de Cristo à Multidão*. A historiografia artística portuguesa conhece, desde há alguns anos, que Nicolau Chanterene utilizou, como base de inspiração para o desenho deste relevo, a gravura homónima de Dürer, presente na *Série da Grande Paixão* (Fig. 11) mas, todavia, o que a historiografia desconhecia é que Nicolau Chanterene miscigenou duas fontes gráficas e que, para além do gravado de Dürer, o escultor usou também o desenho inventado e impresso por Martin Schongauer ainda em 1480 (Fig. 12).

Nicolau Chanterene teve, claramente, acesso às duas fontes gráficas (a de Schongauer e a de Dürer), misturando-as subtilmente na forma de uma influência subtil, no seu quadro relevado de Santa Cruz, lugar onde reinventou os dois desenhos de origem, transformando-os numa nova estrutura formal que, não obstante, não consegue fazer esconder as duas fontes principais

Culmina assim esta viagem, que podia ter tomado tantas outras feições. Escolhemos esta, com as formas aqui trazidas que abrem novos caminhos de investigação que não podem olvidar-se, num contexto de fermentação de uma linguagem formal única, e programática. Comprovamos assim a existência de um idioma feito de imagens artísticas que, durante os séculos que avançaram até ao Renascimento, uniram reinos e ducados numa cultura sustentada. Esta é a linguagem única que as obras de arte plástica são capazes de construir...

Bibliografia:

BOLUMBURU, Beatriz ARÍZAGA e TELECHEA, Jesús SOLÓRZANO (2006) *El espacio urbano en la Europa medieval - Nájera*, Encuentros Internacionales del Medioevo 2005, Actas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

DIAS, Pedro, coord. (1997) *O Brilho do Norte, Escultura e Escultores no Norte da Europa em Portugal*. Lisboa, CNCDP.

Eco, Umberto (1989 [1959]) *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa, Presença.

RODRIGUES, Dalila, coord. (1992) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa, CNCDP.

SERRÃO, Vítor (1994) “Fontes iconográficas da pintura do ciclo manuelino”. **Em:** *Actas do Colóquio A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, coord. Pedro Dias, Coimbra, CNCDP: 441-447.

ZIOMECKA, Anna (2007) “A Arte Gótica na Silésia”. **Em:** *O Brilho das Imagens, Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia (séculos XII-XVI)*. Art Centre Basel, Museu Nacional de Varsóvia, Hirmer: 24-31.

Figuras



fig. 1 — Virgem com o Menino,
séc. XV, proveniente de Malines,
(Funchal)



fig. 2 — Mestre dos anos 1486-87, *Prisão de Cristo*, Políptico de Strzegom, 1486-87 [em: KLAMECKA, BUZENA GULDAN- (2007), “A Arte Gótica na Silésia”: *O Brilho das Imagens, Pintura e Escultura Medieval do Museu Nacional de Varsóvia* (séculos XII-XVI), cat. 15, Art Centre Basel, Museu Nacional de Varsóvia, Hirmer, p. 107].



fig. 3 – Martin Schongauer, *A Prisão de Cristo*,
1475-1480, (Colmar, Musée d'Unterlinden)



fig. 4 — Martin Schongauer, *Fuga para o Egipto*, c. 1470/1475
[National Gallery of Art, Rosenwall Collection (1943.3.31)]



fig. 5 — Albrecht Dürer, *Fuga para o Egipto*, c. 1504

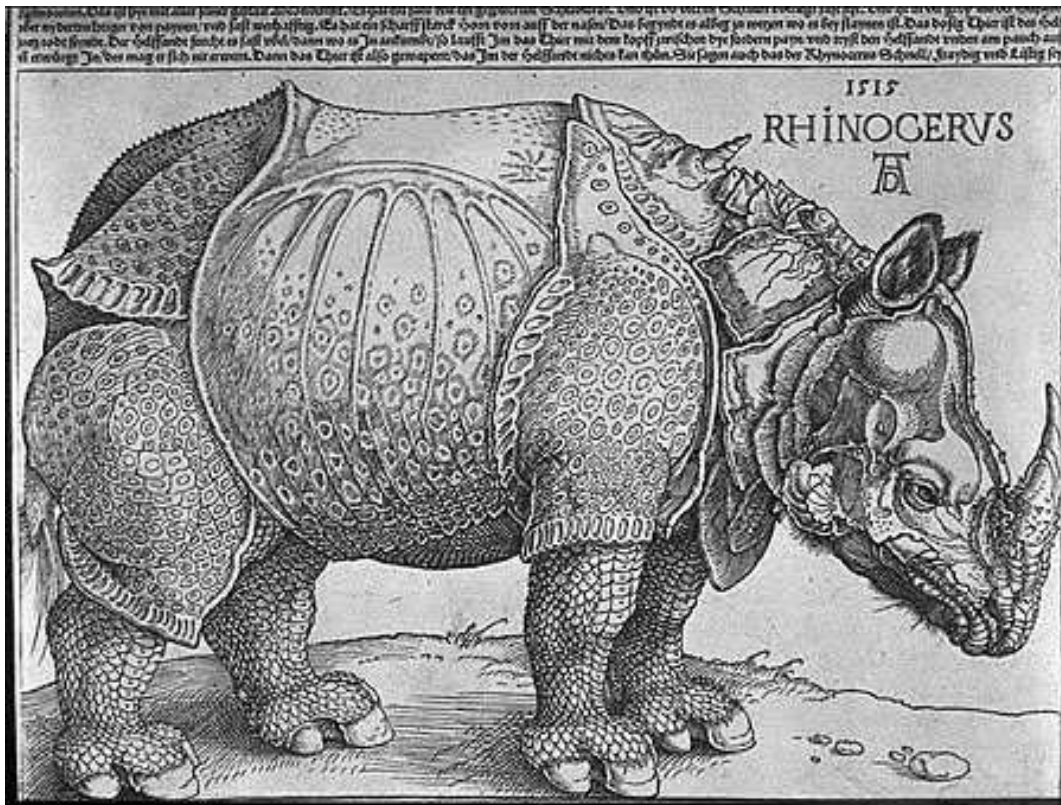


fig. 6 – Albrecht Dürer, *O Rinoceronte*



fig. 7 – Torre de Belém, pormenor do baluarte NO, gárgula com a figura do rinoceronte

10



fig.

—

Nicolau Chanterene, *Ecce Homo*, c. 1522,

Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Claustro do Silêncio, relevo em calcário da região



fig. 11 — Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, 1515, série da *Grande Paixão* (The University of Michigan Museum of Art)



fig. 12 — Martin Schongauer, *Ecce Homo*, c. 1480 (Colmar, Musée d'Unterlinden, Gabinete de Arte Gráfica)