

## IV

# A Escultura: Cadeirasis, Retábulos, Tumulária e Avulsa Imaginária

## A Tumulária de Tradição Manuelina

A renovação que a arte da escultura recebeu durante a época manuelina, dentro embora da tradição goticista mas com aberturas face ao novo labor «*de romano*», é evidenciada face ao vasto repertório de ornamentação naturalista que bem caracteriza esse estilo, e que empregou um sem-número de lavrantes de diversificada origem. Bem entendido, só um número restrito destes lavrantes de ornato e de figura que enchiam os estaleiros do reino poderia aspirar à condição de escultor. Essa dimensão sente-se bem nas obras de um ignorado mestre *Nuno Álvares* que assina duas boas imagens na Capela de Santo Antão do Arelho e, sobretudo, nas da fase derradeira de *Diogo Pires-o-Velho* — caso do túmulo de Fernão Teles de Meneses (c. 1490), em São Marcos de Tentugal, com o seu largo cortinado baldaquino, em dossel de sabor florentino seguro por «homens silvestres», preenchendo os espaços, animando festivamente o féretro, e conferindo a necessária nobreza ao cenotáfio. Mas a abertura «ao clássico» respira-se sobretudo na obra do seu filho, o escultor também de Coimbra, *Diogo Pires-o-Moço*, que actua igualmente na zona mondegua, documentado a partir de 1491 e durante todo o primeiro terço de Quinhentos. É artista híbrido, de grande sensibilidade plástica, mas em cujas formas «transparece a nostalgia da sua visão medieval»



> Olivier de Gand — *Lamentação da Virgem*, 1508-1512. Charola do Convento de Cristo de Tomar.

(Reynaldo dos Santos, 1948). A ele se deve, em 1514-1515, o túmulo de Frei João Coelho na Igreja de Leça do Bailio (que de resto assinou), sendo de referir que, na mesma igreja, também lavrou a bela pia baptismal, idêntica a uma outra hoje na Sé Velha de Coimbra). Executou, cerca de 1518, o túmulo do guerreiro e fundador do Castelo de São Jorge da Mina, D. Diogo de Azambuja, na Igreja de Nossa Senhora dos Anjos em Montemor-o-Velho, obra ainda goticizante no tratamento do arco polilobado que envolve a arqueta, mas com jacente de fino labor e, sobretudo, com o famoso programa iconográfico do frontal, que inclui as armas do defunto e, ao centro, a figuração exótica de quatro escravos negros ocupados com a extracção e comercialização do ouro da Mina. Pires tra-

balhou depois nas obras do Mosteiro de São Marcos de Tentugal, sob direcção do arquitecto Diogo de Castilho e aí, com o estímulo da coetânea campanha realizada no retábulo-mor pelo grande escultor Nicolau Chanterene, evoluirá o seu próprio «receptuário» de tradição gótico-manuelina para uma melhor adequação ao figurino clássico-italianizante: além de lavrar o púlpito (1523), esculpirá os túmulos de João da Silva-o-Velho e de Aires da Silva (1522), que são peças grandiosas e já de gordo repertório renascentista (mau grado o figurino peculiar, tardio-batalhino, com os arcossólios semiescondidos pela túrgida e voluptuosa decoração). Mais tardios (c. 1525) são os túmulos de Luís Pessoa na Igreja de São Martinho em Montemor-o-Velho e de Mateus da Cunha na Igreja do Mosteiro de Pombeiro, mas que desenvolvem, mais rotineiramente embora, o mesmo figurino, tal como sucede com os da Capela dos Cobrais na Igreja de São Francisco da Covilhã, ou são, todavia, de «mão» menos desenvolvida. Para Pedro Dias, cabe ainda tributar a Diogo Pires-o-Moço o túmulo de D. António Pinheiro na Igreja de Santa Maria do Olival em Tomar (1525), porventura o *climax* da sua lenta absorção do modelo classicista (Pedro Dias, 1995; Teresa Campos Matos, 1996). Ainda na mesma linhagem, mas de uma outra mão, é o túmulo dos fundadores do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde (1526), com requintado programa iconográfico, de ressonâncias medievais (por exemplo, na representação antropomórfica do Menino Jesus).

Diogo Pires-o-Moço revela-se, na sua arte de experimentações, um artista híbrido, que só superficialmente adere às novidades do classicismo, dada a perenidade da sua educação goticista. Lavrou diversos e esbeltos anjos-tenentes sustendo emblemática realenga — a esfera armilar e o escudo de *O Venturoso* —, caso de um

belíssimo Anjo *Heráldico* com as armas manuelinas (Museu Nacional Machado de Castro), proveniente da guirlanda (*girlanda*) do mosteiro crúzio de Coimbra, obra de cerca de 1515 que sintetiza o talento vernáculo e o sabor nacionalista deste escultor coimbrão, no modo típico de lavar cabelos, tecidos soprados, orlas da capa — é o ponto mais alto de uma versão tradicional e regionalizada, por certo (como as pinturas coimbrãs de Vicente Gil e Manuel Vicente, por exemplo), mas onde a ressonância do figurino clássico já palpita em plenitude...

## A Corrente Luso-flamenga e a Escultura de Madeira

A escultura em madeira (avulsa, de cadeirais, de estantes, de caixas de órgãos, de retábulos portáteis ou de retábulos entalhados de capelas-mores) vai continuar a ocupar um papel de grande destaque na decoração interna dos templos portugueses durante o primeiro terço do século XVI, dentro da tradição gótico-flamengante. Registam-se muitas peças importadas do Norte, tanto de Bruxelas (a pequena e delicada *Adoração dos Magos*, c. 1500, do MNAA, e o conjunto retabular da *Paixão de Cristo*, hoje na Misericórdia de Peniche) como de Antuérpia (como o belo *retábulo de Santana*, c. 1520, da Matriz de Torre de Moncorvo, a *Piedade* do Museu Municipal de Portalegre e a notável *Virgem e o Menino* da Matriz de Ribeira Brava (Madeira), dos melhores espécimes que subsistem), como de Malines (série numerosa de imagens avulsas, como é o caso da *Santa Bárbara* da Matriz de Entradas, Castro Verde) e ainda de Gand, do Brabante, do Sul da Alemanha, etc., provando não importante foi essa via de importação de peças, como de resto a recente exposição *O Brilho do Norte* (P. Dias e F. Grilo, 1997) comprovou. Se

algumas destas peças destinadas a larga exportação revelam nos seus traços góticos-ancianidade, caso da *Nossa Senhora de Be-tancor*, de oficina franco-flamenga, destinada à Sé de Lisboa, e do *Senhor da Cana Verde* da Igreja de São Pedro de Alenquer (uma aquisição do humanista Damião de Góis para a Igreja de Nossa Senhora da Várzea), a maioria das peças que vêm para Portugal são de fabrico coevo: caso da linda escultura de *Nossa Senhora das Candeias* da Capela de N. S. das Candeias no Alívito, que é de superior qualidade, ou do vigoroso grupo da *Lamentação sobre o corpo de Cristo*, de atelier antuerpiano de c. 1520 (posto que tradicionalmente considerado obra inglesa), integrado no altar do Senhor dos Mareantes da Igreja de Santa Maria Maior de Viana do Castelo, com vigoroso nu de *Cristo Morto*.

Muitas destas esculturas, realizadas em regime de *torna-viagem*, a partir de Antuérpia, destinavam-se ao clientelismo regional, como mercadorias de exportação trocada por especiarias (Nacos Dacos, 1991; Ignace Vandevivere, 1970). Do mesmo modo, vieram de Malines séries de imaginária estereotipada para o culto doméstico (tal como vinho, antes de 1500, os alabastrós de Nottigham), mas o fenómeno que mais se repete (e que contagia o comportamento artístico nacional) é que, com as esculturas, vieram também os praticantes — flamengos, germânicos e franceses —, em busca de um rentável mercado de trabalho como era o nosso de então.

A personalidade mais forte nesta modalidade foi, sem dúvida, o mestre flamengo **Olivier de Gand**, que se destacara já, com o seu colaborador João d'Ypres, na fábrica daquele que é o único retábulo de escultura que nos chegou íntegro, o retábulo-mor da Sé Velha de Coimbra (1498-1501), encomenda do Bispo D. Jorge de Almeida: é obra avantajada de estrutura muito flamejante, integrando

grupos de escultura preciosamente esofada, similar no seu conjunto a outros que abundam nas Catedrais castelhanas do tempo (Francisco Pato Macedo, 1991). Mestre Olivier de Gand, cuja anterior actividade em Toledo (1499) está referenciada, antes do seu chamamento a Coimbra pelo cabido episcopal, seguirá trabalhando, depois, em obras de iniciativa régia: cerca de 1508, no Mosteiro de São Francisco de Évora (a par do pintor Francisco Henriques), podendo ser obra sua, desta fase, um belo *São Brás* em madeira que integra o altar da Ermida de São Brás em Évora e que a tradição pensa ser uma efígie de D. João II (T. Espanca, 1966); em 1508-1512, trabalha no Convento de Cristo de Tomar (são suas as notabilíssimas esculturas da Charola, e os dois *Anjos* procedentes do desaparecido cadeiral do coro incendiado durante as invasões napoleónicas em 1810) (Dias e Grilo, 1997); enfim, é pouco crível que trabalhasse ainda no início da empreitada das esculturas do presbitério da Sé do Funchal, na Ilha da Madeira (retábulo e cadeiral, c. 1510-1515), que foram ultimadas por Machim. O facto de mestre Olivier ter estado em Toledo, onde pôde admirar as obras do grande entalhador hispano-flamengo Rodrigo Alemão (autor também dos caderais dos coros catedralícos de Ciudad Rodrigo, em 1498, e de Plasência) parece importante para aferir dados sobre a sua base formativa, de início ainda francamente góticoista, depois adaptado ao formulário naturalista da Renascença. O artista faleceu em 1512, mas dirigia um escol importante de colaboradores de formação nórdica, como Fernão Muñoz, e como Machim (este, julga-se que o autor principal da empreitada funchalense), em aberturas vigorosas à nova linguagem do Renascimento.

Das obras da Charola de Tomar, que-dou-nos o grupo da *Lamentação da Virgem nos braços de São João*, peça excepcional, pelo *pathos* dramático das posturas e

pela qualidade do labor, muito vigoroso e aberto a penetrações espaciais de sabor renascentista. As gigantescas figuras dos *Doitores da Igreja* e dos *sete Profetas*, que com outras estátuas de *santos* completam o ciclo de escultura da Charola tomarense, todas com preciosismos de estofo e polí-cromia original (trabalho devido, acaso, a João d'Ypres, seu colaborador na Sé de Coimbra, ou a Fernão de Anes, pintor-dourador no Convento de Cristo), abrem-se a ressaibos mais evoluídos e afirmam altas potencialidades de Olivier de Gand na capacidade expressiva e na maestria técnica dos tecidos.

Morto prematuramente em 1512, com a vasta empresa de Tomar incompleta, a viúva de Olivier escreveu a D. Manuel I propondo-lhe prosseguir a empreitada, dirigindo ela própria a oficina, associada a Fernão Muñoz, benesse que parece ter-lhe sido concedida, sujeita embora a prévia vitória ao trabalho feito pelo pintor régio Jorge Afonso (Sousa Viterbo, 1903-1911).

O seu colaborador na empreitada tomarense foi o citado escultor *Fernão Muñoz*, mestre que seria natural de Tui e fizera já o belo tecto mudéjar da Matriz de Capelmina, assim como o perdido retábulo de escultura dessa igreja (Rafael Moreira), e que parece ter actuado, anos volvidos, na fábrica do primitivo retábulo manuelino da capela-mor mosteiro cisterciense de Lervão, sob mecenate de D. Leonor d'Eça, uma obra bem reconstituída por Nelson Correia Borges e de que restam algumas estátuas avulsas, douradas e policromadas: dessas peças de Lervão, a figura de *São Bernardo* é particularmente digna de realce, pelo ritmo do pregueado, sequencial do gosto de Olivier de Gand, e pela força expressiva e mística que nos comunica (Nelson Correia Borges, 1992). O tecto de alfarge de Caminha revela, também, o interesse por uma decoração mudéjar que encontra outros bons testemunhos em Sintra (Capela do Paço e Sala

dos Brasões), na Sé do Funchal, e na raia beirã (Vilar Formoso, Sortelha, Castelo Rodrigo), ainda que, *grosso modo*, sem a qualidade dos que existem na Andaluzia (São Francisco de Ayamonte, por exemplo). Ao ciclo de obras ligadas à oficina de mestre Olivier, artista de excepcionais atractivos, pode ligar-se um *São Tiago Maior* do Museu da Misericórdia de Castelo Branco, dado a conhecer por António Salvado e infelizmente muito repintado, um grupo do *Calvário* na Igreja do Sardoal (presumivelmente pertencentes ao antigo retábulo manuelino encomendado por D. Francisco de Almeida), duas imagens do *Calvário* na Igreja Matriz de Pontével (Cartaxo), ainda inéditas, e um excepcional *São João Evangelista* em colecção particular do Porto, todas elas peças das primícias de Quinhentos.

O excepcional cadeiral do Mosteiro crúzio de Coimbra deve-se também a mestres entalhadores-escultores estrangeiros deslocados para Portugal. O *mestre Machim*, que seria de origem belga segundo Pedro Dias, e que trabalhara já na Sé de Braga (frontal do altar-mor, c. 1509), bem como no estaleiro de Santa Maria de Belém (1517-1518), dirige a empreitada do cadeiral crúzio (1513), mais luxuriosa de ornamento e fantasista de iconografia profana (bestiário simbólico, fábulas morais, temas bélicos); a obra seria prosseguida por *João Alemão* em 1518, dentro de um gosto mais evoluído (Prudêncio Quintino Garcia, 1913). Este conjunto esculpido por Machim-João Alemão mostra similitudes de iconografia e de estilo com as peças lavradas do cadeiral do coro da Catedral de Zamora, notável obra do mestre hispano-flamengo Juan de Bruxelas (1503) (G. Ramos de Castro, 1982). O último dos citados escultores, João Alemão, era originário da Renânia mas tivera formação sevilhana (interviera, como um dos adjuntos de mestre Dancart, no belo retábulo da Sé andaluza), e trabalhará de seguida no retá-

bulor de Santa Cruz de Coimbra (a par do pintor Cristóvão de Figueiredo), desse conjunto restando o grupo da *Deposição de Cristo*, hoje em capela de Antuzede (Pedro Dias, 1988). Alguns anos mais tarde surge-nos activo em Alcobaca, às ordens do Abade-Comendatário D. Afonso, recido executado provavelmente o desaparecido cadeiral do mosteiro cisterciense e, ainda, o púlpito da Igreja de Évora de Alcobaca, versão mais fruste do módulo luso-flamengo de tipo tardo-flamengante introduzido entre nós por mestre Olivier de Gand. Ainda quanto ao cadeiral cruzio de Coimbra, é de lembrar que, de novo em 1531, foi ampliado por um escultor gaulês, *Francisco Lorete* (também activo nas obras da Charola tomarense, designadamente nas molduras dos grandes painéis atribuídos a Jorge Afonso), o qual lhe somou novos corpos com maior fidelidade «*ao romano*», mas também com decoração miúda, «*à maneira das que estão feitas*», como de resto o contrato especificava, tal o sucesso que a obra granjeara e mau grado o seu já então evidente arcaísmo (R. Smith, 1966). É de notar que os citados conjuntos de retábulos e de *sillerías* hispano-flamengos da era manuelina, que são muito interessantes, se integram, em tom menor, no mesmo quadro referencial que gerou o retábulo da Catedral de Oviedo (Giralte de Bruxelas e Juan de Balmaseda, 1511-1518), o cadeirado da mesma Sé (Juan de Malines?, fim do século XV), e várias outras notáveis obras de escultura castelhana do dealbar do século XVI, em cuja lição se formaram os citados Olivier, Machim, Muñoz, João Alemão e outros.

Entre os mestres escultores que colaboram com o pintor Vasco Fernandes nas empreitadas catedrales de Lamego e de Viseu, é de destacar a figura de **Arnao de Carvalho**, marceneiro e imaginário flamengo muito activo por toda a zona da raia beirã, associado por vezes ao borgonhês Ângelo Ravanel e ao nórdico João

d'Utrecht, e no mosteiro cisterciense de Salzedas (V. Correia, 1924). De seu nome Arnault Duchesne, seria natural da região de Tournai, e nada tem a ver, ao contrário do que já se supôs, com o escultor renascentista mestre Arnao, activo pelos mesmos anos na região de Santiago, onde a obra deixada na catedral jacobea se mostra, pela finura do labor classicista, ligável às origens do mundo chanterenesco. Deste Arnao de Carvalho activo nas Beiras, lavrante da madeira de castanho e de carvalho, subsistem algumas peças do retábulo que executou, em 1524, para a igreja manuelina de Escalhão (Almeida), estofadas e policromadas «*de romano*» pelo pintor viseense Henrique Fernandes (R. Moreira, 1995), e também um grupo do *Calvário* para a Igreja Matriz de Castelo Rodrigo, documentadas por Dalila Rodrigues: estas imagens e baixos-relevos são no geral de tipo corrente, ou convencionalizado, dentro da tradição hispano-gótica, e mostram *grosso modo* uma atitude retardatária. De resto, é curioso notá-lo, em toda esta zona da raia das Beiras subsiste avultado número de peças escultóricas de tipologia luso-flamenga, tributáveis a alguns dos referidos mestres: as melhores serão um vigoroso *São João Baptista* da Matriz de Castelo Rodrigo (que bem pode ser do mesmo Arnao de Carvalho), um *Cristo* na Matriz de Trevões, uma moldura de fino labor de um desmembrado retábulo na Matriz de Vilar Turpim, e um baixo-relevo com *Apóstolos*, este de melhor qualidade plástica, que constituiu parte da predela do primitivo retábulo da Igreja de Freixo de Espada à Cinta pintado pela oficina de Vasco Fernandes (1530-1540), e que subsiste reaproveitado em altar barroco dessa igreja manuelina. Evoluída, também, é a molduragem do retábulo da Igreja de Fonte Arcada (Moimenta), que integra um trípico de pintura luso-flamenga, mas onde o labor de marcenaria integrada já motiva «*de romano*».

São nórdicas, também, as quatro sobrias esculturas de madeira vindas da Igreja de São João de Pensêlo e hoje no Museu Alberto Sampaio de Guimarães. Nórdico ainda, é o mestre Adrien de Anvers, que assina uma boa peça de *São João Evangelista*, na tradição de Olivier de Gand, em colecção particular. Pouco ou nada sabemos de obras remanescentes de artistas nórdicos aqui estadeantes, como João de Colónia e João d'Ypres. Sem obra conhecida, e de actividade mais tardia, é o ignoto escultor-entalhador João Henriques, que será preso por heresia em Bragança e que actuava por volta de 1540 em Chaves (J.O Caetano, 1996). São de lembrar, entretanto, por serem peças de outro dos muitos imaginários estrangeiros que por estes anos de mandam o mercado português, as estatuas pétreas de *São Tiago* e de *São João Baptista* assinadas por «*Mario Arnes alemão 1536*», na Igreja de São Tiago do Couto, perto de Barcelos: são de bitola secundária, mas não deixam de revelar a inspiração directa em modelos hispano-flamengos como os que Arnao de Carvalho, e outros, ao tempo executavam em série para as pequenas confrarias de província, num ambiente que continua por investigar.

## Importação de Esculturas de Itália

A chegada de obras de escultura do Renascimento florentino, genovês e romano, através de aquisições régias, de ocasionais empreitadas, de ofertas de diplomatas e do coleccionismo humanístico, foi determinante para que, à medida que avançamos nos anos de Quinhentos, o gosto «classicista experimental» se difundisse em todos os campos e esferas, do centro às periferias — mesmo que restringido a círculos mais refinados de mecenas e iniciados. Sabemos que a colónia italiana estabelecida em Portugal desde o século XV

era importante e empreendedora, e que por essa via, também, se encaminharam peças de escultura de oficinas transalpinas para colecções lusas. Detinham peças de escultura italiana, entre outros, o Conde de Ourém D. Afonso, o Arcebispo D. Diodoro de Sousa, o Duque de Beja D. Manuel (futuro monarca), D. Teodósio I, Duque de Bragança, D. Miguel da Silva, D. João de Castro e muitas mais personagens ligadas aos círculos do humanismo (Ana Goulão, 1995). Os contactos com a república de Veneza permitiram que desse centro viessem para Portugal, por oferta do doge Agostino Barberigo, dois soberbos fogões de sala com ornato de grotesco e capitéis fantasistas, um deles com o braço do ofertante, peças atribuíveis a Antonio Rizzo, por volta de 1500 e hoje montadas no Museu da Cidade, depois de haverem sido localizadas em fragmentos no Palácio da Mitra, por Artur Nobre de Gusmão (Goulão, 1995). Coube papel importante neste processo, também, à figura mecénata da Marquesa de Montemor D. Isabel Henriques, mulher do Condestável de Portugal D. João, exilada na Andaluzia por virtude das ocorrências políticas ligadas ao malogrado atentado contra D. João II; a nobre senhora, que granjeou de alto prestígio na Sevilha do final do século XV (demonstrou-o Juan Gil), teve contactos com o ceramista italiano Francesco Nicoloso Pisano (artista que, verêmos adiante, foi essencial na difusão da *maiólica*), e patrocinou algumas empresas decorativas de azulejo (no Mosteiro de Santa Paula de Sevilha, ultimado em 1504), aí integrando *tondi* de cerâmica vidrada de Andrea Della Robbia e de Pedro Millán; resta apurar que obras ele poderia ter encaminhado para a sua pátria, à sombra dos contactos estabelecidos com tais círculos de escultura e cerâmica renascentista. Quanto a Brás Afonso de Albuquerque (senhor da Quinta da Bacalhoa, e que em Lisboa fundou a *Casa dos Bicos*, clara-

mente inspirada na dos Diamantes em Ferrara), decorou as suas residências com peças arqueológicas e de escultura italiana, trazidas das suas viagens. O Infante D. Luís esteve envolvido na entrega de «*umas ca-beças de gesso antigas vindas de Roma*» para entregar a Brás Pereira, segundo regista Francisco de Holanda em *Do tirar polo natural*. As peças mais importantes devidas ao patrocínio colecionista do citado Brás de Albuquerque são os medalhões da escola dos Della Robbia, em fina terracota policromada, que vieram decorar a quinta da Bacalhoa, mas cujo destino, infelizmente, se desconhece (ou tão-só através dos desenhos oitocentistas de Joaquim Rasteiro). Na Igreja de São Lourenço de Vila Nogueira de Azeitão, próximo da Bacalhoa, subsiste um baixo-relevo de cerâmica policromada e esmaltada figurando, em corpo inteiro, *Nossa Senhora e o Menino*, tradicionalmente atribuível à oficina de Jeronimo della Robbia († 1566) e considerado uma oferta de D. Jorge, grão-mestre dos espatários de Palmela; com maior objectividade, Pedro Dias pensa que deverá tratar-se de obra devida a Benedetto Buglioni, um epígono do círculo robbianesco. Na mesma zona, e entre outras peças importadas, deve citar-se ainda o fino baixo-relevo da Igreja Matriz de Palhais (Barreiro), hoje no MNAA, que representa a *Mater Dolorosa* e se deverá talvez à fábrica de Giovanni della Robbia, peça excepcional pelo seu *pathos* histriónico (A. Goulão, 1995). Mais recentemente, apareceram numa dependência da Igreja de Sarilhos Grandes (Montijo) dois fragmentos de terracotas della-robbianescas (um *Anjo turiferário* e uma *Santa Madalena*), que pertenciam ao altar da antiga Capela de Nossa Senhora da Piedade, fundada pelo nobre Rui Coimbra de Castanheda, fidalgo com cultura classicista e formação italiana e, pensa-se, companheiro de Vasco da Gama na segunda viagem à Índia.

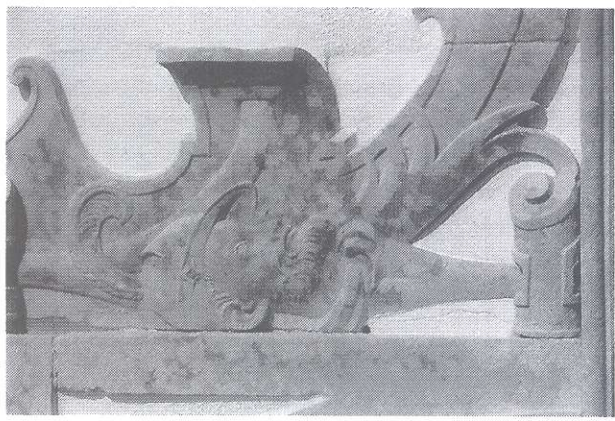
As peças mais destacadas e elaboradas deste contexto foram as encomendas de medalhões florentinos que a Rainha D. Leonor fez, ainda no início do século XVI, para ornato do seu Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, aos irmãos Della Robbia, de que se conservam sete peças no MNAA (e uma outra, ainda, nos acervos do Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro), bem como um precioso frontal de sacriário de cerâmica pintada. Numa das tábuas do retábulo de Santa Auta (da «parceria» dos pintores Cristóvão de Figueiredo-Garcia Fernandes?, c. 1520) representa-se a fachada manuelina dessa igreja ornada com um medalhão robbianesco. Para Pedro Dias, fundado em razões estilísticas, os autores desta empreitada régia seriam Giovanni della Robbia, quanto aos medalhões de grinaldas de folhagem gorda envolvendo representações centrais de *Evangelistas*, e Andrea della Robbia, quanto a outro medalhão envolvendo, ao centro, um busto de figura *all'antico* de tipo leonardesco e, no que respeita ao frontal de sacriário, que se insere no tabernáculo de San Lorenzo de Florença, obra de um discípulo de Donatello, Desiderio da Settignano (P. Dias, 1987; G. Gentilini, 1991), um artista, de resto, conhecido na Península (alabastro da *Virgem com o Menino* da Catedral de Badajoz, tão elogiado por Diego Angulo).

Outras obras de cerâmica policromada e vidrada de fabrico florentino entraram nesta época no Convento da Conceição de Beja (caso do medalhão com *A Virgem, o Menino e São João*, (MNAA), ligável ainda à oficina de Andrea della Robbia). Quanto à escultura de vulto, a mais interessante das peças importadas (neste caso, enviadas de Roma em 1514) é o excepcional e vigoroso *São Jerónimo* de um dos altares do Mosteiro dos Jerónimos, parte de um conjunto de obras destinadas às capelas do transepto, e que se sabe terem impressionado vivamente Filipe II na sua visita à casa hieróni-

mita de Belém. Mal atribuídas antes a Andrea Contucci, o *Sansovino*, sabe-se hoje que se devem — não só a citada, mas também o *São Leonardo e A Virgem e o Menino* — à oficina de Andrea della Robbia. Outra peça italiana do Mosteiro dos Jerónimos é o fragmento de *Santo António* em barro policromado que se liga à oficina de Cafaggiolo, segundo lúcido parecer de José Meco. Os baixos-relevos do transepto, com passos da *Vida de São Jerónimo*, serão uma oferta papal ao *Venturoso* e têm sido atribuídos ao escultor Giovanni Maria Padovano (Emilio Lavagnino), mas ultimamente pensa-se na probabilidade de poderem ser ligados ao círculo de Jacopo della Quercia. Enfim, já referimos que o vice-rei e humanista D. João de Castro adquiriu para ornato da Capela de N. S. do Monte na Quinta da Penha Verde (Sintra), por volta de 1542, o baixo-relevo de *A Virgem e o Menino*, de-licada obra marmórea de mestre ignoto da escola de Florença (P. Dias, 1987)... É evidente que estas peças de puro classicismo tiveram uma influência restrita, que não deve ser cotejada com a que, nos mesmos anos, assumia a gravura italo-flamenga. Mas não é menos certo que a sua presença em residências nobres e em mosteiros portugueses abria o campo possível de seduções, possibilitando que esse gosto se imiscuisse, por exemplo, em *torád* de arquitecturas e de retábulos manuelino-joaninos, mesmo que revistos à luz dos eclectismos sempre na nossa situação dominantes.

### A Fortuna dos Grottesche

A escultura de madeira, importada ou de execução local por mão predominante de mestres estrangeiros, constituía, como se viu, uma vertente de resistência aos modelos classicistas, mesmo que pontualmente lhe tomassem a gramática ornamental, ao sabor das exigências da moda e do gosto mais evoluído das clientelas.



> Pormenor de «grottesche» do pórtico da igreja de Ugueira (Sintra). 1566 (FAEPP).

O papel renovador em tempo de dominação do figurino manuelino coube, sobretudo, a outra ordem de razões: por um lado, a importação de escultura italiana, porventura no rasto deixado pela passagem de Sansovino, contribuiu para a lenta introdução de uma sintaxe plástica de raiz clássico-humanística, como fossem as peças dos Della Robbia adquiridas no mercado toscano e que se referiram, ou alguns baixos-relevos florentinos que, por intermédio do colecionismo humanístico, se oferecem em imagem de fascínio ao olhar ainda tradicionalista do nosso mundo cultural (Pedro Dias, 1987); por outro, falámos já do incremento dado à gravura italiana que paulatinamente se imiscui nos «receituários» dos lavrantes pétreos (estampas «grottescas» de Niccolò Rosex da Modena, Zoan Andrea de Mantua, etc.) (Nicole Dacos, 1969), patenteados já no portal renascentista de tipo genovês que, dos velhos paços de Almeirim, se trasladou para o Paço Real de Sin-

tra, e nas peças lavradas que D. Manuel manda vir expressamente (de Génova e de Savona) em abundante acervo marmóreo para servir nas suas obras. Por exemplo, sabemos que para as campanhas de benedictização dos Paços da Ribeira (1518-1521) desembarcaram em Lisboa «122 mármores de Génova» (Pedro Dias, 1987). O *grotesco* italiano (derivado da descoberta arqueológica da *Domus Aurea* que, segundo Nicole Dacos, «não fez mais do que favorecer uma tendência que vingia na segunda metade do século XV») recebeu no campo da escultura realizada em Portugal, tal como vimos a respeito da Pintura, um importante necessariamente basililar para a caracterização desta arte durante os reinados de D. Manuel e de D. João III. Essa gramática de efusivo culto *all'antico* congrega motivos fantasiosos do ornato romano, pagанизada com as evocações da estirpe heróica da Antiguidade clássica nos *tondi* relevados que animam os vãos e os remates dos portais, retábulos, frontispícios iluminados e cadeirados de igreja (J. M. Lameira, 1995). As pinturas que ornaram a cimalha do cruzeiro da Sé do Funchal, e que de certo modo recordam as das *Casas Pintadas* de Évora, pela utilização de ídolos gravados italianos, atestam com clareza a fortuna desse gosto luxuriante e fantasista de raiz arqueológica. Os frescos recém-detectados da igreja românica de Santa Leocádia (Chaves), ordenados em 1509-1511 por D. Fernando de Meneses Coutinho, antes de ingressar no bispado de Lamego, mostram um elaborado programa de cenas historiadas, mais tradicionais, seguindo xilografuras alemãs de M. Wolgemut, e um friso com *grotesches* fantasistas recortados sobre fundo pompeiano, já plenamente renascentistas, o que se estranha tendo em conta a data manifestamente temporária da obra e o facto de se situar na recôndita periferia transmontana, pelo que mais uma vez é o gosto eslavado do cliente-mecenas a prevalecer

sobre os repertórios artísticos utilizados (J. Inácio Caetano, 2001; V. Serrão, 2001). O mesmo gosto decorre da decoração de vinhetas da *Leitura Nova*, e em arquiteturas virtuais de retábulos pintados, como o da antiga Igreja do Paraíso (MNAA), mostrando a força da absorção dos modelos grotescos nos repertórios nacionais. Como é evidente, porém, a progressiva adopção deste formulário no campo da escultura figurativa e ornamental foi lenta e mesmo desajeitada, confundindo-se ora com a emblemática manuelina ora com o variegado repertório naturalista que, nesse estilo «nacional», inundou todo o labor da nossa paisagem construída até data avançada do reinado de D. João III; um exemplo curioso é-nos dado pelo túmulo plateresco com arcossólio do Doutor Ribera, na Catedral de Santa Maria de Cáceres, obra do escultor português Heitor Fernandes (c. 1535), um colaborador do arquitecto Alonso de Torralba nesse estaleiro: nesse cenotáfio, a utilização do grotesco romano e de *tabulae ansatae* é timidamente digerida e mescla-se ainda com elementos tardo-góticos e platerescos, em visível dificuldade para acertar as referências tradicionais com o «modo romano».

Efectivamente «faltava um Brunelleschi português», conforme bem observa Rafael Moreira, «e os pedreiros de formação tradicional, segundo fórmulas orais herdadas da Idade Média, eram incapazes de compreender a amplitude das transformações necessárias» (R. Moreira, 1995). Só um francês como Chanterene, com a sua actualizada formação ao «italiano», o seu orgulhoso e individualizado estatuto humanístico, e a sua sensibilidade pelas formas marmóreas, lhe poderia dar um *sentido* coerente e operativo.

### Nicolau Chanterene

Personalidade ímpar da cultura do Renascimento português, que introduz o



> Nicolau Chanterene — decoração do portal axial do Mosteiro dos Jerónimos (pormenor do retrato de O Venturoso). c. 1517.

novo estilo entre nós, e aqui se constituiu com um estatuto de verdadeiro *escultor-arquiteto*, o francês Nicolau Chanterene foi artista de sólida educação humanística, que privou com os grandes mecenas e letrados das cortes de Lisboa e Évora, e que soube transmitir, na multiplicidade matérica a que recorreu (desde o calcário branco de Coimbra, aos mármoreos do Alentejo e de Zaragoza e, também, aos alabastros italianos), um nível de perfeição já mais atingido no campo da nossa escultura do século XVI. Bastariam peças tão sublimes como o púlpito de Santa Cruz de Coimbra, o retábulo da Pena, e o túmulo de D. Alvaro da Costa em Évora, para o afirmarem como o mais completo — e o mais complexo — escultor de quantos, durante o século XVI, «aportuguesaram» o puro italianismo da Renascença. Beneficiou em solo português, é claro, de uma conjuntura cortesã favorável à plena adocção (efectivamente tardia) aos cânones da Renascença, dado o círculo de iniciados

que frequentou, de Clenardo a Jean Petit, a Gil Vicente e aos Resendes, e a protecção mecénica protegeu-o das muitas invejas e, mesmo, das garras do Santo Ofício que o ameaçaram, sob o estigma de erasmista convicto. Também é verdade que o escultor atingia Portugal já senhor de uma sólida base artística *all'antico*, sem resquícios de qualquer sequele goticizante: de facto, sendo oriundo, como tudo leva a supor, da zona de Caen — a capital da Baixa Normandia, região onde abunda a pedra de Vernon, idêntica em brandura ao calcário de Ançã —, deve ter-se formado em centros já convertidos de há muito ao classicismo, como Gaillon, Rouen e Dijon, atestando-se uma sua provável passagem pela Lombardia (Fernando Grilo, 2001) e ainda, provavelmente, pela Catalunha.

Outra hipótese, defendida por Pedro Flor, liga-o antes a uma origem na zona de Chantraine (vila da Lorena, não longe de Épinal, de onde seria originário) e a contactos artísticos com os círculos de escultura borgonhesa, contactos esses já de resto intuídos por Isabel del Rio de la Hoz (1987). Um artista desse círculo borgonhês, o escultor Cornille Harmarin (act. 1500-1521), activo em Dijon e em Beaune, mostra similitudes de percurso com o de Chanterene (P. Flor, 2001), e é interessante observar que, tratando-se de uma fase de recessão artística nesse Ducado, se justificaria em pleno a procura de alternativas de trabalho, que explicam a sua vinda para a Península em busca de mercados mais prósperos e acolhedores. As esculturas renascentistas existentes na mesma zona, caso das de Notre-Dame de Beaune vindas do extinto convento dos Jacobinos, dadas ao conhecimento da arte portuguesa por Pedro Flor e eivadas de claros referenciais norte-italianos, podem ser um raro testemunho da actividade precoce de Chanterene em terras borgonhesas.

O escultor encontra-se documentado em Lisboa, em 1517, depois de uma estada