

Isabel Ponce de Leão Policarpo

***Gregório Lopes e a "ut pictura architectura": os fundos
arquitectónicos na pintura do Renascimento português***

(Dissertação de Mestrado em História da Arte)

Vol. I



Instituto de História da Arte
Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra
1996

B/
110
5/
21

À minha Avó Isabel

ÍNDICE

Volume I

Introdução	3
Índice de Abreviaturas	7
1. O conceito de "ut pictura architectura" e o Humanismo	8
1.1. As fontes teóricas e a representação livresca;	
1.2. Sua interpretação em Portugal;	
1.3. O cenário pictórico.	
2. Gregório Lopes e a sua "escola"	42
2.1. A figura do pintor régio;	
2.2. A obra de Gregório Lopes;	
2.3. As obras dos artistas sequenciais.	
3. Critérios de representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa ...	73
3.1. O poder da gravura italo-flamenga;	
3.2. O espelho do real;	
3.3. A representação da "Cidade Ideal".	
4. Critérios de adequação dos fundos arquitectónicos	125
4.1. A arquitectura como complemento decorativo;	
4.2. A arquitectura como contextualização do real;	
4.3. A arquitectura como "elemento experimental".	
5. A "arquitectura fingida pela pintura" como precursora da construção real ?	155
Bibliografia	159

Volume II

Elenco Iconográfico

Introdução

O trabalho que pretendemos realizar irá ter por base uma criteriosa escolha de obras do pintor régio Gregório Lopes e dos seus sequazes, tendo em conta que, aos segundos planos aí patentes, são inerentes fundos arquitectónicos particularmente representativos da versatilidade e ecletismo que caracteriza a pintura dos reinados de D. Manuel I e de D. João III, nomeadamente da chamada "escola de Lisboa".

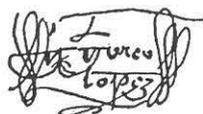
Ao convencionalismo da iconografia religiosa, habitual nas composições da pintura portuguesa do Renascimento, por norma estipulada nos contratos, em que imperava sobretudo a vontade do encomendante, imbuído (ou não) dos novos ideais do Humanismo Renascentista, vai contrapor-se a originalidade e liberdade das paisagens e da arquitectura representada nestes segundos planos. Aqui, numa fuga aos modelos estereotipados dos fundos flamengos, a criação sobrepõe-se à simples cópia, transmitindo, pelo ineditismo, uma outra sensibilidade. E também aqui se manifesta a capacidade dos artistas de, ao assimilarem as fórmulas renascentistas do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", paralelamente demonstrarem uma autonomia que passa pela associação da inspiração a determinadas evocações de carácter regional ou local, retidas pela memória, e ainda pela própria capacidade "construtiva" do pintor em transmitir de forma expressiva essa singularidade. Por outro lado, a concordância de conceitos e formas entre as arquitecturas fictícias e as reais, permitiria o estudo comparativo da assimilação quer da tratadística, quer da arquitectura Renascentista, e ainda a referência conclusiva do entendimento desta nova linguagem arquitectónica, que, como veremos, caberá a muito poucos ...

Na realidade, o estudo da arquitectura do Renascimento não ficaria completo sem a inclusão dos fundos arquitectónicos, que se revelam como um dos seus capítulos mais interessantes e inovadores, visto serem um dos diversos modos de "ver e fazer obra de arquitectura", sob o sopro renovador de inspiração italiana. A análise conjunta dos vários critérios de representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa visa então um maior conhecimento sobre a objectividade destes pintores ao materializarem as *arquitecturas fingidas pela pintura*, tendo em conta os vários factores de influência que aí confluem, e ainda sobre as diferentes formas de adequação realmente concretizadas por estas arquitecturas pintadas. Neste prisma, Gregório Lopes, é, sem dúvida, um dos pintores mais representativos, seja pela sua invulgar capacidade de representar a perspectiva, seja pela liberdade, ousadia e soltura que demonstra no tratamento da composição das paisagens e fundos arquitectónicos. A singularidade da reprodução de conjuntos de arquitectura, onde se inserem tanto as "arquitecturas" de carácter decorativo com realce para a ornamentação, como os edificios aqui experimentalmente construídos, é realçada pelo pitoresco de arquitecturas regionais, de cidades como Lisboa ou Tomar, em pormenores de execução minuciosa que tomam forma na obra deste pintor régio.

Algumas obras de Gregório Lopes, e de seguidores como Diogo de Contreiras, Francisco de Campos, o Mestre de Abrantes, o Mestre de Arruda e o Mestre da Romeira, permitirão fazer o estudo comparativo da assimilação da arquitectura renascentista, patente nas obras arquitectónicas então erguidas, procurando definir até que ponto são empregues e entendidos os eruditos modelos clássicos descritos nos tratados de arquitectura. Precusores de uma nova teoria estética e artística, a par das novidades transmitidas, vão permitir pôr em relevo tanto as diferenças como as semelhanças existentes entre estas obras de arquitectura pintada e as reais. Paralelamente, verificar-se-á se se poderá contrapor a esta primeira ideia o facto de a sua concretização em termos construtivos ter influenciado, de algum modo, o desenvolvimento da arquitectura do Renascimento em Portugal, patente nas obras arquitectónicas então erguidas (onde, quando, como, porquê e por quem), no sentido de compreender a influência da arquitectura "fingida" na "real", porventura como sua inspiradora e, desta forma, entender a figura de Gregório Lopes como "pintor-arquitecto", numa determinada situação espacio-temporal. Neste sentido, irá proceder-se, por um lado, ao levantamento do elenco documental e iconográfico da representação arquitectónica, inventariação que permitirá perceber as relações entre ambas e a ideia de renovação da construção experimental ou ilusória, e por outro, a uma análise tipológica destas *arquitecturas fingidas*, reproduzidas na pintura, por inspiração em estampas, desenhos, gravuras, tratados de arquitectura, e ainda, em manifestações concretas da arquitectura "ao vivo".

Contudo, em qualquer dos casos, deverá ter-se sempre em atenção, do ponto de vista iconográfico, que nem sempre os pintores pretendiam recriar totalmente a realidade. Consequentemente, estas *construções ilusórias*, de carácter meramente imaginário, seguiriam por vezes o seu próprio discurso, não se alheando, todavia, das novas fórmulas renascentistas. Simultaneamente, no intuito de verificar até que ponto nestes fundos arquitectónicos se revela a aplicação prática da tratadística, serão analisados os tratados de arquitectura disponíveis, então ainda numa primeira etapa da sua divulgação (porventura mais tardia no caso português e claramente dependente da capacidade dos artistas de procederem a esta assimilação), de forma a determinar uma *tipologia de arquitecturas fingidas*. Realizar-se-á ainda uma inventariação interligada à cronologia das obras de arquitectura então construídas, de modo a permitir intuir os primórdios dessa influência e o seu paralelo com as congéneres de Espanha e Itália. Para além da comparação da morfologia arquitectónica em si, também se fará a das próprias obras deste pintor régio e da sua "escola", que receberam as mais variadas influências, como sucedeu também no caso das arquitecturas construídas, verificando-se como uma estrita relação entre pintores (Gregório Lopes) e arquitectos (João de Castilho) suscitou uma original criação. Na verdade, João de Castilho, como um dos mais representativos dos arquitectos portugueses e sem dúvida, o "mais clássico", nos anos precisos em que o pintor régio está em Tomar, vai desempenhar um

papel preponderante neste balanço sobre os critérios de adequação dos fundos arquitectónicos. Ver-se-á então, finalmente, como resultam estas representações no plano do documento pictural propriamente dito, no plano da estrita representação das arquitecturas na sua relação com as gravuras e a tratadística, e no plano mais nebuloso de uma ideia de renovação construtiva, experimental, ou meramente ilusória, com possíveis ligações com o real, sugerida no campo operatório da pintura portuguesa de então.



Dada a natureza deste trabalho, foi especialmente importante o levantamento do acervo fotográfico por nós efectuado, do Algarve à Madeira, em Espanha e em França. Por este motivo, gostaríamos de agradecer a todos aqueles que para este de alguma forma contribuíram, em particular ao Eng^o. José Formosinho, Conservador do Museu Dr. José Formosinho de Lagos, ao Dr. Alegria, do Museu de Évora, bem como, nesta mesma cidade, a Monsenhor José Filipe Mendeiros da Sé Catedral de Évora e ao Rev. Padre Lavajio, da igreja do Espírito Santo, ao Pároco da igreja matriz de Arruda dos Vinhos, ao Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Abrantes, ao Museu Rainha D. Leonor de Beja e ao Museu Municipal de Setúbal, ao Pároco da igreja da Pena em Lisboa, ao Dr. Luis Alfonso Limpo da Biblioteca Pública de Olivença, cuja ajuda foi preciosa, assim como ao Museu Municipal desta mesma cidade, e, finalmente, à Madame Marie-Solange Serre, de Bourg-Saint-Andéol (França).

Não podemos esquecer também a disponibilidade e o respeito demonstrado pelo prazo restrito de que inicialmente dispunhamos para a entrega da dissertação, pelo Arquivo Nacional de Fotografia, responsável pelo envio de parte dos registos fotográficos, a quem agradecemos em particular ao Sr. José Pessoa e à Dr^a. Emília Tavares. Os nossos agradecimentos estendem-se a outras entidades que de alguma forma contribuíram para a elaboração deste trabalho, nomeadamente o Instituto de José de Figueiredo, o Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Machado de Castro, pela disponibilidade demonstrada nas pesquisas aí efectuadas. Agradecemos também à Biblioteca Nacional de Lisboa, às Bibliotecas do Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa e do Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa, à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, às Bibliotecas Central e do Instituto de História e Teoria das Ideias, do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e, finalmente, em particular uma palavra calorosa para os docentes e funcionários do Instituto de História da Arte desta mesma Faculdade.

Para além do que naturalmente decorre dos diversos núcleos de pesquisa, muitas outras pessoas e instituições ficaram a merecer o nosso mais grato reconhecimento. Em primeiro lugar, a interdisciplinaridade do estudo levou ainda a esclarecimentos de especialistas de áreas diversas, nomeadamente o Prof. Doutor Américo da Costa Ramalho, que leccionou o Seminário de História Cultural do Curso de Mestrado, e que sempre pôs à disposição deste trabalho a sua competência profissional e prática, e ainda o Prof. Helmut Wohl, da Universidade de Princeton e o Prof. Doutor Rafael Moreira, da Universidade Nova de Lisboa. Não poderei também esquecer a disponibilidade, os conselhos e carinhosa amizade que desde sempre me dispensou a Prof. Doutora Regina Anacleto, do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Gostaríamos ainda de agradecer aos familiares mais queridos, bem como aos verdadeiros amigos e a todos os que de algum contribuíram para conduzir a bom termo esta dissertação, o nosso reconhecimento e um encarecido pedido de desculpas por todo o tempo que lhes foi roubado em favor deste trabalho. Obrigado, em particular, à minha Mãe, pelo apoio concreto na execução da dissertação, e, por tudo, ao Pedro.

O nosso apreço também aos colegas do Curso de Mestrado que estiveram ao nosso lado de coração, com uma palavra especial para a Ana Paula Abrantes, a Carla Gonçalves, o Carlos Ruão, o João Miguel Lameiras, a Maria Augusta Araújo e a Teresa Desterro. Queremos ainda deixar uma palavra de agradecimento à Direcção Regional de Coimbra do IPPAR, onde exercemos funções, em especial para a sua Directora, Eng^a. Maria Manuela Barata, pela compreensão sempre demonstrada, e à Dr^a. Teresa Cardoso, com quem partilhámos o gabinete e muitas aflições ...

Como os últimos são ainda e sempre os primeiros, resta-me agradecer muito particularmente ao Orientador desta dissertação, Prof. Doutor Vitor Serrão, não apenas pela sua orientação e apoio científico, pelas directrizes metodológicas e sugestões práticas, indispensáveis à elaboração deste trabalho e pelas quais expressamos profundo reconhecimento, mas também pela amizade e disponibilidade que sempre demonstrou, acompanhando-nos das primeiras pesquisas à redacção final. Agradeço ainda ao co-orientador da dissertação e Director do Curso de Mestrado de História da Arte do Renascimento e Maneirismo, Prof. Doutor Pedro Dias, não só pelo apoio agora prestado, mas sobretudo pela importância da sua pessoa em todo o percurso por nós efectuado até ao momento. Ambos permitiram, a seu modo, estarmos hoje aqui.

A todos expressamos a nossa gratidão.

Coimbra, Fevereiro de 1996

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Act. - Actualmente

ANF - Arquivo Nacional de Fotografia

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BNL - Biblioteca Nacional de Lisboa

Cit. - Citado

Cfr. - Conferir

CCB - Centro Cultural de Belém

CM - Câmara Municipal

CNCDP - Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses

Dir. - dirigida

Ed. - Edição

Fig. - Figura

Fl. - Fólio

IHA- Instituto de História da Arte

FLUC - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC - Museu Nacional de Machado de Castro

Nº. Inv. - Número de Inventário

Prov. - Proveniente

UNL - Universidade Nova de Lisboa

Vol. - Volume

1. O conceito de "ut pictura architectura" e o Humanismo

1.1. As fontes teóricas e a representação livresca

O triunfo do Humanismo renascentista permitiu que todo um conjunto de tópicos teóricos ganhasse corpo, e, conseqüentemente, o nascimento de uma teoria estética e artística, surgindo os primeiros tratados, já não meros textos ou manuais práticos, como até aí, mas verdadeiros instrumentos ideológicos e programáticos.

A nova ideologia humanista tem como principal finalidade adequar-se ao tipo de homem que surge depois do *Quattrocento*. Assim, muito embora procure um suporte formal nas configurações "ao romano", o Renascimento não é apenas uma mera transformação de formas, mas antes e sobretudo de ideias. A Antiguidade clássica e todos os valores que são inerentes ao regresso às fontes greco-latinas da cultura Europeia, impondo um culto pelo *all'antico* e o triunfo da *liberalità*, num movimento que teve início em Itália, vão servir de modelo e influir a todos os níveis (artístico, cultural, filosófico, literário), permitindo que uma transformação das mentalidades anteceda todas as outras formas de "estar" e de "fazer" do Renascimento. De forma mais restrita, a nova concepção humanística acompanhará todas as outras, pois, as *Litterae Humaniores*, as *Liberales Artes*, permitirão adquirir o ideal do mundo Renascentista, a *Humanitas*.

Nos primeiros momentos de difusão do novo ideário e sentimento artístico, a influência mais frequente é a viagem dos artistas europeus a Itália, desde o século XV, atraídos pela nova cultura humanística e com reflexos em todas as áreas. Desde a literatura (a *Ars Dictaminis*, retórica formal ligada ao estudo da cultura greco-romana), Cícero na prosa, Vergílio na poesia (e ainda Aristóteles, Filóstrato, Vitruvius, Platão, Plínio o Velho, Protágoras¹, Xenócrates), a par com divulgação dos primeiros tratados de arquitectura, baseados em onde, para além da teorização relativa à arquitectura e escultura, são também incluídos muitos desenhos e gravuras, representando os elementos e as ordens arquitectónicas, bem como a Antiguidade, as ruínas de Roma Antiga, de primordial interesse para arquitectos, artistas, letrados, intelectuais.

De forma geral, toda a arquitectura clássica do Renascimento e Maneirismo foi baseada nos princípios teóricos de Vitruvius, arquitecto e escritor romano do século I d. C., e no seu *De Architettura* escrito por volta do ano 20 d. C., único texto teórico da Antiguidade que sobreviveu

¹ Para este sofista, "o homem é a medida de todas as coisas (das que são... e das que não são)"; esta ideia básica vai ressuscitar no Renascimento, em que o homem é entendido como microcosmos, como pequeno mundo em consonância com o macrocosmos universal, aparecendo já em 1526 com Diego de Sagredo, tomada de Alberti (cfr. Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte Español*, Taurus, Madrid, 1989, p. 301).

através de sucessivas cópias da Idade Média², onde são explanados valores como a *firmitas* - a arquitectura é boa se cumpre um objectivo, a *utilitas* - o projecto arquitectónico tem que ter em conta o utilitarismo, e, a *venustas* - o belo, a harmonia e encantamento estético proposto pela obra³. Assim, embora Vitruvius explore a ideia de Xenócrates no que toca ao rigor euritmico da estatuária colocada em grande altura, tem ainda em conta a ordem, o *decorum*, a harmonia utilitária e o equilíbrio, como factores integrantes do regulamento arquitectónico.

A obra de Vitruvius permitia aos homens do Renascimento ter o conhecimento dos grandes princípios da arquitectura clássica da Antiguidade greco-latina, renovada agora pelo Humanismo, como a "idade do ouro" que se contrapunha à "barbárie" da "longa noite" gótica. Conceitos como o da beleza das proporções, da harmonia das formas e volumes, do *Quattrocento* italiano, vão conquistar a cultura europeia, e na realidade, pode dizer-se que o tratado de arquitectura nasceu da preocupação dos arquitectos de explicar Vitruvius e de aplicar estes preceitos nas suas construções⁴. Ainda no século XV, aparecem os tratados de Léon Battista Alberti, de Filarete, de Francesco di Giorgio Martini e de Poggio Bracciolini, mas, somente o *De Re Aedificatoria* de Alberti, será difundido pela edição de Florença de 1485, embora tenha o inconveniente de não ter ilustrações. Seguem-se obras como as de Francesco Mario Grapaldi, *De Partibus Aedium*, [Parma, 1494], de Fra Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, [Veneza, 1499], de Fra Luca Pacioli, *Divina Proportione*, [Veneza, 1509], entre outras.

Paralelamente ao interesse filológico e arquitectural, também o interesse em relação ao antigo e aos achados arqueológicos, através dos desenhos de Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo, Bernardo della Volpaia, Fra Giocondo, Bramante, Rafael, Baldassare Peruzzi e Antonio da

² Nomeadamente de Jarrow no século VIII, e posteriormente, nos séculos XV e XVI [Roma, 1486; Florença, 1522; Roma, 1544 e outras], com tradutores como Fra Giocondo [1511], Philander, a tradução ilustrada de Cesariano de Como [1521], a de Daniele Barbaro [1567] com ilustrações do arquitecto Palladio (cfr. Dora Wiebenson, *Architectural theory and practical from Alberti to Ledoux*, 1ª ed., Architectural Publication Inc., 1982], *Los Tratados de Arquitectura - de Alberti a Ledoux*, 1ª ed. Espanhola, Hermann Blume, Madrid, 1988, p. 71). Também o matemático Pedro Nunes, foi encarregado de fazer a tradução do *De Architectura* de Vitruvius, pelo Cardeal-Infante D. Henrique, em 1541 [cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, p. 484].

Ainda quanto a Vitruvius, depois da edição princeps em Roma, cerca de 1485, por Giovanni Sulpicio, em latim e sem ilustrações, a primeira edição ilustrada será de Fra Giocondo, Veneza, 1511, e, a partir deste momento, vão multiplicar-se as suas edições em italiano [1514/15], sob impulso de Fra Giocondo e Rafael, um manuscrito; em 1521, a primeira edição italiana com um grande comentário e ilustrações de Cesare Cesariano; em 1526, em Toledo, uma edição espanhola de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, condensado de Vitruvius em forma de diálogo (cfr. Sylvie Deswarte, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie", Sep. das Actas do Simpósio Internacional *IV Centenário da Morte de João de Ruão*, Epartur, Coimbra, 1981, p. 229).

³ A *firmitas*, segurança a nível tecnológico e construtivo, a *utilitas*, função a que o edifício se destina, e a *venustas*, a beleza ou harmonia estética da obra, são agora considerados indispensáveis à Arquitectura, arte que é definida por Vitruvius como "Ordem, Proporção (volumétrica), Disposição (espacial), Simetria, Propriedade e Economia" [*De Architectura*, I, 2º, § 1], características indispensáveis ao traçado do templo, a que se alia, visando a perfeição do conjunto, as quatro ordens arquitectónicas clássicas, jónica, dórica, coríntia e toscana.

⁴ Sylvie Deswarte, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes...", p. 228-229.

Sangallo, o Jovem. A tradição arqueológica instaurada por Rafael será portanto continuada por estes dois últimos em Roma, e ainda por Sebastião Serlio em Veneza, com grande abundância de desenhos arqueológicos, surgindo a dificuldade de fazer coincidir o texto de Vitruvius e estes achados, dificuldade esta que está na origem do maneirismo na arquitectura, abrindo a porta à experimentação gráfica⁵.

Simultaneamente, será sobretudo com a releitura de Vitruvius que se irá proceder lentamente à mudança do estatuto do artista, à sua redescoberta como um "homem livre", e à inserção da arte que pratica no panteão das artes liberais. Continua a ter o carácter laboral de *magister operis*, que era identificado com trabalho indigno para os homens liberais, mas, a partir do momento que as suas mãos são vistas como um instrumento, tal como a régua ou o esquadro, e que, portanto, teve que aprender disciplinas como a geometria, a matemática, a astronomia, entre outras, utilizou a mente. Deste modo, o artista liberal vai distinguir-se do mecânico pelo *ingenio*, pela *mens* e pela *liberalità*, dando origem à arte da *venustà* e da *liberalidade*.

Com a conjuntura humanística do Renascimento, este conjunto de tópicos teóricos ganha uma corporalidade homogénea, pois, na ânsia de ruptura com a "longa noite" medieval, renova-se o fascínio pela Antiguidade clássica, em que todos estes valores irão dialogar com a liberalidade do criador. Na realidade, o paganismo da Antiguidade greco-romana e o Cristianismo irmanam-se dentro de uma só ideologia clássica, unindo-se na mesma diferenciação face à medievalidade.

São estes valores vitruvianos que o arquitecto, pintor e humanista florentino Léon Battista Alberti [1404-1472] irá explorar pela primeira vez, na perspectiva teórica, ideológica e religiosa do Renascimento, naquele que se pode considerar o primeiro dos tratados, *De Re Aedificatoria*, iniciado durante os últimos anos da década de 1430 e verdadeira coroação da sua obra arquitectónica, escrito numa prosa latina, em estilo ciceroniano, para o papa Nicolau V, a quem foi apresentado em 1452, sendo publicado postumamente em 1485⁶. Aqui irá difundir os princípios do classicismo greco-romano, a partir dos princípios vitruvianos, a quem deve contudo muito pouco, com excepção da divisão da obra em dez livros e o uso de certas teses do arquitecto clássico, a que quis dar uma forma coerente. Alberti baseava a arquitectura em princípios racionais, ao serviço de um mecenas e através do tratamento adequado dos materiais e técnicas de construção⁷. Por outro lado, ao escrever *De Pictura* em 1435/36, vai materializar na crítica a nova concepção do homem, a nova teoria científica da arte, com base nestas fontes clássicas, de forma metodológica e consciente, com a tónica no novo conceito de teoria naturalista, mas

⁵ Sylvie Deswarte, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes...", p. 230.

⁶ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura ...*, pp. 11-12 e p. 47.

⁷ Começa por inventar uma quinta ordem, a compósita, numa combinação entre elementos da ordem jónica e coríntia, definindo o "Belo" em arquitectura como a harmonia das partes, conjugadas entre si na proporção de tal forma exacta que nada poderá ser modificado sob pena de prejuízo da obra, pondo a tónica no sentido da espiritualidade e devoção (cfr. Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, p. 48).

também no estudo científico do mundo real⁸. Para além da atitude *all' antico* e do importante papel pedagógico da sua obra, de apoio aos artistas, transmite pela primeira vez uma nova ideia de pintura, a "nobre arte", digna de entrar no panteão das artes liberais, e, pela primeira vez também, a ideia de *liberalità* do artista como estando ligada ao *ingenio*, à pedagogia do trabalho, ao culto da Antiguidade e, sobretudo, à sua própria individualidade. No fundo, pretende criar um homem novo, total e abrangente, o *Uomo Universalis*, que, ante uma globalidade de perspectivas chega ao *Doctus Pictor*, ou seja, domina as disciplinas fundamentais, é liberal, tem o talento do *ingenio* e do invento, encontrando-se eivado de profunda individualidade e "liberalidade criadora". Embora a sua definição de artista como pintor esteja ainda menos elaborada que a do arquitecto, este deveria, contudo, estar familiarizado com todas as formas de saber relacionadas com a arte, sobretudo a história, a poesia e a matemática⁹. Do ponto de vista humanístico, o fim primordial da pintura era a representação da história; assim, a arte tinha que seguir o velho preceito da *ut pictura poesis*, responsável pela "paragona" entre a poesia e a pintura, e, da mesma forma, constatar a necessidade da história representada¹⁰.

Pela primeira vez, existe uma teoria estética ao serviço da conquista da *liberalidade* dos artistas, que, de simples "artesão mecânico" (*artifex mechanicus*) irá percorrer um caminho de consciencialização até atingir a ideia da *virtù*, da *nobiltà* e da *liberalità* do artista, arquitecto, escultor ou pintor, só possível após a definição de uma base teórica humanística linearmente palpável. O vitruvianismo, como doutrina clássica basilar para o homem do Renascimento, foi extremamente importante no contexto da dignificação do estatuto social do arquitecto, na medida em que com o Humanismo e com base nestes princípios clássicos expressos no *De Re Architectura*, o artista toma consciência da *liberalidade* da sua arte, iniciando-se o processo de reivindicação de uma nova posição, que se vai tornar possível na Renascença, com o elevar das "artes mecânicas" a "artes liberais", assim como permitir a "criação da ideia do artista", no sentido da ideia como criação e artista como objecto também de uma criação¹¹.

A *liberalidade* tem um eco directo nesta conjuntura de triunfo do estatutário, e, é também neste contexto que nascem os pleitos reivindicativos, com múltiplos e diversos tipos de argumentos, desde o da Antiguidade e do respeito que aí houvera então pelos pintores e escultores, à ideia que pintores como Apeles tinham tido protectores nobres, muitos destes reis e príncipes aprendiam

⁸ Anthony Blunt, [*Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford University Press, 1940; 2ª ed., 1956], *La Teoria de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, 7ª ed., Madrid, 1992, p. 13.

⁹ Anthony Blunt, *La Teoria de las Artes...*, pp. 22-23.

¹⁰ Fernando Mariás, *El largo siglo XVI...*, pp. 309-310; Gaspar Gutiérrez de los Rios, no *Noticia general para la estimacion de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, [Madrid, 1600], diz "se o fim do poeta é imitar as coisas do natural, o do pintor é o mesmo... o pintor imita com as cores, o poeta com as palavras... se o verso contenta o ouvido, a pintura e as artes do debuxo alegram e regozijam a vista" (cit. por Fernando Mariás, *El largo siglo XVI...*, pp. 492-493).

¹¹ Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos e fundações", *Revista Ler História*, nº 27/28, p. 149-175, Ed. Fim de Século Edições, Lda., ISCTE, Lisboa, 1995, p. 150.

pintura, ou ainda o argumento disciplinar de que a pintura era nobre porque dependia de uma série de disciplinas¹². O nascimento da *liberalidade* está também ligado ao crescente movimento do neoplatonismo, que permitiu, pelo estudo da actividade literária, que a "paragona" entre pintura/escultura e literatura vá ter eco num meio muito próprio. Os artistas vão ascender a uma qualidade de vida estatutária, absolutamente diferente, como Miguel Ângelo, influenciado ele também por esta corrente estética, que vai ter título de "divino" ainda em vida, facto que personifica o reconhecimento do seu talento, e que só poderia acontecer no final do Renascimento ou já no Maneirismo¹³.

Esta conjuntura neoplatónica, vai desenvolver-se intimamente ligada à "Academia Platónica" de Florença, na *villa* mediceia de Careggi, em que um grupo de homens unidos por uma veneração quase religiosa a Platão e uma admiração a Marsílio Ficino, entre os quais numerosos intelectuais e artistas, como Pico della Mirandola e Botticelli, e alimentado por uma literatura erudita (greco/latina) e averroísta. O neoplatonismo, ao pôr em pé de igualdade o paganismo platónico e o cristianismo, entre os quais, surpreendentemente, encontra diversos pontos comuns, revela um homem novo, moldado segundo o corpo teórico da Antiguidade mas revificado com valores cristãos, o que irá ter repercussões na actividade estética e produtiva das obras de arte. Assim, ao permitir obter um novo ideário intelectual literário baseado num recolhimento ou introspecção, faculta ao artista a renovação do seu programa pictórico, e, mais uma vez, reivindica a ideia de individualidade ligando-a ao *ingenio* e ao afecto¹⁴.

Finalmente, importa frisar o papel importante de Leonardo da Vinci, cujas ideias irão ser desenvolvidas por Pietro Aretino (*Lettere*), Paolo Pino (*Dialoghi di Pittura*, 1548) e Ludovico Dolce (*Dialogo della Pittura*, 1557)¹⁵, pois, tanto Alberti como Leonardo, ao codificarem determinadas ideias, abrem definitivamente caminho para a *liberalidade*, representando significativa importância pelo valor novo das suas ideias estéticas porque superaram quer a imitação da natureza, de Aristóteles, quer a teoria da emanção divina de Plotino (misticismo), pois o artista não se dissolve em Deus mas transforma-se ele próprio quase num Deus e em vez de imitar a natureza conhece-a pela mente¹⁶. No abundante conjunto de notas deixadas por Leonardo, aparecem propostas novas, geradoras de uma ideologia estética diferente, no Renascimento pleno. Como "herdeiro de primeira linha" do ideal neoplatónico, o artista é capaz

¹² Erwin Panofsky, [*Studies In Iconology*, Oxford University Press, 1939], *Estudos de Iconologia - temas humanísticos na Arte do Renascimento*, Ed. Estampa, 2ª ed., Lisboa, 1986, pp. 119-124.

¹³ Erwin Panofsky, [*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924], *Idea. Contribución a la historia de la teoria del arte*, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, 7ª ed., Madrid, 1989, pp. 157-158.

¹⁴ Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia...*, pp. 119-124, 153 e ss.

¹⁵ Lionello Venturi, [*Storia della critica d'Arte*, Giulio Einaudi editore, s.p.a., Turim], *História da crítica de arte*, Ed. 70, Lisboa, 1984, pp. 90-91.

¹⁶ Lionello Venturi, *História da crítica...*, p. 79.

de criar obras de arte com *furor animi*, justificando louvores, gerando termos como "divino", pelo olhar diferente, de globalidade e não de imitação para a antiguidade. Da introdução do "tratado" de Leonardo vai nascer um novo género de retórica, a "paragona", ou seja, a comparação entre as artes, neste caso entre os dois importantes géneros pintura/escultura, na qual defende a excelência da primeira, até em relação à arte poética, pois depende do "olhar" que não engana, da medida, da perspectiva aérea que a domina, da *mens* que elabora a ideia criadora, e, claro está, da cor, do claro-escuro; a pintura tem "ingenuidade" no sentido de ter *ingenio*. Esta querela para decidir que campos poderiam pretender quando a nobreza lhes fosse reconhecida, irá levar no caso italiano, à defesa teórica da "ingenuidade" e "nobreza" da arte da Pintura, e, vai mostrar-se extraordinariamente importante, não só como base teórica de apoio ao tratadista, mas, sobretudo, ao reconhecimento do estatuto nobilitário do artista e da pintura, como arte liberal, em países como Portugal e Espanha, onde a "paragona" vai também ter eco imediato no plano prático e não só teórico¹⁷. Assim, a partir do momento que as artes visuais são aceites como liberais, os protagonistas começam a defender qual a mais nobre e mais liberal, e, a discussão sobre as artes liberais virá a constituir um aspecto teórico das lutas dos artistas para obterem uma melhor posição social, opondo-se à organização em grémios¹⁸.

Também o tratado do cónego francês Jean Pélerin Viator, *De Artificiali perspectiva* [Toul, 1505], ao tratar de questões relacionadas com o fundamento prospetico, tais como a perspectiva aérea e a espacialidade pictórica, e, ao codificar a perspectiva através de regras, abre caminho no campo prático e humanístico à perspectiva do Renascimento, muito diferente da linearidade taxativa da Antiguidade. Numa atitude profundamente inovadora, vai propôr um conjunto de regras para criar a pintura, que terão eco nas obras dos artistas do século XVI, assim como Dürer, Serlio e do *Livre de perspective* do francês Jean Cousin [Paris, 1560], antes ainda da recepção dos tratados de Daniele Barbaro e de Vignola¹⁹.

O humanismo contribuiu para reforçar a ideia de que a arte é uma actividade intelectual de importância e dignidade equiparáveis à retórica ou às disciplinas matemáticas; para conseguir superar o estatuto de "artesanal" e elevar o artista à categoria de "homem de ciência", o desenho foi privilegiado em relação à cor, sendo considerado o instrumento de ligação da pintura com a arquitectura, e destas com a geometria. Esta ligação torna-se possível com a descoberta e a utilização sistemática da perspectiva geométrica, para o que contribuíram os estudos teóricos de

¹⁷ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores Portugueses*, Col. Arte e Artistas, Lisboa, 1983, p. 59.

¹⁸ Anthony Blunt, *La Teoria de las Artes...*, p. 72. Contudo, se, a partir do Renascimento aparece a crítica com base na "paragona", a crítica de arte, como hoje se entende, só irrompe no final do Renascimento, triunfando com o Maneirismo. Este género de retórica é usado também na obra de Miguel Ângelo, o culminar de todo um pensamento anterior, como expoente do novo conjunto de ideários pictóricos e abertura óbvia e inevitável ao Maneirismo, que, numa Europa conturbada por factores político/religiosos, vai surgir como estilo autónomo.

¹⁹ Fernando Marías, *El largo siglo XVI...*, pp. 303-304.

Luca Pacioli, *De divina proportione*, mas sobretudo o de Viator, como primeira sistematização da nova "ciência" prospectiva²⁰. Por outro lado, também Dürer, no seu tratado de pintura, irá tratar a perspectiva espacial, considerando que, para o criador/artista, são essenciais três elementos: o olhar que vê, o objecto que é visto e o terreno de infinitude, entre ambos. As ideias estéticas de Dürer²¹, baseando-se num compromisso entre o Norte flamengo e a Itália, vão ter grande impacto no desenvolvimento da arte a nível Europeu, pela importância e predileção da utilização dos gravados em madeira, cujo perfeccionismo de técnicas é atingido ainda com Schongauer, o mestre de Dürer, e que será amplamente difundido com este último²². Se é também com o Renascimento que, entre os artistas mais relevantes, se começa a manifestar a necessidade do criador em firmar pelo nome a sua obra, que até aí se perdia na comunidade corporativa das oficinas, torna-se também habitual a realização expressa de auto-retratos, como o caso de Dürer, com a interminável galeria de imagens do seu rosto²³.

No final da década de 1530, tornaram-se óbvias as deficiências das primeiras edições de Vitruvius, porque demasiado genéricas e inexactas, quer como texto sobre a arquitectura antiga, quer como base da moderna. Assim, na segunda metade do século XVI, estas edições vão sendo substituídas por modernos tratados de arquitectura, organizados de forma selectiva e sistemática, com uma interpretação original da relação existente entre a profissão de arquitecto e o material do passado clássico, tornando-se até populares as que copiavam as ruínas da antiga Roma²⁴. Entre estes, importa referir o compêndio de Diego de Sagredo²⁵, arquitecto activo na década de 1520, uma das primeiras edições ilustradas, com nítida intenção de servir de guia e explicação dos estilos modernos, tanto para construtores como para clientes. O *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales...*, publicado em 1526, em Toledo, onde posteriormente teve mais duas edições, em 1546 e 1567, é já escrito em espanhol, num recurso estilístico muito em uso na época, a forma de diálogo, sendo o seu conteúdo extraído dos Livros III e IV de Vitruvius, sobre as ordens²⁶. Na

²⁰ Juan Antonio Ramírez (Dominguez), *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1983, pp. 69-71.

²¹ A atitude de Dürer vai mudar após as duas viagens que fez a Itália, diminuindo a sua paixão inicial pela qualidade pictórica dos pintores flamengos, e dando mais valor à perspectiva italiana. Sobre a vida e a obra de Albrecht Dürer, ver: *L'oeuvre gravé de Albrecht Dürer*, [1ª ed., Hubchmid et Bouret, 1980], introd. d' Alain Borer, notes et légendes d'Alain Borer et Cecile Bon, Bookking International, Paris, 1994.

²² A difusão da nova técnica da gravura é a razão da primeira viagem de Dürer a Veneza, levando depois à difusão da arte italiana. Em Veneza, Dürer vai ficar muito impressionado com a versão mantegnesca do *pathos* clássico, e não tanto com o estudo directo da Antiguidade (cfr. Fernando Checa Cremades e Victor Nieto Alcaide, *El Renacimiento - Formacion y Crisis del modelo classico*, Colección Fundamentos, Madrid, 1980, pp. 171-175).

²³ Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos....", p. 165.

²⁴ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 11-17.

²⁵ Diego de Sagredo, [*Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles y otras piezas delos edificios antiguos*, (Toledo, Remón de Petras, 1526)]; ed. fac-símile de *Medidas del Romano*, (Toledo, Remón de Petras, 1526), col. Juan de Herrera, dir. Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1976.

²⁶ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, p. 20; e, Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 23-40.

realidade, este tratado, amplamente divulgado em Portugal através de edições sucessivas, concretamente a primeira em 1541 e duas em 1542 em Lisboa²⁷, e que, talvez tenha sido introduzido anteriormente por Francisco de Holanda²⁸, apresenta nítidas ligações ao formulário vitruviano, a Vitróvio, e às boas proporções da normatividade classicista. Irá ser de grande importância pela divulgação dos motivos "ao romano", imediatamente captadas pelos programas artísticos eruditos, e vai ajudar ao processo de consciencialização dos produtores de arte, introduzindo no caso da arquitectura o conceito de "arquitecto" como artistas, em oposição ao "mestre de obras", provavelmente alargado às outras artes²⁹. Deste modo, não se limitando a fazer um resumo da obra de Vitróvio (ideia que fica da 5ª edição espanhola do seu tratado), cita também os tratados de Alberti e Pomponius Gauricus, para além de Vitróvio e de outros catorze autores clássicos, tais como Pitágoras e Plínio, e, dedica mais atenção aos ornamentos que Serlio, mas seguindo sempre a mesma orientação prática. Esta obra constitui o primeiro tratado independente escrito em língua vulgar, marcando pela primeira vez a distinção entre o "arquitecto" e o "oficial mecânico" (artesão), sem, contudo, demonstrar qualquer menosprezo por esta categoria³⁰.

Ainda antes de 1540, começa a ser imprimido o primeiro tratado sobre arquitectura moderna independente do texto de Vitróvio, escrito numa língua vernácula, a obra de Sebastião Serlio [c. 1475-1554/5]³¹, em que, desde o próprio formato, ao facto de ser dada mais importância às ilustrações que ao texto, à divisão da obra em sectores ligados a temas arquitectónicos específicos, apresenta já as características dos tratados dos finais do século. Virá a tornar-se ainda mais importante, embora só fosse publicado dez anos depois do da primeira edição espanhola de Sagredo, contribuindo, no Norte da Europa, para o aparecimento de uma série de manuais sobre as ordens arquitectónicas. No *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici...* [Veneza, 1537], dedicado ao Duque de Ferrara, Ercole II, tenta demonstrar, no Livro IV³², ao maior número possível de leitores a teoria das proporções correctas para as cinco ordens da arquitectura antiga: toscana, dórica, jónica, coríntia e compósita³³. Constituído por vários Livros, centrou-se especificamente na recopiação dos restos visuais da antiguidade e na redução

²⁷ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano...*, p. 19.

²⁸ J.G. Stichini Vilela, *Francisco de Holanda - pensamento e obra*, Série Artes Visuais da Biblioteca Breve, Lisboa, 1982, pp. 22-23.

²⁹ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 34.

³⁰ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 163-164.

³¹ Idem, *Los Tratados de Arquitectura...* pp. 61-62.

³² Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cio è thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli essempli dell'antiquita, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio* [Tercero y Quarto Libro de Architectura, (Toledo, Ivan de Ayala, 1552)], ed. fac-símile de *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio traducido por Villalpando*, (Toledo, Ivan de Ayala, 1582), col. Juan de Herrera, dir. Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1977.

³³ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 164-165.

da teoria vitruviana a algumas definições ilustradas; entre as várias contribuições desta obra, deve salientar-se a aplicação da ornamentação associada às ordens, a outros elementos arquitectónicos³⁴.

Andrea Palladio [1508-1580]³⁵, arquitecto maneirista autor de *I Quattro Libri dell'Architettura* [Veneza, 1570], na mesma linha de fidelidade aos valores deste arquitecto romano do século I, vai assentar de novo a teoria da arquitectura nos princípios vitruvianos, ocupando-se não só dos princípios gerais da arquitectura nas ordens clássicas, como também da construção de palácios, vilas, pontes, edificios civis, templos e igrejas cristãs. Esta obra, que, na realidade constitui um só livro, mais coerente que os sete que compõem o tratado de Serlio, publicados separadamente durante os primeiros anos de vida profissional de Palladio, é praticamente ausente de abstracção teórica, centrando-se grande parte do texto na construção de edificios concretos³⁶. Considera que os templos devem ser redondos ou quadrangulares, de seis ou oito faces, sempre tendendo para definir o espaço circular ou dele derivado, pois, a forma mais regular e bela é o círculo (e também o quadrado), da qual todas as restantes derivam. Assim, a Palladio se deve a codificação do *decorum* como um dos constituintes basilares da arquitectura, que levaria à escolha do círculo, a forma mais perfeita, e, conseqüentemente, à das igrejas centralizadas como a ideologicamente representativa da "Unidade, a infinita Essência, a Uniformidade e a Justiça de Deus". Várias vezes reeditada em Itália e noutros países, esta obra vai exercer uma influência enorme nos arquitectos e na arquitectura dos séculos seguintes, convertendo Palladio no arquitecto mais imitado de todos os tempos, pelo cânone palladiano para as ordens arquitectónicas no Livro I, mas, sobretudo, pelas ilustrações de xilogravuras, que, embora toscas, mostravam a grande simetria e harmonia das suas construções³⁷.

Refira-se ainda, neste balanço sobre o pensamento humanístico que se renova na Europa do pós *Quattrocento*, a figura de Hans Vredeman De Vries [1526-1606], arquitecto, pintor, gravador, decorador (obra de Anvers, 1577/81), que estudou os tratados de Vitruvius e Serlio e a obra de Du Cerceau. Conserva-se pouco da sua obra pictórica, arquitectónica e efémera, sendo mais conhecido pelos seus escritos e gravados publicados, de ornamentos, elementos construtivos e vistas arquitectónicas. Contudo, a sua obra contribuiu grandemente para a divulgação do gosto norte-europeu pelos motivos orgânicos, pois, a maior parte da sua obra maneirista está caracterizada por lacerias e grotescos, e foi, certamente, o mais importante dos gravadores arquitectónicos do seu tempo³⁸.

³⁴ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 11-17.

³⁵ Sobre a vida e obra deste arquitecto: James S. Ackerman, *Palladio, Libros de arquitectura y arte*, xarait ediciones, Valencia, 1981.

³⁶ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, p.81.

³⁷ Idem, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 81-82 e p. 179.

³⁸ Idem, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 170-171.

Alguns destes tratados foram as bases de fundamentação da arquitectura na razão e na natureza³⁹. Estas, como outras obras, influenciaram e acompanharam a "passagem" do "artesão" a "artista", cuja figura se vai impôr na Renascença. Devem referir-se concretamente as *Vitae*, biografias não nos moldes míticos das velhas "Vidas" que falavam de alguns criadores da Antiguidade, mas a biografia de "si", como pessoa, sua contemporânea, realizada pela mão de outrém ou até por si mesmo (autobiografia), de quem doravante sentia poder usar a palavra em nome próprio, pois, a biografia crítica dos artistas, intimamente ligada à paragona, revela-se um género muito importante, transmitindo factores concretos da actividade dos artistas, a ideia crítica e estética da obra de arte, e, sendo também pretexto para a paragona entre géneros artísticos diferentes. Contudo, no *Quattrocento* a biografia crítica não é ainda um estudo da forma estética, pois só a partir de 1500 ganha autonomia como género literário, fora e dentro de Itália, nascendo uma teoria artística mimética, apoiada nos grandes mestres e não na antiguidade. Manetti é o primeiro autor que biografava um artista vivo, ao fazer a biografia de Brunelleschi, servindo-se dela como pretexto para criticar a arquitectura anterior; no *De Vides Illustris* [1523], Paolo Giovio vai biografar, por esta ordem, Leonardo, Miguel Ângelo e Rafael; também Paolo Pino, no *Dialoghi di Pittura* [Veneza, 1548] pode ser considerado pioneiro da crítica da arte; e devem referir-se ainda as cartas a artistas, como as *Lettere* [1547] de Benedetto Varchi.

O artista é agora um agente activo, porque julga o papel da obra de arte em determinado contexto. Com o Maneirismo, haverá já, então, uma teoria estética, e J. Pontormo, no *Il Libro Mio* [1555/57], ao fazer a defesa da *fatices dell'arte e della mente* como prova da superioridade "divina" da Pintura, ou Benvenuto Cellini, no seu *De Sculptura* [1564], são agentes transmissores dessas teorias agora nascentes, que terão eco na Península Ibérica, como o demonstram os principais tratados artísticos aí produzidos, nomeadamente o *Da Pintura Antigua* [1548], de Francisco de Holanda, e os *Comentarios de la pintura* [c.1560], de Felipe de Guevara⁴⁰.

Por outro lado, paralelamente às grandes correntes inspiradoras da "arquitectura ideal", nomeadamente o neoplatonismo e o vitruvianismo, emergem correntes laterais, ou seja, sub-correntes humanísticas, de interesse não menos relevante, como o caso de Fra Francesco Colonna [Veneza, ?1433-1522?]⁴¹, autor do tratado *Hypnerotomachia Poliphili*⁴², que é representativo

³⁹ Segundo opinião de Dora Wiebenson, na Península Ibérica, não foi bem assim, pois o pensamento arquitectónico está ligado à concepção geral do homem e da ciência; por outro lado, da confrontação entre a arquitectura clássica e a tradição gótica, e, destas com a cultura bíblica, o sistema das ordens saiu em descrédito (cfr. Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 44-45).

⁴⁰ Fernando Mariás, *El largo siglo XVI...*, p. 306.

⁴¹ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura...*, pp. 49-51.

⁴² Trata-se de um poema cavalheiresco amoroso dividido em duas partes: a primeira, maior, narra a história de Poliphilus em busca da amada Polia, terminando com o breve mas feliz encontro; a segunda conta a história da própria Polia. Nesta obra, cujas ligações à tradição gótica, particularmente forte no Norte da Itália, ainda se faz sentir, o autor deleita-se então, na narração das desventuras de Poliphilius, enamorado de Polia, ao gosto das "novelas" cavalheirescas da Idade Média, e de certas obras de Boccaccio, mas revelando uma abertura e um

deste contexto de autores do Humanismo do *Quattrocento*, na linha das ideias estéticas de Vitrúvio, Alberti e Ghiberti. Este tratado, escrito em 1467 no mosteiro de SS. Giovanni e Paolo de Veneza, foi lançado à estampa por Aldo Manuzio em 1499, numa belíssima edição ricamente ilustrada, e, pode considerar-se um dos textos mais irracionais e esotéricos da época, verdadeira fábula romantizada, de carácter onírico (como revela o seu subtítulo: *Ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit*). Este poema amoroso, onde se combinam os interesses eróticos e os arquitectónicos, derivados de Vitrúvio e Alberti, que o convertem num documento de filosofia da arquitectura digno de menção⁴³, tornou-se célebre pelas gravuras que encerra, sem dúvida o aspecto mais importante desta interessante obra, de grande utilidade para os pintores e escultores da Itália do Renascimento e Maneirismo. Ao invés da racionalidade objectiva de Alberti, Colonna preocupa-se com o efeito dos detalhes, produto imaginoso de alegorias, inscrições, hieroglifos, ruínas, sem, contudo, precisar ideias morais ou filosóficas, como acontecia com um Marsílio Ficino [1433-1499] que a si próprio se intitulava *philosophus platonicus, theologus et medicus*, e que, com o seu neo-platonismo, vai reconstruir uma inovadora teoria, etapa evoluída dos *studia humanitates* renascentistas, em que propunha uma clara unificação de princípios entre a Antiguidade pagã de raiz clássica e o pensamento cristão, pois, aqui, a Antiguidade não é uma escola para os arquitectos modernos, mas antes um pretexto para se interrogar sobre a fragilidade mundana, num terreno de emotividade que torna a arquitectura o símbolo da instabilidade de todas as coisas. Os edificios imaginados por Colonna foram tão fantasiados que, embora praticamente não fossem utilizados por arquitectos⁴⁴, mostraram-se de grande utilidade para pintores e escultores. No fundo, defende uma corrente não-arqueológica, mas antes fantástico-romântica, imbuído de certo romantismo perante o legado greco-romano da Antiguidade.

Contudo, para o movimento antropocêntrico, sobretudo visível nos artistas, há uma grande responsabilidade histórica a atribuir ao neo-platonismo, em particular à filosofia de Marsílio Ficino, em que a noção de "circuito espiritual contínuo" conduzindo Deus ao mundo e simultaneamente, o mundo a Deus, com um homem "microcosmos" regido por princípios comuns ao do "macrocosmos", ajudou à investidura do sagrado no corpo dos homens, e, especialmente no corpo dos artistas, à visão do indivíduo como possuidor da missão da ascensão da mente humana, pela própria "mão"⁴⁵.

fascínio pela Antiguidade e por Roma, num discurso em latim, grego e italiano, onde dá largas ao gosto pelo *all'antico* renovado de uma cultura inteiramente nova, descrevendo exaustivamente e de forma exacta, os edificios e as ruínas antigas com que se depara ao longo da viagem (cfr. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, [1467], ed. fac-símile, Aldo Manuzio, Veneza, 1499, 234 fls.).

⁴³ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Arquitectura ...*, pp. 50-51.

⁴⁴ Com excepção de Bernini na fonte de *Santa Maria sopra Minerva* em Roma, um elefante carregando um obelisco, segundo um gravado do livro de Colonna, executado muitos anos depois.

⁴⁵ Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos....", pp. 162-163.

Já António Averlino, o Filarete [Florença, 1400-1465/70?], artesão e arquitecto, se mostrou bastante mais racional, no seu *Tratado de Architectura* [1461/64], destinado inicialmente ao duque de Sforza, e mais tarde dedicado também a Piero de Medici⁴⁶. Esta obra segue o modelo dos diálogos platónicos e é o primeiro tratado de arquitectura escrito em linguagem de romance, representando a primeira intenção de formular uma teoria coerente da arquitectura directamente relacionada com o mundo cristão moderno. Carecendo do profundo conhecimento da teoria e da prática arquitectónica que tinha Alberti, formulou as suas próprias leis de desenho e aplicação das formas arquitectónicas⁴⁷, e, embora revelando a mesma apaixonada veneração pela Antiguidade, como defensor de uma arquitectura antiga combinada com elementos da tradição medieval lombarda e veneziana, numa idealização fantástica de uma cidade utópica, é mais consistente e preciso no relato das antiguidades, numa atitude intermédia, derivada de uma linha albertiana, que, no fundo corresponde a uma corrente teórica do academismo e pragmatismo anti-medieval. Por seu lado, Giovanozzo Manetti [1396-1459], humanista e diplomata florentino, vai ser o autor de uma *Biografia de Nicolau V*, [1455-59], publicada em 1734 por Antonio Muratori, que estará na base de toda a teoria humanística pontificia no século XVI, ao conceber Roma como a forma simbólica da universalidade da Igreja de Cristo e com base na autoridade papal, obra humanística em que predomina o aspecto moralizante e apologético, onde os ideais de Beleza se adequam a uma funcionalidade militante e eclesial⁴⁸, correspondendo a um ideal propagandista cristã, "colado" à estratégia do papado, num empenhamento ideológico de alinhamento renascentista. Na realidade, também as alterações religiosas, como um dos factores primordiais das mudanças culturais, vão influir directamente as manifestações culturais e artísticas. Ao mesmo tempo que os progressos da Reforma no centro da Europa tornam impossível a conciliação, dando-se o acontecimento capital da divisão da Europa em duas unidades religiosas muito diferentes, irá surgir um novo valor para a imagem religiosa em ambos os campos. Por cima de todos os acontecimentos importantes da época, o fenómeno capital da crise do Renascimento clássico é a perda de validade do modelo cultural neoplatónico⁴⁹. Neste quadro de ruptura espiritual, em que a cristandade assiste ao colapso provocado pelo saque de Roma, a Cidade Santa, pelas tropas imperiais, em 1527, às lutas entre os vários extremados ideais reformistas, num ambiente de repressão generalizada e infundável descrença, sente-se a exigência de uma radical renovação, na procura de um novo sentido existencial, num intenso reforço da Igreja Católica, o que, evidentemente, arrastaria consigo os princípios estéticos.

⁴⁶ Dora Wiebenson, *Los Tratados de Architectura...*, pp. 48-49.

⁴⁷ Idem, *Los Tratados de Architectura...*, p. 49.

⁴⁸ Sobre este assunto, ver: Joaquim Garriga, *Renascimento en Europa*, Barcelona, 1983; Anna Maria Finoli, *Antonio Averlino, detto Il Filarete: Trattato di architettura*, 2 vol., Ed. Il Polifilo, Milão, 1972.

⁴⁹ Fernando Checa Cremades e Victor Nieto Alcaide, *El Renacimiento - Formacion y crisis...*, pp. 253-254.

1.2. Sua interpretação em Portugal

Em Portugal, embora hoje esteja definitivamente esclarecido que o Humanismo se expande cerca de cem anos depois do início deste movimento em Itália (Petrarca é o primeiro humanista europeu, no século XIV), na segunda metade do século XV, será necessário esperar pela vinda de humanistas italianos que vêm ensinar em Portugal, no tempo de D. Afonso V, como um Estevão de Nápoles, um Justo Baldino ou um Mateus de Pisano, e sobretudo, como o italiano Cataldo Parisio Sículo⁵⁰, peça fundamental da história do Humanismo em Portugal, que aqui chega em 1485. A 28 de Novembro de 1490, como *orator* do rei de Portugal, ao saudar em Évora, à entrada da porta de Avis, a princesa Isabel de Castela, que acabara de casar com o príncipe herdeiro D. Afonso, elogia, como lhe compete e é habitual entre os humanistas, os pais da recém-casada, os Reis Católicos Fernando e Isabel, e os pais do marido, D. João II e D. Leonor. Esta magnífica "oração de entrada", simboliza já o jogo de comparações do Renascimento entre os homens dos séculos XV e XVI e as figuras da Antiguidade, seu paradigma, pensamento que ocorrerá inúmeras vezes aos escritores portugueses de Quinhentos, o de opôr as grandes viagens dos portugueses aos feitos dos gregos e dos romanos⁵¹. E, na realidade, entre outros méritos do rei de Portugal, Cataldo vai mencionar: "*É de tal modo investigador de coisas mais profundas, que recentemente quase alcançou a Índia, ultrapassando com os seus navios, as plagas do Sul e, à custa de enormes despesas, descobriu lugares recônditos, nunca encontrados nos tempos dos Romanos, trazendo ao conhecimento da fé católica muitos homens de seitas errôneas*"⁵².

Este discurso, assim como outras cartas de Cataldo, dão preciosas informações acerca dos interesses culturais dos portugueses, nos finais do século XV, inícios do XVI, destruindo a falsa imagem dos rudes e ignorantes barões medievais atribuída a estes combatentes de África ou do Oriente. Em 1495, em carta enviada ao rei D. Manuel, Cataldo compara as expedições dos portugueses a África à viagem de Eneias⁵³ ao longo dos portos e ilhas do Mediterrâneo, de Tróia para Itália⁵⁴, assim como na carta que escreve cerca de 1499, a Martim de Sousa, então em

⁵⁰ Américo da Costa Ramalho, "A Introdução do Humanismo em Portugal", *Estudos sobre o século XVI*, [1ª. ed. Barbosa & Xavier, Braga, 1980], ed. IN/CM, Temas Portugueses, 2ª ed., Lisboa, 1983, p. 1-20; e idem, "Cataldo Sículo em Portugal", *Estudos sobre o século XVI*, pp. 29-37.

⁵¹ Américo da Costa Ramalho, "Os Humanistas e a Divulgação dos Descobrimentos", in *Actas do Congresso O Humanismo e os Descobrimentos Portugueses*, Coimbra, 9/12 Outubro 1991, pp. 21-22.

⁵² *Cataldo Parisio Sículo: Duas Orações*, prólogo, tradução e notas de Maria Margarida B. Gomes da Silva, introdução e revisão de Américo da Costa Ramalho, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1974, pp. 56-57. Assim, em 1490, certamente com a autorização do rei de Portugal, mencionava a abertura da rota das Índias aos navios portugueses, como um facto averiguado e seguro (após o regresso a Lisboa de Bartolomeu Dias com informações seguras em 1488, quatro anos antes da viagem de Cristovão Colombo à sua Índia imaginária), sinal dos novos tempos e das mudanças que se aproximam.

⁵³ Cataldo chega a comparar o herói da Eneida com o navegador protagonista de *Os Lusíadas*.

⁵⁴ Cataldo Parisio Sículo, *Epistolae et Orationes (Epistole Cataldi)*, ed. fac-símile, introdução de Américo da Costa Ramalho, Acta da *Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, 1988, fol. a 5.

África, em que pede informações para a crónica que está a escrever. Tal facto é também comum em poemas de menor extensão ou epigramas, como já em 1471, no poema *Arcitinge* sobre a conquista de Arzila e Tânger, ou, em 1481, no discurso⁵⁵ proferido por D. Garcia de Meneses, bispo de Évora que estudara em Itália, que, comandando uma esquadra que ia de socorro de Otranto, no Sul de Itália, cidade cercada pelos turcos, se deteve em Roma, numa oração ao papa Sisto IV⁵⁶.

Assim, a ida de portugueses para cidades de Itália, como Génova, Florença, Milão, Veneza ou Roma, funcionando esta última como uma espécie de "sede" da política internacional, ao serviço da "propaganda" política no estrangeiro, vai ser também extraordinariamente importante neste processo de introdução do Humanismo em Portugal, trazido directamente das "fontes" (Itália, "pátria" do Humanismo) e não por via indirecta, de Espanha ou França.

Em 1531, André de Resende publica em Lovaina o *Resumo dos feitos praticados na Índia pelos portugueses no ano anterior*, segundo o modelo da carta que Nuno Cunha, designado governador-geral da Índia, enviou ao Rei, da cidade de Cananor, a 13 de Outubro de 1530: *Epitome Rerum Gestarum in India a Lusitanis, anno superiori, iuxta exemplum epistolae quam Nonnius Cugna, dux Indiae max.designatus, ad regem misit, ex urbe Cananorio III. Idus Octobris. Anno MDXXX*; em 1539, no mesmo local, é a vez de Damião de Góis publicar a sua *Crónica dos feitos dos Portugueses na Índia, aquém dos Ganges, no ano de 1538*; em 1548, Diogo de Teive publica a *Crónica dos feitos praticados na índia, em Diu, pelos portugueses no Ano de Cristo de 1546*, uma monografia sobre o segundo cerco de Diu. Estes factos mostram como os portugueses no estrangeiro se empenhavam em comunicar à Europa, em latim, o que se passava em África. Por seu turno, em 1571, D. Jerónimo Osório vai publicar *Os doze livros dos feitos praticados pelo valor e sob os auspícios do Invictíssimo Rei de Portugal, D. Manuel (De*

⁵⁵ Trata-se de uma oração que se aproxima do modelo tradicional das chamadas "orações de obediência", embora o não seja propriamente, é deveras surpreendente pela qualidade do latim, do melhor nível humanístico, em que recorda ao papa as circunstâncias em que a armada que comandava foi enviada para os mares de Itália, sem o saber, exactamente três dias depois do falecimento de D. Afonso V, a 28 de Agosto, portanto, sendo já rei D. João II, (que três anos mais tarde o fará morrer na cisterna do castelo de Palmela por ter conspirado contra a realeza), falando com orgulho dos feitos do que pensava ser ainda rei, e do seu promissor filho, nas campanhas que o pai conduziu ao Norte de África, na colaboração do filho na conquista de Arzila e Tânger, apesar dos seus dezasseis anos, numa dramática evocação da participação até da sua própria família nas campanhas de África, golpe duro no poderio muçulmano, aliado dos turcos, exortando ao papa a necessidade desta grande empresa dos europeus contra o perigo turco.

⁵⁶ Este discurso, causou tal impressão na corte pontificia, que imediatamente foi impresso em Roma, será o segundo documento literário da Expansão Portuguesa, pois, o primeiro foi logo após a conquista de Ceuta em 1415, que foi objecto de uma crónica em latim da autoria de Mateo de Pisano, que a si mesmo se qualifica de "mestre em Artes e poeta laureado", o *Gesta Illustrissimi Regis Ioannis De Bello Septensi*, só publicado no século XVIII e traduzido já em 1915, como parte das celebrações do quinto centenário da conquista de Ceuta pelos portugueses, e que prova irrefutavelmente, a contemporaneidade da literatura em latim e dos Descobrimentos e Expansão Portuguesa (cfr. Américo da Costa Ramalho, *Os Humanistas e a Divulgação dos Descobrimentos*", pp. 17-18).

Rebus Emmanuelis Gestis), num estilo elegante e simples, de ritmo ciceroniano, obra que teve larga reputação na Europa, onde este exaltava o soberano, como símbolo do País. Tudo isto permite ter uma ideia muito concreta do importante ambiente humanista em Portugal na época, paralelo ao que corria um pouco por toda a Europa, ligado a um clima épico que a literatura em latim é a primeira a assinalar e a transmitir, que irá permitir, pelo intercâmbio de pessoas e obras, a difusão em Portugal das mesmas ideias e ideais do Renascimento. Estes valores, conduzirão a alterações em sectores tão específicos como o das artes, traduzidos literariamente por Francisco de Holanda, recém chegado de Itália, por quem, contudo, não foi necessário esperar para a divulgação da cultura renascentista e humanista na literatura.

Também Erasmo, conquanto silenciosa, é uma figura importante na cultura portuguesa do século XVI, tendo tido muitos amigos portugueses em Itália e nos Países Baixos, e uma enorme consideração por André de Resende, um dos principais humanistas portugueses⁵⁷, figura multifacetada, bom poeta latino e prosador, epistológrafo e conhecedor de epigrafia. Assim, deve ainda referir-se a acção dos professores do Colégio das Artes, nacionais e estrangeiros, não ateus, mas cujas opiniões críticas a respeito do Catolicismo tradicional, em parte tingidas pelo espírito de Erasmo, foram importantes no cimentar do Humanismo, e, posteriormente, a própria Companhia de Jesus, cujas muitas obras impressas, publicadas em latim, vão ter interesse para a História da Expansão Ultramarina, das Descobertas Marítimas e da colonização. Estas obras, incidindo sobre os costumes dos índios, as plantas, os animais, do Brasil, serão importantes no transmitir das originalidades do Humanismo em Portugal, em que a consciência de uma outra civilização, para além do "eu", teve grandes influências no evoluir do pensamento humanista, da mesma forma que o terá a literatura humanística ao transmitir ao Mundo este papel de Portugal nos Descobrimentos Marítimos e na Expansão Europeia, ponto culminante da Cultura portuguesa⁵⁸.

⁵⁷ André de Resende deslocou-se à Flandres para encontrar Erasmo, mas, não o tendo conseguido, substituiu a sua presença pelas obras, tendo-lhe enviado um poema latino, escrito em Lovaina em 1531, em que fazia a sua "oração" erasmiana, *Carmen eruditum et elegans Angeli Andrea Lusitani adversus stolidos politionis litteraturae oblatratores* (canto erudito e elegante de "Angelo"- sobrenome que usou em dada época, como também usou o de "Lucius", até porque era habitual usar três nomes entre os humanistas -, poema contra aqueles que criticam a literatura erudita latina, mais concretamente, contra os que "ladram" à literatura mais perfeita, elevada, mais "polida", ou seja, contra todos os "ladradores"). Aqui, ao fazer o elogio de Erasmo e de todos os erasmitas, pode ver-se a sua importância, como o mais influente humanista do seu tempo e da cultura europeia do século XVI. Erasmo ficou tão impressionado com o poema que imediatamente o mandou imprimir, sem sequer o avisar, deixando-o atrapalhado porque aí dizia que Erasmo era muito conhecido em Portugal, pelo próprio rei, quando, no fundo, era a rainha D. Catarina, pessoa que teve enorme influência sobre D. João III no que toca a reformas culturais, que trouxe de Espanha toda esta literatura, a par com figuras influentes, nomeadamente Julião de Alba e Pedro e Rodrigo Sanchez. Como o nome do poema era muito complicado, não podia manter-se e vai aparecer depois com o título de *Erasmii Encomium*, ou seja, o elogio de Erasmo, que aparecerá depois no início de todos os livros sobre Erasmo; nesta obra aparece pela primeira vez a palavra Lusíada (cfr. Américo da Costa Ramalho, "Lucius Andreas Resendius. Porquê Lucius?", *Estudos sobre o século XVI*, pp. 203-213).

⁵⁸ Américo da Costa Ramalho, *Os Humanistas e a Divulgação dos Descobrimentos*, pp. 35-36.

Todos estes factores, enfim, permitem afirmar que o Humanismo em Portugal foi constituído por diversos grandes humanistas e feito de sucessivos "pequenos humanismos" ...

O motor de toda esta mudança pode situar-se na necessidade de internacionalização da corte de D. João III e da sua abertura ao humanismo, trazendo consigo a valorização da memória da Antiguidade, numa indiscutível vontade de orientar para novos caminhos o pensamento português, que já se pressentira nas "experiências isoladas de alguns proto-humanistas que, desde o reinado de D. João II, mantinham acesa a chama da cultura classicizante em Portugal"⁵⁹. E, o crescente peso dessa cultura humanística de raiz italianizante na corte de D. João III, aberta por vezes a ressaibos neoplatónicos, senão erasmianos⁶⁰, vai ter um forte eco em determinados círculos de eleitos, onde se determinará a rejeição do anterior figurino gótico-renascentista, de sequência nórdica, e se explorarão novos caminhos de vanguarda, abertos já à chama anti-clássica do romanismo⁶¹.

Na realidade, esta cultura trazia consigo os meios para influenciar de forma directa a pintura, pois muitos dos seus textos incidiam sobre a cultura artística. Desde o elogio da Antiguidade, visando o das próprias formas arquitectónicas, a presença nas bibliotecas humanistas, dos textos de Vitruvius, Alberti e Serlio, a edição em 1542 em Lisboa do manual de Sagredo, divulgando o receituário renascentista, a leitura de Plínio, Filóstrato⁶², Castiglione⁶³ e muitos outros⁶⁴.

⁵⁹ Joaquim Oliveira Cactano, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, p. 102.

⁶⁰ Assim, em 1527 vão ser criadas cinquenta bolsas régias de estudo para o colégio francês de Santa Bárbara, e, nesse mesmo ano vai regressar ao reino Sá de Miranda (em Itália entre 1521 e 1527), logo seguido de muitos outros estrangeirados profundamente imbuídos da cultura clássica e do erasmismo, como João de Barros, Damião de Góis, Garcia de Resende (este poeta-cronista vai falecer em 1536, assim como o dramaturgo-ourives Gil Vicente, dois vultos renascentistas, sintomaticamente no ano da introdução do Tribunal do Santo Ofício em Portugal e à realização do primeiro auto-de-fé), permitindo assim a D. João III dispôr de todos os mecanismos da modernização cultural que tanto ansiava, combate este que durou até à dobragem do século, lutando contra as diversas oposições internas que nunca ultrapassou, como é visível pelo episódio marcante da criação e término do Colégio das Artes em Coimbra. Neste processo, André de Resende lançará em 1534 a célebre *Oratio Pro Rostris*, apelo à vergonha "da nossa barbárie e do nosso desleixo", sobre o qual fará em 1551, em jeito de prólogo de defesa, o balanço magoado dessa intensa política de renovação dos primeiros decénios do reinado do *Piedoso* (cfr. J.O. Cactano, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa...", *A Pintura Maneirista...*, p. 104).

⁶¹ Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira. Notas sobre a pintura do Maneirismo no Ribatejo", (Actas do ciclo de conferências na Biblioteca Municipal de Santarém) *Santarém, os homens e a cidade na época dos Descobrimentos*, CM Santarém, Santarém, 1995, p. 169.

⁶² O *De Imagines*, influenciou os tectos pintados por Francisco de Campos em Évora, no palácio dos condes de Basto, em 1578.

⁶³ *Il Libro del Cortegiano*, editado em 1528, dedicado a D. Miguel da Silva, teve grande repercussão em toda a Europa, convertendo-se num manual de etiqueta e de comportamento cortesão, sendo simultaneamente paradigma da necessidade do conhecimento da pintura pelo nobre, chegando a ser utilizado por Francisco de Holanda.

⁶⁴ Sylvie Deswarte-Rosa, "L'essence et les sens. Francisco de Holanda", (Catálogo da Exposição) *Portugal et Flandre*, Europália, Bruxelas, 1991, pp. 159-171. As obras literárias ligadas ao neoplatonismo circulavam também em Portugal, tais como as de Marsilio Ficino, sobretudo as suas traduções em latim (Platão, Hermès Trismégistes...), com as habituais introduções de autores da "família neoplatónica", como Landino, Poliziano, Pico de la Mirandola. Por exemplo, Duarte Pacheco, no *Esmeraldo de situ orbis* [c. 1506], serve-se da tradução italiana de C. Landino da *História Natural* de Plínio o Velho, com o seu longo prefácio neoplatónico, como também

Por seu lado, João de Barros, no *Ropicapnefma*⁶⁵, editado em Lisboa, em 1532, obra de evidente cunho renascentista, provavelmente a primeira obra do humanismo português de profunda ressonância erasmista⁶⁶, revela um profundo conhecimento da teoria artística da época ao utilizar a hierarquia dos géneros da pintura, privilegiando claramente a pintura do corpo humano e do nu, sancionando-a em termos filosóficos e morais pela elevação do culto do divino e da procura da verdade. As suas obras devem ter sido do maior interesse para Holanda, não tanto pelo tipo de diálogo utilizado, porque ainda dentro da tradição medieval, longe do modelo ciceroniano que Holanda depois empregará, mas pelas referências que este faz à arte, no *Ropicapnefma*, sobre a pintura da sua época⁶⁷, e, também no *Panegírico do Rei D. João III*, pronunciado quando da inauguração do aqueduto de Évora em 1537, fala do desenho e da pintura, referindo-se a Platão e dando uma descrição da *prisca theologica* segundo o sistema de Marsílio Ficino⁶⁸. E ainda, Francisco de Sá de Miranda [1481-1558], que, ao voltar de Itália, onde mantivera contactos com humanistas como Bembo, Sannazzaro, e também com Vittoria Colonna, que poucos anos depois receberá no seu círculo intelectual Francisco de Holanda, irá refugiar-se na sua quinta do Alto Minho, mantendo ligações com homens célebres das letras portuguesas, mentores do Renascimento literário em Portugal⁶⁹.

Toda esta cultura contribuía para o clima de mudança, peça inerente e característica da cultura artística portuguesa, que por várias vias era pressionada no caminho do italianismo. Na pintura, como também na arquitectura, ourivesaria e nas outras artes, vai reflectir-se este esforço de modernização cultural da sociedade portuguesa, e, de certo modo, esta, ao mesmo tempo que tende para um novo rumo, será mais um vector dessa mudança ao adequar-se aos novos quadros mentais, participando na batalha travada pelo Humanismo português. Assim, este processo de mudança pictórica, mais do que qualquer influência externa, será explicável então, pelo peso exercido por outras áreas culturais a nível nacional, desde artísticas, literárias a filosóficas, que alteraram substancialmente o panorama cultural e mental em Portugal.

Holanda fará mais tarde. Quanto a Francisco de Holanda, há textos que o influenciaram de forma determinante, preparando-o para o aproximento do neoplatonismo em Itália, como o discurso de Frei Egidio de Viterbo e o discurso que este proferiu na presença de Júlio II em 1507, sobre a "Idade do Ouro", celebrando este papa pela reconstrução da basílica de S. Pedro, e o rei D. Manuel, o novo "Emanuel", que pelas suas conquistas no Oriente inaugurava uma nova "idade do ouro".

⁶⁵ Américo da Costa Ramalho, "*Ropicapnefma*: um bibliónimo mal enxertado", *Estudos sobre o século XVI*, pp. 311 a 319.

⁶⁶ J.O. Cactano, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa...", *A Pintura Maneirista...*, p. 98.

⁶⁷ Nesta obra, em 1532, considera o ornato "ao romano" como um género pictórico (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995, p. 316).

⁶⁸ Sylvie Deswarte-Rosa, "L'essence et les sens", *Portugal et Flandre*, p. 161.

⁶⁹ Dagoberto Markl, "O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995, p. 407.

O desenho adquire uma nova medida como expressão da "divina graça", tão bem definida por Francisco de Holanda [1517-1584]⁷⁰, no seu tratado *Da Pintura Antigua* em 1548⁷¹, onde, mais uma vez traçando a continuidade da mesma linha de Vitrúvio, ao que junta o "entendimento" ou "ideia" com a devida veneração e compromisso com a "tenção" do criador, numa autonomização criadora de que o sujeito, o "divino artista", está imbuído, a par com a autonomização da teoria da arte como saber próprio da prática artística. Tal só pode levar à autonomização social para "criadores" excepcionais, cujo primeiro passo deveria estar na reivindicação do enobrecimento das suas artes respectivas e da elevação cultural dos autores⁷².

Francisco de Holanda, homem da corte, cumulado de benesses e recompensas, era filho de um iluminador de origem neerlandesa, António de Holanda, que ocupava o cargo de rei-de-armas, posição importante em Portugal, e que terá influência na sua formação inicial de origem flamenga, clássica e humanista. Para tal contribui também a sua vivência na corte, pois, criado sucessivamente nas casas do infante D. Fernando e do cardeal-infante D. Afonso, onde teve como mestre o eborense André de Resende⁷³, Holanda recebeu uma sólida educação clássica e humanista em Évora, residência da Corte e centro dos estudos humanistas em Portugal nos anos de 1530, convivendo com os maiores eruditos do país, estando perfeitamente apto a assimilar as ideias artísticas e a *theologia platonica* que iria encontrar em Itália. Assim, estes anos foram importantes para a consolidação da sua orientação em relação à Antiguidade clássica, sobretudo pelas influências de humanistas como André de Resende (que em 1545 o elogia), Aires Barbosa, Martinho de Figueiredo⁷⁴, ou ainda, de D. Miguel da Silva [c.1480-1556], bispo de Viseu entre 1525 e 1540⁷⁵.

⁷⁰ O papel de Francisco de Holanda será relevante na cultura portuguesa desta época, como difusor das ideias artísticas apreendidas em Itália (1538-1540) e que o tornaram uma figura de charneira entre o Renascimento e o Maneirismo, muito embora tenha tido, contudo, uma educação plenamente humanística (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda, teórico entre o Renascimento e o Maneirismo", *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 12-13).

⁷¹ "A pintura...uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É imitação de Deus e da natureza prontíssima...É imaginação...e forma-se de três eficazes preceitos... a invenção ou ideia...a proporção ou simetria... o decoro ou decência...".

⁷² Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos...", pp. 151-153.

⁷³ André de Resende conhecia o grego, os diálogos de Platão, mas era um erasmista convencido, é pouco inclinado para o neoplatonismo, embora na sua poesia haja por vezes um toque de cariz neoplatónico (caso da *Oratio pro Rostris*, Lisboa, 1534); André de Resende ficará desamparado após a morte dos dois infantes, desesperado, muda de rumo, critica até Erasmo, que tão recentemente elogiara; este humanista teve um papel imprescindível na obra de Holanda, na escolha das fontes, no tratado *De Aetatibus Mundi Imagines*, inculcou no jovem duas das bases da sua futura teoria artística: o culto da Antiguidade e a convicção da infinita superioridade do artista sobre os nobres e outros cortesãos (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992, pp. 145-151).

⁷⁴ Os filhos de João Teixeira, chanceler-mor do reino, estudaram no *Studio* fiorentino com Angelo Poliziano, professor de grego e latim, assim como Martinho de Figueiredo e Aires de Barbosa, seu sobrinho.

⁷⁵ Este foi embaixador em Roma entre 1515 e 1525, e, por mercê dos seus amigos, os humanistas Lattanzio Tolomei e B. Palladio, Holanda pode conhecer Miguel Ângelo e Vittoria Colonna; B. Castiglione dedicou-lhe em

Este último, homem de cultura italiana, vai desempenhar um importante papel como grande humanista que foi, sobretudo a nível artístico, pois, para além da riquíssima biblioteca que possuía, de uma vasta colecção de moldagens de estátuas romanas e de moedas antigas, foi também mecenas artístico do pintor Vasco Fernandes⁷⁶, e impulsor de um autêntico programa de renovação artística nesta zona do país. Contudo, factor primordial deste papel, será o facto de ter trazido consigo de Itália, em 1525, um "mestre pedreiro romano" para seu arquitecto privativo, Francisco de Cremona, um dos responsáveis pela introdução das formas clássicas na arquitectura do Renascimento em Portugal⁷⁷.

O neoplatonismo na corte portuguesa foi fruto de um longo processo de amadurecimento desde os fins do século XV, através de várias gerações de portugueses em contacto directo com a Itália e o neoplatonismo triunfante; assim, como se viu, já antes da sua viagem, Holanda⁷⁸ conheceu homens e obras que lhe facilitaram a assimilação do neoplatonismo florentino, cuja influência foi mais profunda em Portugal do que normalmente lhes é atribuída⁷⁹. No *Da Pintura Antigua*⁸⁰, via

1528 o *Libro del Cortegiano*, uma das primeiras leituras de Holanda sobre a Itália e uma das fontes importantes do *Da Pintura Antigua* (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "L'essence et les sens...", *Portugal et Flandre*, pp. 160-161).

⁷⁶ Dagoberto Markl, "O humanismo e os Descobrimentos...", *História da Arte Portuguesa*, p. 413.

⁷⁷ Francesco de Cremona, antigo *muratore*, trabalhou na Basílica de S. Pedro como um dos empreiteiros de confiança de Rafael, onde D. Miguel o terá conhecido (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 333).

⁷⁸ Muito embora tenha sido considerado por alguns um "puro espírito renascentista" onde se espelhava o ambiente da corte de D. João III e a arquitectura "ao modo de Itália", pois, na realidade, o percurso de Francisco de Holanda foi, até à sua ida a Itália integrado na embaixada de D. Pedro Mascarenhas a Roma, o de um artista ideal da Renascença, e, portanto, visto erradamente como o impulsor estético do Renascimento em Portugal por alguns dos primeiros historiadores da sua obra, vai contribuir para a introdução da arte italiana em Portugal, a nova *maniera*, com que na altura contacta, através de figuras como Miguel Ângelo, Vittoria Colonna, B. Bandinelli, Giulio Clovio, e ainda arquitectos como Antonio da Sangallo ou Sebastiano Serlio. Pelo contrário, "personifica um artista de encruzilhada, virado para a mentalidade do Maneirismo" pelos tratados que escreveu, nunca publicados, e pelos numerosos desenhos que executou (cfr. Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Bib. Breve, vol.65, 2ª ed., Lisboa, 1991, pp. 22-23). Sobre este assunto, ver também Sylvie Deswarte, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie", Sep. das Actas do Simpósio Internacional *IV Centenário da Morte de João de Ruão*, pp. 241 e 244; e, Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 145-151.

⁷⁹ As obras literárias ligadas ao neoplatonismo circulavam em Portugal, desde publicações de M. Ficino, Landino, Poliziano e Pico della Mirandola; Duarte Pacheco Pereira vai utilizar no *Esmeraldo de situ orbis*, c. 1506, a tradução italiana de Landino da *História Natural* de Plínio o Antigo, como, aliás, Holanda depois também fará, tendo certos textos exercido influência decisiva em Portugal e em Holanda (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 145-146).

⁸⁰ Esta obra só muito tarde foi conhecida, devendo-se a Joaquim de Vasconcelos a primeira edição completa em português [1890/92], sendo estudado em Portugal como uma figura histórica e artística, por historiadores como Sousa Viterbo, Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, Jorge Segurado, José da Felicidade Alves, e provocando uma certa "onda" de descrédito à escala europeia, face ao cepticismo em relação aos seus diálogos com Miguel Ângelo. Todavia, é lentamente reabilitado internacionalmente, por autores como Clements, David Summers, ou Robert Klein, este último mais importante, porque longe de o considerar um simples mentor da teoria de arte miguelangelesca, vai apontar a independência de Holanda, como teórico, em relação aos seus contemporâneos, o que torna a figura de Miguel Ângelo uma componente, entre outras, da sua própria teoria, colocada entretanto em Portugal no quadro do Maneirismo já como período estilístico, por historiadores como Jorge Henrique Pais da Silva e Vitor Serrão.

o pintor como o criador de um mundo novo do homem e a "ideia" como invenção, conceitos que têm uma base neoplatónica muito forte, revelando o peso da lição "miguelangelesca". Claramente anti-clássico, é composto por três partes, permitindo um conhecimento das ideias artísticas de Holanda pela análise dos seus escritos, e, sobretudo, a sua posição dentro da teoria da arte europeia⁸¹, mostrando nitidamente que, se lhe não coube o papel impulsionador do novo figurino estético na pintura portuguesa, foi pioneiro no veicular das ideias que levaram à sua plena adopção⁸². Nesta obra, baseada no modelo de Vitruvius, mas mais complicada visto não ter ao seu dispor o de Alberti, conjuga a "essência e o sentido, o invisível e o visível, o incorpóreo e o corpóreo, o infinito e o finito"⁸³, faz a apologia do pintor atribuindo-lhe uma supremacia sobre as outras artes e mesmo sobre a poesia, o que revirava totalmente a hierarquia social das artes; a "paragona" pintura/escultura, com ênfase para a superioridade da primeira, é, por exemplo, uma característica aqui presente⁸⁴.

Por outro lado, a apologia da liberdade criadora do pintor, rompe com o que se encontra nos tratados de pintura dos séculos XV e XVI, e é, para Holanda, uma convicção profunda e uma prioridade absoluta, sendo sua também a concepção mais extrema e livre de todos os entraves do grande pintor, como "génio excelente e raro"⁸⁵. Desde o *Quattrocento*, em que era dada pouca importância à liberdade criadora, que a imitação era o cerne de aprendizagem obrigatória do pintor⁸⁶, portanto, Holanda vai operar uma ruptura relativamente à literatura artística anterior, facto que é difícil de aceitar, sobretudo numa sociedade onde a arte da pintura nem tão pouco adquirira ainda a ascensão ao estatuto de arte liberal, cujo movimento só agora começara⁸⁷. Deste modo, incrementa os estudos vitruvianos na continuação do que Rafael inaugurara, e no *Da*

⁸¹ Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda teórico", *História da Arte em Portugal...*, pp. 24-25.

⁸² Vítor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas *maneiras* ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995, p. 445.

⁸³ Sylvie Deswarte, "L'essence et les sens...", *Portugal et Flandre*, p. 160.

⁸⁴ Vítor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 229.

⁸⁵ Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, pp. 60-63.

⁸⁶ Léon Battista Alberti, no seu tratado *De Pictura* [1435], proíbe categoricamente o pintor de prosseguir qualquer originalidade, toda a procura da *idea delle bellezze*, porque até aos mais realizados ela escapa, e também o proíbe de copiar outros mestres. Portanto, a Natureza deve ser o seu único mestre, daí deve escolher o melhor, e dos elementos de beleza que nela encontrar dispersos, fará uma espécie de colagem (com base em Plínio o Antigo, por exemplo). Estas ideias foram difundidas através dos escritos dos humanistas italianos, que, seguindo o modelo do *pittore dotto* defendido por Alberti, estudaram a perspectiva, anatomia, antropometria e as proporções, sendo Leonardo o mais radical dos adversários de toda a maneira (Robert Klein); enquanto o escritor e poeta Ângelo Poliziano, na sua luta contra o ciceronianismo, já fizera da espontaneidade e da originalidade um valor literário autêntico (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*", *A Pintura Maneirista...*, pp. 60-63).

⁸⁷ A luta social pela "liberalidade", travada pelos pintores ao tomarem consciência da independência e nobreza da sua arte, espelhada em pleitos reivindicativos como o de Diogo Teixeira, já referido, pode ter sido teoricamente impulsionada por Francisco de Holanda.

Pintura Antiga, os conceitos vitruvianos⁸⁸ de *invenção* (ideia), *symetria* (proporção) e *decorum*, são retomados, assim como quando se refere à perspectiva e à arquitectura⁸⁹. Mas, após invocar o conceito vitruviano de *idea*, transita, pela de *furor divinus* para o *furor animi* de Ficino; assim, o bom pintor é aquele que pinta as ideias criadas pela sua própria imaginação e espírito, e as suas imagens, embora imbuídas do espírito contra-reformista, conservam um cunho muito pessoal, com evidentes reminiscências neoplatónicas, muito embora, a dado momento do seu discurso teórico, Holanda mostre o desejo próprio da sua época de dar uma justificação cristã ao seu culto pela antiguidade. Na realidade, nas imagens religiosas da sua segunda fase, mostra-se mais integrado neste movimento e atento à iconografia⁹⁰, numa atitude oposta às primeiras imagens neoplatónicas em que exprimia certo desprezo pela pintura devota flamenga, através de Miguel Ângelo⁹¹, muito embora, já que não pode ver publicada a sua obra teórica, reprovada pelos censores do Santo Ofício pelo seu cunho neoplatónico, um dos seus maiores desejos deve ter sido o de ver gravados os desenhos dos seus livros⁹².

Se é difícil perceber até que ponto as suas ideias tiveram uma influência dominante no campo da teoria artística, isto deve-se, por um lado, à não publicação do seu tratado, e, por outro, à omissão de Francisco de Holanda pelos poucos tratadistas portugueses, nomeadamente Filipe Nunes, no *Arte Poetica, & da Pintura*, ou Félix da Costa Meesen, no *Antiguidade da Arte da Pintura*, e mesmo até por espanhóis como Vicente Carducho no *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633), ou Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*⁹³.

Francisco de Holanda apresenta como uma das múltiplas facetas da sua personalidade o aspecto de "antiquário", não no sentido de um artista que pretende constituir para si próprio uma reserva de formas e de motivos, tal como um Heemskerck ou um Lambert Lombard, mas mais como um

⁸⁸ Francisco de Holanda e as proporções vitruvianas, em que condena os teóricos modernos por se distanciarem do *De Architectura* de Vitruvius; repreende o arquitecto Serlio por este se ter afastado dele, no que concerne ao sistema das ordens, pois modificou as proporções vitruvianas, numa fidelidade incondicional a Vitruvius, mas serve-se de Vitruvius através de Serlio, sem ter ido à fonte (por exemplo no Livro IV, que plagia). Não se refere a Sagredo, que certamente conhecia, procedimento mesquinho, revelador de uma vontade de ocultação, mas habitual na época (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda: Maniera e Idea", *A Pintura Maneirista...*, pp. 66-68).

⁸⁹ Idem, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes...", pp. 245-248.

⁹⁰ Em Portugal os pintores do maneirismo vão ser temperados pela fervorosa ideologia contra-reformista tridentina dominante. Após as influências da *idea* maneirista, para o que *Da Pintura Antigua* contribui certamente, como uma das mais importantes vias de introdução do estilo Maneirista em Portugal, surgem as primeiras manifestações do novo estilo, ainda no terceiro decénio do século XVI. Todavia, em termos iconográficos, a pintura maneirista portuguesa vai ser extremamente vinculada pela censura das imagens sagradas, decência e veia catequizadora que serve o sistema dominante da Igreja tridentina e do Santo Ofício.

⁹¹ Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, IN/CM, Lisboa, 1987, p. 87.

⁹² Idem, *As Imagens das Idades do Mundo...*, p. 81.

⁹³ Contudo, isto não significa forçosamente um não conhecimento das suas obras, pois, mesmo não havendo referências directas, os conceitos que aí desenvolve são vulgarizados nos tratados da segunda metade do século XVI por Vasari, Lomazzo e Zuccaro, de que foi predecessor (cfr. Sylvie Deswarte, "Francisco de Holanda teórico...", *História da Arte em Portugal...*, p. 28).

adepto da tradição dos "antiquários" de modelo varroniano ou de Flavio Biondo⁹⁴, revelando-se aqui herdeiro do método que em Portugal lhe ensinara André de Resende e que vai encontrar em Roma⁹⁵, e, sobretudo, pretende chegar a uma "antiguidade nova", cuja regra é dominada, que faz figurar entre os preceitos que o pintor deve seguir. Esta actividade de "antiquário" e esta nostalgia do Império romano, associada à teoria do apogeu das artes no tempo de Augusto, permitiram considerar Holanda como um "reaccionário"⁹⁶ fechado à novidade do seu século engendrada pelos Descobrimentos e não tomando parte nas mutações que iam surgindo. Contudo, não será assim, pois, a par do antiquário e do italianizante, há em Holanda um homem plenamente consciente da nova realidade, como é revelado nas imagens da Criação do Mundo nas *De Aetatibus Mundi Imagines*, concretamente com a Máquina do Mundo, numa preocupação nítida de mostrar a "nova imagem do mundo" que recomenda que seja representada em pintura, a par do conhecimento da cosmografia e da astronomia, e, sobretudo, as suas considerações à cerca da arte do novo mundo que vão mais longe do que as teorias artísticas dos seus contemporâneos, a par de Pedro Nunes, D. João de Castro (*Tratado da Esfera*, 1535-1536), João de Barros, portanto, entre aqueles que faziam uma fusão entre a Antiguidade clássica e a nova ciência do mundo.

Holanda privilegia o estudo de Roma, como lugar de concentração e ponto de acumulação de obras de pintura e escultura vindas de toda a parte, mas, a ideia de que a arte romana não é mais que uma das manifestações, e não a mais bela, da "pintura da antiguidade"⁹⁷, está bem presente. Deste modo, "pintura antiga" para Holanda designa toda a arte produzida pelo desenho (pintura, escultura e arquitectura) sem reservar esta denominação à arte greco-romana, e, paralelamente, confere o título de "pintura de Itália" a toda a boa pintura, mesmo fora de Itália⁹⁸. Não pretende

⁹⁴ Ao inserir no seu livro o díptico de *Roma triunfante* e *Roma desfeita*, (*Antigualhas*, f. 3 v e 4 r), de certo modo faz referência àquele grande modelo que chega mesmo a citar no *Da Pintura Antigua* (I,5) (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 9-10).

⁹⁵ De retorno, continuará próximo deste último, a desenvolver esse interesse pela Antiguidade romana, copiando as inscrições e desenhando os vestígios, como o testemunha a sua *Da Fabrica que falece à cidade de Lisboa* [1571]; também os seus desenhos das *Antigualhas* inserem-se em grande parte naquela tradição, pelo seu rigor e carácter documental, o que é também confirmado pela apresentação cenográfica e interesse pelo contexto local e histórico [por exemplo, o seu desenho do Templo dos Dióscuros em Nápoles (*Antigualhas*, f. 45 v) é comparável ao de Palladio, concretamente o pórtico do Templo de Castor e Pólux de Nápoles (S. Paulo Magiore), em *I Quattro Libri dell'Architettura di Andre Palladio*, Veneza, 1570, Lib. IV, cap. XXIV].

⁹⁶ Por R. Hooykaas, 1983, II: "A Nova Roma", p. 109 e também Angel González García, 1984, p. XVIII, XXVII - XXIX (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, p. 14).

⁹⁷ Idem, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 17-18.

⁹⁸ Francisco de Holanda vai pôr este facto na boca de Miguel Ângelo; portanto, para Holanda a pintura antiga é uma espécie de *prisca pictura* de origem divina, universal no espaço e no tempo, segundo uma noção derivada da *prisca theologia* de Marsílio Ficino, até porque para ele "antigo" tem o sentido de *priscus* em latim, que significa "das origens", duma antiguidade tal que parece perdido para sempre, e, que, ao ser redescoberto, ficará como novo; para além disso, pronunciado com veneração, relaciona-se com a "Idade do Ouro", designando o mundo imaginário e imaculado, em contacto directo com a divindade, embora este adjectivo seja raro na literatura portuguesa de Quinhentos. Este facto, contudo, terá obviamente que ver com a época dos Descobrimentos, como aliás, toda a teoria de Holanda, que assim exalta a pintura ao lado da teologia, a ciência das ciências.

demonstrar a novidade da nova *maniera* italiana face à proeminência da arte flamenga em Portugal, porque, aliás, nem teve concerteza consciência de "romper" com o Renascimento, tanto mais que a principal característica da sua teoria maneirista é exactamente o neoplatonismo do humanismo florentino, aliada ao culto do *all'antico*, visto que a Antiguidade tem um valor exemplar, mas não absoluto, para este tratadista. Holanda não critica a pintura de Flandres mas defende a de Itália através das opiniões de Miguel Ângelo e, sobretudo, defende a independência do pintor⁹⁹. Contudo, ao dizer que o engenho não deve "contrafazer ou imitar outro mestre", faz a "primeira declaração consciente e clara do Maneirismo"¹⁰⁰, pois isto implica o desenvolvimento de uma *maniera* pessoal, "maneirismos", ultrapassando o conceito clássico renascentista de imitação perfeita da natureza¹⁰¹. De qualquer modo, até ao fim a sua principal referência vai continuar a ser o neoplatonismo florentino, a arte italiana e Roma, mantendo-se fiel a si próprio na defesa do carácter inato do génio do artista e à sua participação no divino¹⁰².

Se a vinda de Andrea Sansovino¹⁰³ para Portugal, que, segundo Vasari, teria sucedido entre 1491 e 1499¹⁰⁴, se mantém problemática¹⁰⁵, e se a influência dos princípios de normatividade clássica de Diego de Sagredo se fazem sentir já numa época maneirista, não se pode hoje desdenhar o papel substancialmente importante desempenhado pelos homens de cultura humanista, como vimos, de cariz directamente italiano, que antecederam quase um século a primeira obra, desta feita de teoria estética, de Francisco de Holanda. Além disso, também a divulgação da gravura e dos tratados, que vão ter importância na arquitectura e na escultura, permitirão alargar o horizonte das obras de arquitectura portuguesa, verdadeiros exemplares do classicismo italianizante. Contudo, paralelamente, serão sempre eivadas de características de uma profunda originalidade, por diversos factores, como acontecerá também ao nível da pintura e das outras artes, onde estão patentes as mesmas particularidades. Entre outros factores, é notória uma interligação às outras artes e vice-versa, de que resulta uma influência de parte a parte. No que respeita concretamente à "arquitectura experimental dos fundos da pintura", aí se encontram por

⁹⁹ Sylvie Deswarte-Rosa, "L'essence et les sens...", *Portugal et Flandre*, p. 164.

¹⁰⁰ Idem, "Francisco de Holanda, teórico...", *História da Arte em Portugal...*, p. 25.

¹⁰¹ Segundo Vitor Serrão, "o classicismo italiano insinuou-se apenas nos nossos programas artísticos a um nível semântico, e com um inegável carácter de experimentação, tendo passado em geral despercebido de clientes e de artistas" (cfr. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 33).

¹⁰² Sylvie Deswarte, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, p. 8.

¹⁰³ Este artista italiano virá a ser um dos nomes cimeiros do Renascimento em Portugal, responsável também pela tomada de consciência do estilo "ao romano", e, para historiadores como Rafael Moreira, por reacção, pelo surgimento do estilo manuelino (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 315).

¹⁰⁴ Para além disso, Vasari refere também o espólio de desenhos que este deixou, entre estes o *Codex Escorialensis* (cfr. idem, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 314).

¹⁰⁵ Segundo Rafael Moreira, após a descoberta e publicação do contrato notarial firmado em Florença a 9 de Dezembro de 1492 entre o artista e o representante do rei português, não restam dúvidas acerca da sua vinda, acompanhado pelo escultor Bartolomeo di Ilario Simone e talvez de outros ajudantes, aqui se mantendo até 1502 (cfr. idem, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 313).

vezes, os primeiros ensaios de uma "arquitectura experimental" portuguesa que posteriormente se verá construída.

A panorâmica pictural no período manuelino e joanino [1495-1557] permite visualizar uma pintura do Renascimento em Portugal, conquanto de difícil caracterização, porque eivada de originalidades e heterogeneidades que se prendem com a persistência de elementos tendencialmente retrógrados a par da introdução de elementos inerentes ao chamado "primeiro maneirismo de Antuérpia", por via de uma nítida influência da pintura flamenga. Na realidade, a primeira Renascença portuguesa na pintura, foi de origem nórdica, e só raramente um ou outro artista mostrou conhecimentos da arte italiana. A penetração de ideais italianizantes, através da divulgação de tratados e, sobretudo, da vinda de artistas estrangeiros para Portugal, desenvolveu-se mais tarde, num segundo tempo, já de adopção das fórmulas maneiristas, como consequência da rebelião contra os valores vigentes. Deste modo, no caso português, vai predominar a emotividade e o sentimentalismo tradicional das escolas flamengas, sem, contudo, se perderem as características profundamente nacionais que permitem aos pintores temperarem o realismo nórdico com a graça meridional, atenuando certa rigidez estrutural das composições. Assim, os mestres mais representativos irão ser não os que de mais perto imitaram os flamengos, mas os que de estes mais se diferenciam, quer pelas características do desenho e da luz brilhante do colorido, quer pelos fundos de paisagem e de arquitectura, onde melhor se espelha a singularidade da pintura portuguesa desta época, fugindo ao convencionalismo da iconografia habitual das composições.

Por outro lado, a actividade humanística vai ser simultaneamente pautada por uma veia italianizante, ligada sobretudo ao norte de Itália, que se irá sentir particularmente no entendimento da perspectiva, permitindo reconhecer um "compromisso" entre duas correntes paralelas numa atitude de perfeita autonomia, quer em relação ao flamenguismo, quer a regras demasiado rígidas, sendo notório o seu carácter particular de grande versatilidade e ecletismo, patente nas paisagens e nos fundos arquitectónicos, realçados pelo pitoresco das arquitecturas regionais.

Para este facto contribui decisivamente o orgulho ligado a uma época singular e muito específica, a "idade do Ouro" dos Descobrimentos e da Expansão portuguesa, amplamente manifestado por um propagandismo régio e religioso/catequizador muito marcante, e, simultaneamente, o panorama caracterizador das "oficinas" do período manuelino-joanino, prova mais que evidente que o artista do renascimento não cortou por completo com a forma de trabalhar anterior, medieval, em que persiste o trabalho colectivo, por equipas, a colaboração em parcerias e a lei comum. Quanto ao primeiro destes aspectos, concretamente a influência dos Descobrimentos portugueses ligada à euforia da "idade do ouro" e à ostentação dos próprios monarcas, é demonstrativo que o Portugal manuelino-joanino não era uma periferia mas sim um território charneira de uma "idade do ouro imperial", com uma grande amplitude de mercado artístico

(religioso e aristocrático) dinamizador da produção das obras de arte, em particular a pintura. Na época áurea dos Descobrimentos, esta irá impôr-se a nível internacional precisamente pelas características singulares, quer de execução, quer de "espírito", e a verdadeira originalidade da pintura portuguesa deste ciclo afirma-se justamente pela consciência das diferenças que a individualizam, enquanto escola autónoma no contexto da restante pintura europeia. A sua influência não se irá confinar apenas à metrópole, mas incluirá também as faixas do Magreb e da costa africana, as ilhas atlânticas, a Índia, Malaca, numa dimensão pluricontinental ligada à utopia de uma "idade do Ouro" e à criação de um Império. Daí o facto que as balizas cronológicas normalmente fixadas tenham início em 1510 e terminem em 1548, data do fecho da última feitoria portuguesa na Flandres, e, sintomaticamente, das primeiras manifestações picturais claramente maneiristas¹⁰⁶. Desta forma, as oficinas de pintura vão ter um raio de acção muito extenso, que crescerá na proporção da sua importância como arma de propaganda religiosa catequizadora e como símbolo ideológico do poder português.

Esta política de abertura ao mundo vai abrir a Península a uma nova estética renascentista, que, numa primeira fase (século XV tardio), coabita com o peso da tradição gótica, traduzindo-se em obras artísticas caracterizadas por um inato "lirismo nacional", distanciando-se de um alinhamento internacional e assumindo a imagem de uma "arte portuguesa", definível no gosto e nos géneros de produção, orientada pelo poder absoluto da monarquia. O reinado de D. João III vai marcar um momento de ruptura com o triunfo de um classicismo renascentista "ao romano" que se impõe face às correntes tradicionalistas que perduram, e, com a difusão do figurino maneirista em meados do século XVI, o italianismo infiltra-se em todos os géneros das artes decorativas e também da arquitectura, sem, contudo, serem invertidas as características essenciais de originalidade da arte portuguesa.

Simultaneamente, as artes plásticas dos anos de 1500-1600, vão reflectir, pela primeira vez, no quadro das artes ocidentais, as mútuas repercussões do Oriente (arte indiana, chinesa), África, Brasil e Américas, como fonte de influências "de retorno" e campo de assimilações "europeizadas", o que corresponde ao principal contributo da arte portuguesa nesse processo¹⁰⁷. E em Portugal, ao lado das *antiquilhas* clássicas, figuram as antiguidades da Índia e de outras civilizações recentemente descobertas, a arte do Novo Mundo, toda a espécie de curiosidades da fauna e da flora reveladoras destes novos continentes¹⁰⁸, numa aliança entre as ciências e as artes.

¹⁰⁶ Vitor Serrão, "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português, 1510-48", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992, pp. 233-259.

¹⁰⁷ Idem, "A Imagem do Império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1400-1600)", *História das Artes Plásticas - Sínteses da Cultura Portuguesa*, IN/CM, Lisboa, 1991, pp. 35-36.

¹⁰⁸ É sintomática a admiração de Albrecht Dürer, em Bruxelas, em Agosto de 1520, perante as obras primas do Mundo Novo, do mundo subitamente dilatado, que o leva a descrever no seu diário de viagem "os objectos que trouxeram ao Rei do novo país do ouro", numa atitude de deslumbramento, espanto e até mesmo de ausência de

As viagens dos Descobrimentos deram nova vida à corrente de colecionismo de tradição medieval, eclética, estimulada pelo gosto do maravilhoso e raro, dentro de um espírito de curiosidade enciclopédica, principal causador da originalidade desta época em Portugal, que sem dúvida se vai reflectir na teoria e na prática artística.

Francisco de Holanda é o único autor de tratados artísticos do século XVI que tentou alargar as suas teorias a estas dimensões universais¹⁰⁹, consagrando ao tema da arte do Novo Mundo e do Extremo oriente, um capítulo no *Da Pintura Antigua*, importante pelas suas implicações. Com o título *Como os preceitos da Pintura Antigua forão por todo o Mundo*¹¹⁰, numa espécie de conclusão, após definir o que entende por Pintura Antiga, procede ao alargamento final da sua teoria da *prisca pictura*¹¹¹, pela universalização da pintura em todos os tempos e todos os lugares confirmada na arte dos "Novos Mundos" desvendados pelas Grandes Descobertas.

Esta nova amplitude do Mundo permitida com os Descobrimentos, trouxe um alargamento cultural e uma mudança de perspectiva, face à presença de um vasto leque de culturas, das mais primitivas às mais evoluídas, pelas viagens dos Portugueses e Espanhóis, tomando-se consciência de um "homem novo", estranho à cultura da África e da Ásia, como base do conceito de "Novo Mundo". Por todos estes motivos, e, sobretudo, pela experiência, os portugueses vão ultrapassar a ciência dos Antigos e, pela sua expansão mundial, vão ser os sucessores do Império Romano, mudando-se o centro do Império de Roma para Lisboa¹¹². Ao mesmo tempo, a importância das feitorias portuguesas no Norte também aí impõe contactos e facilita as trocas, desde a Flandres, de artistas e de obras de arte (Antuérpia, Bruges, Bruxelas, Gand, Ypres), muito embora o raio de influências que se sentem na pintura portuguesa desta época seja mais alargado, à Itália setentrional, ao Midi, à Provença, à Catalunha, onde se encontram paralelos estilísticos importantes, mostrando uma certa autonomia em relação aos círculos flamengos.

palavras que definissem o que sentiu (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, p. 28).

¹⁰⁹ Idem, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 32-33.

¹¹⁰ Na parte final do capítulo XIII do *Da Pintura Antigua*, escreve: "...e de os preceitos da pintura antigua serem já semcados per todo o mundo, até aos antípodas" (cfr. Dagoberto Markl, "O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes", *História da Arte Portuguesa*, p. 424).

¹¹¹ A verificação de uma arte patenteando as mesmas regras e harmonia no mundo inteiro, vinha confirmar a verdade das suas teorias neoplatónicas universalistas duma *prisca pictura* comum a toda a humanidade; Holanda fora o primeiro a adaptar a teoria artística ao conceito ficiano de *prisca theologia*, e foi um dos raros a introduzir nela considerações sobre o Novo Mundo e o Extremo Oriente, e, se o faz, é também pela influência do ambiente português em que vive (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens em Portugal...*, pp. 32-33).

¹¹² Na Itália, são os humanistas que se oferecem para escrever em latim os altos empenhamentos da expansão portuguesa, como o caso de Angelo Poliziano, membro da Academia Platonica em Florença, dirigindo-se nesse sentido e elogiando a D. João II em 1489, e, ao longo do século XVI, vários outros o farão, como João de Barros, em 1537, no seu *Panegirico de D. João III*, e também Pedro Nunes (cfr. idem, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos...*, pp. 22-24).



1.3. O cenário pictórico

Assim se compreende a originalidade e diversidade das tendências estéticas, uma heterogeneidade do figurino pictural, que está na origem do conflito entre as "receitas" tradicionais e as novas soluções classicistas "ao romano", ligado ainda ao tipo de ambiente de trabalho em vigor no Portugal manuelino-joanino. Aqui, é patente o perdurar de hábitos de trabalho muito rígidos, inseridos num espírito anónimo, colectivista, gremial, em regime de parcerias, dentro da obsoleta tradição medieva, que só será substancialmente alterado com o triunfo do Maneirismo na segunda metade do século XVI. Na realidade, o trabalho corporativo revela-se particularmente explícito no "regime de parcerias", uma constante até meados do século XVI, em que duas ou mais oficinas, se reúnem para o cumprimento de determinada empreitada¹¹³, numa continuidade de labor corporativo que forçosamente uniformiza e torna homogénea a produção pictórica da época, levando ao anonimato na execução¹¹⁴. Formam-se autênticas "companhias de parceiros", em que dois ou três mestres de nivelado estatuto se unem em parcerias¹¹⁵ para a feitura de uma obra, com as suas oficinas próprias, como o caso dos Mestres de Ferreirim, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Cristovão de Utrech, ou Gregório Lopes e Jorge Leal, no Retábulo de S. Bento. Deste modo, numa mesma obra, era corrente encontrar-se a presença de três ou mais mãos, acontecendo até que alguns artistas se especializavam na feitura de pormenores, como o rosto, as mãos, o vestuário, a excessiva torsão das figuras que se encontra já em obras de alguns mestres, repetidos incansavelmente em pinturas sucessivas. Todavia, em certos casos era perfeitamente distinta a feitura de cada um dos artistas, desenhando-se lado a lado, personalidades pictóricas distintas¹¹⁶. Assim, algumas obras vão escapar a este sentido geral colectivista, nomeadamente as do pintor Gregório Lopes, com o seu estilo pessoalizado de desenho ondulante e referências cosmopolitas, e é revelado não tanto pelos contratos, face à sua escassez, mas pelas próprias obras que o revelam na diversidade de

¹¹³ Por exemplo, o caso de pintores como Vasco Fernandes, associado ao tomarense Fernão de Anes na pintura e dourado de uma "Árvore de Jessé" na Sé de Lamego em 1511; de Gregório Lopes, associado com Jorge Leal em 1524 no retábulo do mosteiro de São Francisco de Lisboa; de Cristóvão de Figueiredo, associado com Garcia Fernandes, Gregório Lopes e Cristovão de Utrech em diversos retábulos na diocese de Lamego em 1533/34; ou do pintor régio Jorge Afonso, que terá dirigido em colaboração a empreitada dos grandes retábulos da Charola do convento de Cristo em Tomar, c. 1510/15, assim como os polípticos do mosteiro da Madre de Deus e da igreja de Jesus de Setúbal; das várias obras executadas pelos Mestres de Ferreirim, cujos estilos se confundem e mesclam numa uniformização pictural.

¹¹⁴ As obras, inclusivamente, não são sequer assinadas, tendo, quando muito, um sinal distintivo da oficina, como o caso do atelier do pintor régio Gregório Lopes e da "joaninha", que aparece em algumas das empreitadas executadas na década de trinta, como o Retábulo de Santos-o-Novo.

¹¹⁵ Estas "associações" em parcerias são muito diferentes do que o que acontecia na Flandres, com as guildas, com as *corporaciones* castelhanas, ou com os gremios italianos.

¹¹⁶ É o caso do Retábulo de S. Bento, obra conjunta de Gregório Lopes e Jorge Leal [c.1525], persistindo o traço deste último a par com uma abertura a características inovadoras que têm exactamente raízes nestas primeiras obras, ainda de parceria, do pintor régio.

processos técnicos e estilísticos, tão evidentes são em muitos casos as diferenças de "maneiras" e de sensibilidades picturais. Deste modo, embora não se possa falar de individualidade artística propriamente dita, visto tratar-se de uma arte colectiva, não são todavia de excluir, nalguns casos, a iniciativa pessoal, que esteve na origem do que se pode designar por "maneirismos".

Na realidade, os hábitos laborais manifestados pelos pintores eram idênticos aos que norteavam a actividade de qualquer outro "ofício mecânico" adstrito ao rígido aparelho das Bandeiras dos mesteres. Assim, no final do século XV, os pintores, escultores, ourives de ouro e prata, iluminadores, mestres de pedraria, permaneciam filiados, enquanto parte integrante do organismo social e laboral, em organismos como a "Casa dos Vinte e Quatro", o que na prática se traduzia numa conseqüente malha de dependências, obrigações e tributos, face ao "regimento" das respectivas Bandeiras gremiais. Os pintores, tanto os de óleo como os de têmpera, dourado e estofado, seguiam os esquemas mediévícos de rígido aprendizado oficinal, sem regalias sociais enquanto classe, sujeitos ao cumprimento de severas cláusulas que regiam a sua "servidão" em tempo prescrito, ainda com o mestre, a sua ascensão hierárquica na oficina, a examinação a que eram sujeitos, e posteriormente, as dificuldades de abertura de "tenda" própria, os pesados tributos, ou até as relações contratuais de dependência face à clientela religiosa ou aristocrática. Durante os séculos XV e XVI, pintores de estatuto cortesão como Nuno Gonçalves, pintor e escudeiro de D. Afonso V, ou Jorge Afonso, pintor, examinador e arauto de D. Manuel I, mau grado a protecção régia, não deixavam de estar anonimamente inseridos no mundo secundarizado dos "mecânicos" e por isso obrigados a uma série de encargos gremiais.

É assim explicado o anonimato e colectivismo das oficinas, reflectindo sobretudo a marca de estilos heterogéneos e o perfil laboral dos artistas, mais do que propriamente as características individuais de cada pintor. Além do mais, o mestre pintor da época integrava várias modalidades na sua prática, deveras heterogénea, quer se tratasse de modalidades absolutamente artesanais, quer de outras mais especializadas a nível artístico (desde executante de retábulos de óleo, a dourador, estofador de imaginária e marcenaria, debuxador de quadros, de livros, de tapeçaria e de "divisas" nobres, examinador do ofício nas várias modalidades, iluminador de nobiliários e missais, cartógrafo ou "pintor de cartas de marear", policromador de arcos festivos ou caixas de esmolos, fresquista, entre outras). Só com a viragem para o Maneirismo, à luz da nova teorização de sinal italianizante da defesa de *liberalità* e da *nobiltà* do artista, fruto da consciencialização da importância e individualidade do pintor e da própria arte de pintar, este regime de corporação laboral vai ser modificado. Os artistas aspiram à sua autonomia e maior individualidade, consciencializam o seu orgulho de criadores, lutam em pleitos vigorosos contra a tutela das suas Bandeiras corporativas, e, gradualmente, conseguem a sua desvinculação e a alteração das regras a que estavam sujeitos, a conquista de um novo estatuto social, a reivindicação de cargos nobres e outras regalias, são sintomas nítidos das liberdades conseguidas e da individualidade adquirida.

O reinado de D. João III [1521-1557]¹¹⁷, vai marcar um momento de ruptura, pelo peso da nova moda "ao romano", a circulação de tratados e de gravuras italianizantes, a vinda de artistas estrangeiros, os estágios em Roma de artistas portugueses, como o tratadista Francisco de Holanda ou os pintores António Campelo, Gaspar Dias, Amaro do Vale e Pedro Nunes, vão trazer uma nova linguagem pictórica anticlassicista, com grande influência no introduzir da nova *maniera* da Itália¹¹⁸. Na verdade, o Maneirismo, "estilo oficial" da segunda metade do século XVI, como "corrente cultural autónoma e primeiro estilo internacional da Idade Moderna"¹¹⁹, ao assumir-se como movimento de rebelião cerca de 1520, em Itália, assume os valores críticos de uma época de crise e assinala uma ruptura com o sereno código clássico renascentista e a procura de uma outra ideologia cultural, criadora possível de um novo estilo. Em lugar dos preceitos normativos e harmónicos do Renascimento, vão emergir os de uma "crise de identidade" sem resolução visível, expressa em formas e fórmulas ambíguas, irracionalistas, caminhando para uma "modernidade possível"¹²⁰.

Em Portugal, esta crise é resultante em grande parte do processo de expansão colonial e do desenvolvimento de grandes companhias, como a Companhia Portuguesa das Índias Ocidentais, da ascensão do capitalismo monopolista, da corrosão burocrática-administrativa do Império e do seu desmoronamento, culminando na perda da independência política em 1580, do crescimento de uma classe média poderosa, do retrocesso de uma economia predominantemente agrícola, com "levantamentos de fome" dos camponeses, declínio dos agregados rurais e da velha aristocracia provinciana em proveito dos grandes centros urbanos, do reforço do poder estatal em torno de monarcas imbuidos da lição contra-reformista, e, finalmente, do confronto de ideologias na produção de imagens, com a revisão dos valores renascentistas¹²¹. Consequentemente, tal vai sentir-se também na situação maneirista portuguesa, que, no campo específico da pintura se define e incorpora na ideologia contra-reformista dimanada do Concílio de Trento (sessão célebre de Dezembro de 1562), que entretanto triunfara na Península Ibérica. Em Espanha e Portugal, esta ideologia é sinónimo de bastião contra os "ventos heréticos" da Europa reformista, munindo-se de armas poderosas de controlo, nomeadamente o estabelecimento do Tribunal da Santa

¹¹⁷ Vitor Serrão, "A Imagem do Império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1450-1600)", *História das artes plásticas*, p. 35.

¹¹⁸ Como também a vinda do arquitecto Tiburcio Spanochi (1541-1606), que trouxe de Siena os cartões de Beccafumi para os frescos do Duomo (1525-1531), e esteve em Lisboa duas vezes após 1580, segundo Sousa Viterbo.

¹¹⁹ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 21.

¹²⁰ No início, de forma exacerbada pela euforia criadora dos representantes do que se pode designar por uma "primeira geração" e, posteriormente, mais "temperada" face ao discurso tridentino militante, que procurou regular o sentido plástico de uma espiritualidade direccionada [cfr. Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, p. 21].

¹²¹ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, pp. 42-44.

Inquisição/Santo Ofício, em Portugal, em 1536, o Índice, as Constituições Sinodais dos Bispos, a iconografia sacra, num intenso reforço da Igreja católica, definindo uma ideologia dominante imposta e controlada, que se veio a tornar um directo responsável no desenvolvimento da arte da pintura da segunda metade do século XVI. Por um lado, irá temperar a veia sensual e metafísica dos artistas, influenciando a difusão dos programas iconográficos e as cambiantes do discurso pictural, pois, nesta sociedade da Contra-Reforma, os novos padrões do Maneirismo vão ser seguidos de forma algo discreta, longe da voluptuosidade italiana, atreitos à feição mais austera e clássica dos romanistas, em que a imagem é utilizada como discurso pedagógico, na repressão das imagens heréticas e da falta de decoro, na *Contra-Maniera*. Por outro, contribuindo para a subida do seu estatuto social, face ao extraordinário surto construtivo que esse reforço acarretou, mobilizando esforços e avultados réditos, garantiu o sustento a uma infinidade de artistas¹²². Deste modo, entre os diversos vectores essenciais do "sentido Maneirista" da arte em Portugal, decisivos na sua afirmação a par com a crescente desarticulação de todo um formulário anterior, tardo-gótico ou renascentista, que imperaram durante a primeira metade do século XVI, e da procura de novas e renovadas soluções do novo figurino anti-clássico do pós renascimento italiano, radicam, por um lado, no que se pode designar por "consciencialização da liberalidade" do artista, ou seja, do valor individualizado do criador que se afirma, e, por outro, nas directrizes ideológicas da Igreja contra-reformista, pois a actividade artística é agora utilizada como forma de "propaganda" régia e religiosa¹²³.

Quando, já em meados do século XVI [c.1536], os novos conceitos têm eco em Portugal, onde também se debatiam tendências antagónicas ligadas a uma revisão de valores, assumem-se associados à mudança cultural que o Maneirismo acarreta, pois operava-se já uma viragem estética para a influência italiana, ligada à modernidade que vai sentir-se em todos os ramos artísticos, contrariando o alinhamento renascentista da primeira metade do século XVI. E as vias introdutórias destas mesmas formas¹²⁴, concretamente a italiana, a flamenga¹²⁵ e a espanhola¹²⁶,

¹²² Entre 1570-1620, é a época em que se assiste ao triunfo da *liberalidade* criadora do pintor de óleo e responsável pela transformação da produção de imagens em Portugal, à luz do qual é assumido o Maneirismo da Contra-Reforma, a *Contra-Maniera*, em virtude da actividade dos pintores de óleo ser uma poderosa arma de "propagandismo" catequizador pela educação e inflamação dos espíritos, da Igreja Católica tridentina; num contexto de rebelião de classe, a "liberalização" dos pintores de óleo, será a concretização de um orgulho bem maneirista e o assumir da *nobiltà* da arte da Pintura em Portugal (cfr. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, pp. 42-44).

¹²³ A Igreja Católica, tridentina e militante, como fracção poderosa do sistema dominante, tinha na actividade catequizadora um papel essencial para subjugar as populações amotinadas, garantir uma ordem social, debelar alguns excessos das autoridades administrativas. A actividade dos pintores era uma poderosa arma de educação, de inflamação dos espíritos, pelos próprios temas que a pintura veiculava, desde que extirpada de excessos ou desvios heterodoxos, pelos quais velavam as Constituições Sinodais dos bispos. Consequentemente, na Igreja tinham os pintores os seus melhores clientes e protectores. (cfr. idem, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 245).

¹²⁴ Vitor Serrão, "A Pintura Maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, vol.7, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 42-48.

vão fazer-se sentir nas mais diversas influências na pintura portuguesa de meados de quinhentos. Na pintura, os artistas aderem aos novos temas da teatralidade, da *figura serpentinata*, da *terribilità*, da *venustà* como conceito idealizado de beleza, ou seja, dos valores da nova *maniera* italianizante. E é também com o Maneirismo que se consolida a noção do individualismo criador, na iniciativa pessoal que está na origem do que se pode designar por "maneirismos", e a tomada de consciência do seu estatuto como artista e não de mero artesão manual. Apesar dos elevados privilégios auferidos por certos artistas, já na primeira metade do século, comprovativos do seu prestígio social e elevado estatuto laboral, foram considerados simples operários que exerciam o seu mester no seio da rígida estrutura artesanal das corporações, dentro da tradição de trabalho assalariado com raízes na Idade Média, com normas rígidas de produção reguladas pelos Regimentos¹²⁷.

Em 1383, D. João I criara a Casa dos Vinte e Quatro, com 12 "Bandeiras de Ofícios", com dois representantes por Bandeira, eleitos anualmente no dia de S. Tomé, que teve grande importância no nivelamento da actividade "artística" como mera produção técnica e manual. A classe dos pintores ficou adstrita à Bandeira de S. Jorge, onde ainda permanecia em 1539¹²⁸. Os hábitos laborais manifestados pelos pintores foram semelhantes aos que norteavam a actividade de qualquer outro "ofício mecânico" adstrito ao rígido aparelho das Bandeiras dos mesteres, permanecendo filiados, como parte integrante do organismo social e laboral, na velha Casa dos Vinte e Quatro, traduzindo-se na prática numa malha de dependências, obrigações e tributos, face ao regimento das respectivas Bandeiras gremiais. Os pintores a óleo encontravam-se, então, submetidos ao aparelho corporativo dos "oficiais mecânicos" e à condição servil de artesãos, e, só a partir da regulamentação régia de 1539, em Lisboa¹²⁹, a classe dos pintores começou a movimentar-se no sentido de ser desanexada dos encargos da sua Bandeira.

¹²⁵ A mais importante para historiadores como Adriano de Gusmão (cfr. idem, "A Pintura Maneirista...", *História da Arte em Portugal*, p. 44). Na realidade, foi através de centros nórdicos como Antuérpia que a pintura portuguesa se converteu em definitivo aos modelos maneiristas, essencialmente pelos contactos diplomáticos e comerciais, relacionados com as feitorias, pela influência dos "italianizantes" que aí se encontravam, como Martin de Vos e Franz Floris.

¹²⁶ Esta, embora sobremaneira menos caracterizada, deu também o seu importante contributo. Na realidade, cidades como Madrid, Sevilha, Galiza, Badajoz, exerceram grande influência na pintura portuguesa, através do intercâmbio de artistas e peças, sendo na oficina de Luis de Vargas [1506-1567] que estadeou Francisco Venegas, pintor da terceira geração maneirista (cfr. Fernando Marias, *El largo siglo XVI...*, pp. 337-338), e o estilo de Luis de Morales, *el Divino* [c.1515-c.1591], pintor estremenho natural de Badajoz, virá a ter grande influência em Portugal. Esta influência, contudo, só se irá acentuar depois de 1620, com a introdução do novo naturalismo tenebrista e com os valores proto-barrocos do *Siglo d'Oro* (cfr. Vitor Serrão, "A Pintura Maneirista...", *História da Arte em Portugal*, pp. 47-48).

¹²⁷ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto ...*, p. 49.

¹²⁸ Idem, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 50.

¹²⁹ Por carta de 30/8/1539, D. João III regulamenta a actividade e existência da Casa dos Vinte e Quatro, mas só em 1609 é fundada a Irmandade de S. Lucas, corporação dos pintores da cidade (cfr. idem, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 70).

Assim, apesar de não ter existido o que se pode designar por uma teoria estética em Portugal, porque extremamente limitada aos pleitos dos pintores e ao que se pode intuir do estudo crítico de alguns contratos de trabalho, houve também a proliferação de tratados reivindicando a liberalidade dos artistas. Durante toda a segunda metade do século XVI, vão surgir textos reivindicativos da situação "liberal" dos "produtores de arte", que, em 1539, se encontravam ainda veiculados às rígidas estruturas corporativas das "Bandeiras" dos "ofícios", como simples "artesãos mecânicos"¹³⁰. Estes apresentam-se, contudo, imbuídos de um sentido diferente do idealismo teórico italiano, sempre afastado dos efeitos práticos destas posições, enquanto que em Portugal têm intenções sociais bem definidas, e os tratadistas portugueses vão usar os mesmos argumentos dos italianos, desde o apreço das artes na Antiguidade clássica, a atribuição de lugares nobres e de administração e governo das cidades aos artistas, crescendo-se, na época Maneirista, a consciência da superioridade da pintura em relação às outras artes.

Na realidade, só no último quartel do século XVI este movimento emancipatório ganha formas mais conclusivas¹³¹, embora as concepções de "liberalização" e "divinização" da arte ou dos artistas circulem desde meados do século, nomeadamente em edições de tratados italianos, em textos reivindicativos que surgem cerca de 1539, e, naturalmente, com a publicação em 1548 do *Da Pintura Antigua*, de Francisco de Holanda¹³². Em 1572, a reformulação dos *Regimentos dos Oficiais Mecânicos* de Lisboa, por Duarte Nunes de Leão, embora mantendo a traça legislativa medieval, já diferencia a classe dos pintores de óleo, têmpera e fresco, da dos de dourado e estofado; posteriormente, sucedem-se as petições individuais de artistas tentando dispensa face a compromissos ou encargos sob a corporação da Bandeira de S. Jorge; e, em 1577, Diogo Teixeira [1540-1612] leva à corte uma petição para a desvinculação dos "oficiais mecânicos", defendendo a nobreza e a antiguidade de uma arte como a da pintura, que é aceite, e lhe conferirá o estatuto de "artista liberal"¹³³. A movimentação dos pintores de óleo contra a tutela da Bandeira

¹³⁰ No *Regimento* publicado em Lisboa nesta data afirma-se ainda o carácter mecânico dos pintores, mesmo os régios que auferiam do agrado da corte e de enorme prestígio, e no *Livro do Regimento dos Oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa*, de Duarte Nunes de Leão (1572), são descritas as inúmeras maneiras de controle das obras de pintura, por funcionários especializados, desde a acção dos examinadores à dos júris.

¹³¹ Na realidade, até aí algumas destas regras e disposições obsoletas ainda permaneciam, nas duras condições de aprendizado (designadas nos contratos por "tempo de servidão"), nos anos de actividade de "oficial" à sombra do mestre, nos requisitos de examinações sujeitas a provas, na abertura de oficina autónoma, nas teias limitadas do contrato, como se pode comprovar pela leitura do "Regimento dos Oficiais Mecânicos da Cidade de Lisboa, de 1539. Há casos de pintores condenados a pesadas multas por exercerem o "ofício" sem antes terem sido examinados (por exemplo, em 1514, com Fernão Garcia, de Lisboa, que será Garcia Fernandes, segundo Reis-Santos), o que mostra bem o controle efectivo da máquina corporativa.

¹³² Note-se, todavia, que, face a problemas com a crise dinástica, logo depois o país se irá fechar ao florescimento neoplatónico que homens como Holanda criaram. Já na Oração de Sapiência proferida por André de Resende em 1551, isso é notório, sendo paradigmática da mudança intelectual e cultural que asfixia o país, e daqui em diante, a única ideia aceitável será ortodoxa e toda a ideia "esotérica" ou "não respeitosa", neoplatónica ou crasmiana, será susceptível de ameaça de morte pelas fogueiras dos autos-de-fé.

¹³³ Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos...", p. 156.

de S. Jorge, com petições como esta de Diogo Teixeira em 1577¹³⁴, está ligada já à renovação de valores e de mentalidades processada com o Maneirismo, e também à grave situação económica dos produtores de arte, inseridos na estrutura medieva das corporações dos "ofício mecânicos"¹³⁵. Paralelamente a este processo de "liberalidades", os artistas vão acentuar a autoria das suas obras, passando a assinalá-las regularmente, a discutir com os clientes os termos e pagamentos dos contratos, a ocupação de cargos de Estado, assistindo-se então à fundação da Aula do Paço da Ribeira em 1594, com o objectivo de congregar todas as artes ligadas ao desenho no seio da Irmandade de S. Lucas¹³⁶, de modo a institucionalizar os artistas como "grupo liberalizado"¹³⁷.

O Maneirismo acarretou, assim, o fim do controle das corporações "mecânicas" sobre a pintura e o triunfo de um novo estatuto social dos seus cultores. A autonomia da pintura definia-se nos alvares do séc. XVII, e, conforme sucedia já em Espanha, como uma arte liberal, sentindo-se uma renovação continuada nas obras de mestres pintores como Venegas, Fernão Gomes, Diogo de Teixeira muito embora "pautada pela dominância *reformada e decorosa* de uma segunda geração maneirista que os valores de Trento transformaram em eficaz instrumento de propaganda"¹³⁸.

Contudo, o caso português foge um pouco ao que se passava internacionalmente, e o surto humanístico não vai trazer, ao contrário do que aconteceu em Itália e noutras zonas do espaço europeu, substanciais modificações nos quadros do trabalho artesanal do pintor/artesão de óleo, facto ligado também à falta de um apoio tratadístico sólido, só se sentindo efectivos reflexos, nos alvares do Maneirismo¹³⁹. Por outro lado, muito embora os tratadistas italianos se debruçassem sobre a "ingenuidade" e a "nobreza" da arte da pintura, pouco o faziam sobre os efeitos práticos destas posições, enquanto que, em Portugal, a contestação era a de um estatuto de subalternidade e a reivindicação concreta de um outro lugar dentro do sistema. A pintura maneirista portuguesa irá assumir os valores desta crise, mas essa renovação tem subjacente um rebelde ideário, coincidente com o reconhecimento social e cultural de um novo "estatuto de liberalidade" para os

¹³⁴ Dos movimentos individuais, como este caso, ou ainda, os de Gaspar Dias [1577] e Simão Rodrigues [1589] de Lisboa, ou os de Francisco João [1594] em Évora, e Pedro Vieira, em Torres Novas, passa-se à movimentação colectiva, e, em 1612, 16 pintores de óleo de Lisboa requerem idênticas regalias, em 1614, será a vez dos de têmpera e de dourado exigirem estatuto equivalente, enquanto que no Porto o mesmo tipo de eventos vão ocorrer em 1621/22.

¹³⁵ Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 75.

¹³⁶ A maior parte dos signatários do "manifesto de classe" dos pintores de 1612, que luta pela "liberalidade" e "nobreza" da arte da pintura, pertencia à Irmandade de S. Lucas, a corporação dos pintores de Lisboa, criada dez anos antes. As relações fraternas criadas no seu seio, estimulavam a discussão acerca dos problemas e condições de trabalho, ultrapassando o âmbito de assistência religiosa para que fora criada e conduzindo a uma certa consciência de estatuto de classe à revelia dos oficiais mecânicos (cfr. idem, *O Maneirismo eo estatuto...*, p. 88).

¹³⁷ Idalina Conde, "Artistas, Renascimentos...", p. 156.

¹³⁸ Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura...", *A Pintura Maneirista...*, p. 17.

¹³⁹ Idem, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 66.

produtores de arte, na sequência de uma vasta série de pleitos e lutas reivindicativas antigremiais¹⁴⁰.

Francisco de Holanda, no *Da Pintura Antigua* [1548], Filipe Nunes no *Arte Poética, & da Pintura* [Lisboa, 1615], inserida no âmbito do tratadismo em prol da defesa da pintura como "arte liberal", em que incorpora o desejo de libertação dos "produtores de imagens", sistematizando os argumentos para se apoiarem nessa luta, contra a tutela das Bandeiras e a favor da nobilitação desta arte e dos seus cultores, e Félix da Costa Meesen na sua obra principal, a *Antiguidade da Arte da Pintura* [1696], notável apologia da arte da pintura como "arte liberal", debruçada essencialmente sobre a época Maneirista, muito embora deveras representativos, vão ser quase os únicos teorizadores, no panorama português¹⁴¹. Este último, acima de tudo defensor do estatuto do pintor e dos princípios académicos¹⁴², pretende provar a nobreza da profissão, com argumentos que passam pela isenção de taxas à listagem das honras recebidas por uma série de pintores, cuja biografia insere, não para caracterizar o século XVI, mas com esse sentido. Esta obra é, sobretudo, um importante testemunho sobre os artistas portugueses da segunda metade do século XVI, onde elogia com perspicácia e honestidade, o "furor" reivindicativo do tempo, em que os pintores de óleo lutavam pela sua emancipação em relação à pesada estrutura corporativa ainda em vigor nos anos de 1570/1630, traduzindo desta forma um desejo de ir contra uma certa acomodação que se fazia sentir após a conquista do estatuto de nobilitação tão ambicionado, e pretendendo que essa atitude fosse seguida pelos pintores do tempo, pois agora, em vez de se preocuparem com as condições de trabalho dos artistas como anteriormente, se passara a atitudes meramente literárias e passivas, desenhando-se já a futura defesa do trabalho manual, pelos filósofos e tratadistas do século XVIII¹⁴³.

¹⁴⁰ Em Espanha, a luta era dos teorizadores e dos artistas contra os impostos das *alcavalas* aplicados à pintura.

¹⁴¹ Enquanto que em Espanha, bem pelo contrário, existe um notável corpo de textos ideológicos, salientando-se o caso de Francisco Pacheco e a sua obra *Arte de la Pintura* (Sevilha, 1649) (cfr. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 15).

¹⁴² O principal objectivo da obra de Félix da Costa, foi estimular oficialmente a acção a favor da pintura, para o que utilizou fontes da Antiguidade clássica e biografias do Renascimento italiano, como as *Vite* de Giorgio Vasari. Assim, depois da tradicional evocação dos clássicos, à semelhança dos tratadistas anteriores, desde Plínio, Platão, Aristóteles, Vitruvius, a Alberti ou Vasari, sempre no intuito de defender a "liberalidade" da pintura, "arte divina, nobre e liberal", da natureza sagrada da visão, ou ainda da invenção, desenho e colorido como fontes divinas de criação imitadas pelo pintor, argumentos algo anacrónicos mas fundamentais para a defesa da "antiguidade e nobreza" da pintura, que continua a utilizar, deixa entrever o seu propósito mais claro, a formação de uma Academia Real de Pintura (cfr. George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967, pp. 19-23).

¹⁴³ Em princípio, Costa não conhecia nem Holanda nem Francisco Pacheco, mas os seus vectores principais coincidem com os do primeiro, como idealizar Deus como pintor, conferir um melhor estatuto aos artistas e pretender a publicação do tratado, mediante a utilização de argumentos diferentes, sendo notório o carácter obsoleto do *Antiguidade da Arte da Pintura*, face ao *Da Pintura Antigua*, porque ultrapassado perante o adiantado da época, nas concepções Maneiristas da "idea" e na reivindicação de um estatuto de maior "nobreza" e "ingenuidade" para a arte da Pintura, como arte "liberal" que era, bem distinta então das actividades "mecânicas" (cfr. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, p. 262).

2. Gregório Lopes e a sua "escola"

2.1. A figura do pintor régio

Pintor régio de D. João III, Gregório Lopes é, sem dúvida, uma das figuras essenciais para o entendimento da pintura do Renascimento e do primeiro Maneirismo de Antuérpia em Portugal, exemplo paradigmático de uma sintomática situação de mudança e modernidade, característica da pintura portuguesa do segundo quartel do século XVI.

Não se sabe ao certo a data do seu nascimento, apontada para os finais do século XVI, por volta de 1490¹⁴⁴, aparecendo documentado pela primeira vez em 1513¹⁴⁵. Foi o mais notável discípulo do pintor Jorge Afonso, em cuja oficina em Lisboa fez a sua formação e que virá a ser seu sogro, ao casar com sua filha Isabel Jorge, em 1514, cedo se libertando todavia do carácter conservador. Gregório Lopes irá ter uma brilhante carreira de pintor de cavalete, até 1550, data da sua morte, sendo então substituído no cargo de pintor régio pelo seu filho, Cristovão Lopes¹⁴⁶. Estimulado pelas muitas honras de que foi alvo, pouco comuns para a época, tanto por parte da nobreza da corte como da clerical, vem a tornar-se um digno representante da chamada "escola de Lisboa", quer pelo prestígio do seu atelier como pelo impacto da sua arte, factos explicativos do aparecimento na sua esteira de figuras já deliberadamente implicadas no Maneirismo. Todos estes motivos levaram a que, até há poucos anos, fossem atribuídas a Gregório Lopes todas as obras de pintura do segundo quartel do século XVI, para as quais não se encontrasse prova documental de outra autoria¹⁴⁷, o que é passível de ser entendido, por um lado, face à escassez de provas

¹⁴⁴ Sobre dados biográficos de Gregório Lopes, ver: Maria Margarida Barradas Calado, *Gregório Lopes-Revisão da obra do pintor régio e sua integração na corrente Maneirista*, dissertação para a Lic. em História, FLUL, Lisboa, 1973; Adriano de Gusmão, "Os Primitivos e a Renascença", *Arte Portuguesa*, vol. II, dir. por João Barreira, Lisboa, 1950, pp.73-256; Luís Reis-Santos, *Gregório Lopes*, Artis, Lisboa, s/d, [1954], pp. 5-7; Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses*, Tip. da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1903, p.105.

¹⁴⁵ Data de 28 de Maio de 1513, a escritura relativa à venda de umas casas situadas por detrás de Santa Maria da Escada, em S. Domingos, a Gregório Lopes, onde este é já tratado por pintor; posteriormente, também a 7 de Julho de 1514, o mosteiro de S. Domingos de Lisboa permitia o emprazamento a Gregório Lopes de umas casas situadas no mesmo local e que "partiam com Jorge Afonso pintor e Gregório Lopes" (cfr. Reis-Santos, *Gregório Lopes*); e, Joaquim de Oliveira Caetano, "Gregório Lopes", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992, p. 361.

¹⁴⁶ Gregório Lopes terá falecido antes de 19 de Outubro de 1550, data em que D. João III concede à viúva uma pensão, correspondente à tença que o pintor auferia, e, a 18 de Agosto de 1551, este mesmo monarca concede desta feita a seu filho, Cristovão Lopes, que o substituiu no cargo de pintor régio, a mesma tença que dava ao pai (cfr. Reis-Santos, *Gregório Lopes*, p. 7).

¹⁴⁷ Este facto vai acontecer por exemplo com o próprio Luís Reis-Santos, concretamente no artigo "Painel Antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar", *Belas Artes*, 2ª série, nº 15, Lisboa, 1960, pp. 39-48, em que atribui ao pintor régio uma obra do pintor designado por Mestre de Abrantes. Ainda em *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, Catálogo das Obras Atribuídas e Roteiro da Exposição, CM Abrantes, 1971, era englobada na "nebulosa Gregório Lopes" (José Luís Porfírio, *Pintura Portuguesa*, Quetzal Ed., Lisboa, 1991, p. 75), a maior parte da pintura portuguesa desta época.

documentais de identificação das pinturas¹⁴⁸ e ao regime de parcerias em uso na época, e por outro, ao enorme prestígio que lhe advinha do cargo de pintor régio. Após esta primeira fase de formação, por volta de 1518/20, ainda no "Armazém", encontra-se a trabalhar de parceria com Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes para a desaparecida obra do Tribunal da Relação de Lisboa, sob a direcção do pintor Francisco Henriques.

Em 1520¹⁴⁹, foi nomeado, pelo Grão-mestre da Ordem de Santiago de Espada de Palmela, cavaleiro da ordem dos Espadatários, o mais alto privilégio a que podia ascender um artista, seguramente comprovativo do seu prestígio social e elevado estatuto laboral, verdadeira excepção numa época em que os artistas continuavam a ser encarados como meros "oficiais mecânicos"¹⁵⁰, e, em que a Regra e Estatutos de 1542, ainda sob a vigência de D. Jorge, proibia expressamente a entrega do hábito a oficiais mecânicos¹⁵¹. Em 1522 será confirmado no cargo de pintor régio por D. João III¹⁵², cargo em que fora promovido no final do reinado de D. Manuel, aparecendo já, em 1523, à cabeça de uma oficina em São Domingos, local onde também irá habitar, até à data do seu falecimento. Este facto é de tal forma relevante que irá constar do seu epitáfio sepulcral, em campa rasa na nave esquerda da igreja de São Domingos de Lisboa, inscrição essa em que, segundo o testemunho do pintor e memorialista Félix da Costa Meesen, ostenta orgulhosamente os títulos de "pintor real" e "cavaleiro de Santiago"¹⁵³.

¹⁴⁸ Foi Sousa Viterbo que publicou o único documento com o qual foi possível atribuir e datar com segurança obras saídas do labor exclusivo do pintor (cfr. Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses*, Tip. da Academia Real das Ciências, vol. I, 1ª série, Lisboa, 1903, p. 105, e, Manuel J. C. Branco, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes", *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da CM, nºs 71-76, Anos XLV-L, 1988-1993, p. 55).

¹⁴⁹ Vitor Serrão, "Una pintura de Gregório Lopes en la iglesia de la Magdalena...", *Olivenza-Antologia Esencial (elementos para su historia)*, Ed. Regional de Extremadura, 1994, pp.104-112; contudo, até há pouco tempo, a data de investidura deste pintor na Ordem de Santiago de Espada era tida como 1524 ou 1525, o que foi recentemente alterado por investigações de Joaquim de Oliveira Caetano, concretamente através da descoberta de um documento no ANTT, que permitiu concluir que este facto se dera alguns anos antes.

¹⁵⁰ Na verdade, o artista do Renascimento não cortou por completo com a forma de trabalhar da época medieval, persistindo assim o trabalho colectivo, o regime de colaboração em parcerias, a lei comum. Os pintores a ólco encontravam-se adstritos ao aparelho corporativo dos "oficiais mecânicos" e à condição servil de artesãos, e, só a partir da regulamentação régia de 1539, se começam a movimentar no sentido de se desanexarem dos encargos da sua bandeira, a "Bandeira de S. Jorge". Por carta de 30 de Agosto de 1539, D. João III regulamenta a actividade e existência da Casa dos Vinte e Quatro, mas no "Livro do Regimento dos Oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa" de Duarte Nunes de Leão, de 1572, são ainda descritas as inúmeras manças de controle das obras de pintura executadas, por funcionários especializados, desde examinadores a júris, e, só em 1602, é fundada em Lisboa a Irmandade de São Lucas, corporação dos pintores da cidade (cfr. Vitor Serrão, *O Maneirismo e o estatuto...*, pp. 67, 86 e 159).

¹⁵¹ Joaquim de Oliveira Caetano, "Gregório Lopes", *Grão Vasco...*, p. 361.

¹⁵² Por carta de 25 de Abril e mediante o pagamento de uma tença elevada, desde Janeiro de 1526, fixada em Novembro do ano anterior, de cinco mil réis e um moio de trigo (cfr. Luís Reis-Santos, *Gregório Lopes*, p. 6 e 7; e, Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. 4, Lisboa, 1954, p. 229).

¹⁵³ A sua sepultura ainda existia no final do século XVII, pois, em 1696, Félix da Costa Meesen transcreveu a referida legenda: "Aqui jaz Gregorio Lopes cavalleiro do Habito de Sam Tiago, Pintor del Rey nosso Senhor, e de seus herdeiros" (fl.105 v) (cfr. George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting...*, p. 461).

No fundo, embora continue confinado ao regime de parceria em vigor, nesta atitude de Gregório Lopes presente-se já um sentido individualizante e quase até uma tomada de consciência do seu real estatuto como artista e não de simples funcionário manual.

Em 1525, segundo documento revelado por Adriano de Gusmão¹⁵⁴, conclui a primeira obra documentada que chegou aos nossos dias¹⁵⁵, o retábulo da capela do Salvador do convento de São Francisco de Lisboa, designado correntemente por Série de São Bento, pelo facto das pinturas terem sido levadas no século XVII para a capela de Nossa Senhora dos Prazeres do mosteiro de São Bento da Saúde nesta cidade, transitando depois da extinção das ordens religiosas para o MNAA. Constituído por cinco painéis¹⁵⁶, dos quais subsistem quatro, foi executado de parceria com o pintor Jorge Leal¹⁵⁷. Nestas obras, ainda se faz sentir a influência dominante da oficina de Jorge Afonso, e, sobretudo, a ligação ao ambiente de trabalho colectivo. Deste conjunto de tábuas, a *Adoração dos Magos* é a peça mais notável, pelo pormenorizado requinte de tratamento dos pormenores, o carácter áulico da composição, característico dos pintores da designada "escola de Lisboa" aqui já perceptível nas roupagens das figuras de cariz aristocrático, nos adereços e nas peças de ourivesaria, a par da extraordinária capacidade compositiva demonstrada pelos pintores, de tratamento triangular, e do surpreendente realismo das cabeças. Sendo uma das primeiras obras de Gregório Lopes, estão já presentes características que se confirmarão noutras obras, nomeadamente a faceta áulica característica deste pintor, o rosto ovalado e o olhar globoso da Virgem, os dedos alongados, a agitação dos tecidos e até as preferências cromáticas. Nitidamente, é a pintura que mais se afasta, do ponto de vista da composição, dos estereótipos iconográficos, embora as outras três tábuas se imponham igualmente pelas suas qualidades técnicas, excelente desenho, opulência dos tecidos, calor dos coloridos e pomposa decoração do ambiente.

É difícil distinguir nestas tábuas, que reflectem grande influência do estilo flamengo e do atelier de Jorge Afonso, assim como a própria presença de Gregório Lopes, com as características superfícies onduladas, os rostos ovais e o pomposo refinamento dos acessórios, o estilo e a

¹⁵⁴ O historiador de arte Adriano de Gusmão publicou um documento, descoberto por Vitorino Magalhães Godinho, datado de 17 de Maio de 1525, que permite apurar que os pintores lisboetas Gregório Lopes e Jorge Leal tinham acabado de pintar o retábulo da capela do Salvador deste mosteiro, sendo então chamados para proceder à sua avaliação o pintor régio Jorge Afonso e o pintor do Senado Antão Leitão [cfr. Vitor Serrão, "Mestres do Retábulo de S. Bento (Jorge Leal e Gregório Lopes)", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992, p. 364].

¹⁵⁵ Embora lhe seja atribuída também por alguns autores a feitura do retábulo de Santa Aua, terminado cerca de 1520 e em parceria com Cristovão de Figueiredo, tal afirmação não deve ser credível.

¹⁵⁶ Deste conjunto, constituído pela *Visitação*, *Adoração dos Magos*, *Apresentação no Templo* e *O Menino entre os Doutores*, fazia ainda parte a desaparecida tábua do *Cristo deposto da Cruz* (cfr. Vitor Serrão, "Mestres do Retábulo de S. Bento ...", *Grão Vasco...*, p. 364).

¹⁵⁷ Adriano de Gusmão refere a existência da prova documental no ANTT da atribuição do Retábulo de S. Bento a Jorge Leal e Gregório Lopes (cfr. Adriano de Gusmão, *Mestres desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Nova Col. Arte Portuguesa, Artis, Lisboa, 1957, p. 6).

personalidade de Jorge Leal; contudo, simultaneamente, é nítida a presença de outra mão, mais marcada pela tradição, com um traço seguro para os tecidos e carnações, rostos expressivos e ainda certa rigidez das pregas do vestuário. Tal vai novamente fazer-se sentir na *Apresentação do Menino no Templo*, onde, a par das características referidas, se sentem as heterogeneidades das técnicas de aplicação das cores e do desenho, denunciando a presença dos dois mestres, de sensibilidade muito diferente¹⁵⁸, e o mesmo acontece na empreitada do retábulo do Paraíso, também hoje no MNAA, que o pintor dirigiu cerca de 1527, obra com manifestas afinidades com a anterior, onde talvez tivesse tido novamente a colaboração de Jorge Leal. Gregório Lopes mostra-se aqui totalmente implicado no Renascimento, quer pelo detalhismo dos tecidos e pormenores, quer pelo tratamento das figuras, ou, até mesmo pelas atmosferas e paisagens, onde é visível o característico *sfumato* dos fundos das pinturas.

Finalmente, a famosa obra realizada em Lamego, os retábulos da igreja do mosteiro de Ferreirim, mandados executar pelo Infante D. Fernando em 1533, efectuados em 1533/34, numa empreitada dirigida por Cristovão de Figueiredo e em parceria com Garcia Fernandes¹⁵⁹, da qual subsistem ainda oito tábuas, singularmente denunciadoras das habituais técnicas de colaboração a nível artístico e onde mais uma vez estão presentes estas características. Destas, destacam-se os painéis da *Morte da Virgem*, do *Presépio* e da *Ressurreição*, onde se sente uma maior intervenção de Gregório Lopes, embora toda a obra emane ainda uma assinalável unidade resultante do trabalho de parceria, contribuindo para a diluição do estilo individual e para a homogeneização das soluções plásticas. Na *Morte da Virgem*, o intimismo da cena, sem o patetismo teatral habitual, mas antes uma caracterização dos rostos que acentua a serena mágoa do momento, aliada a uma melhor organização das figuras, os pormenores dos objectos, o cromatismo, são elementos que comprovam a intervenção deste pintor.

Não obstante, o carácter profundamente individualista e a linguagem original que irão ser apanágio da obra deste pintor, sobretudo na sua fase de maturidade plena, têm raízes nestas obras de parceria. A sua presença vai ressaltar, quer pela maneira menos pictural mas simultaneamente reforçada pelo rigor do desenho, que já o distinguia nas obras designadas vulgarmente por "dos Mestres de Ferreirim"¹⁶⁰, quer pelas características superfícies onduladas, os rostos ovais, a espessura da matéria e o refinamento dos trajes e acessórios, que o transportam para longe do tradicionalismo e rigidez das composições características de um pintor como Jorge Leal.

¹⁵⁸ Vitor Serrão, "Jorge Leal" e "*Apresentação do Menino no Templo*, Jorge Leal e Gregório Lopes", (Catálogo da Exposição) *Feitorias*, Europália, Antuérpia, 1991, pp. 188-189.

¹⁵⁹ Nesta empreitada, para além destes três pintores, pode ter participado ainda Cristovão de Utreque (cfr. J.O. Caetano, "Mestres de Ferreirim", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, p. 369).

¹⁶⁰ Designação esta utilizada por autores como Luís Reis-Santos e outros, para reunirem um conjunto de obras do segundo quartel do século XVI, com afinidades com a produção dos mestres que trabalharam em Ferreirim, e que, por vezes, só têm com estas pinturas semelhanças muito vagas de modelos ou de técnica pictural, tendo sido entretanto possível atribuí-las a outros pintores.

2.2. A obra de Gregório Lopes

Se, nalgumas obras de Ferreirim [c.1533/34], é nítida a intervenção peculiar de Gregório Lopes, em obras como a que o pintor régio executou para a Charola do convento de Cristo em Tomar, entre 1536 e 1538¹⁶¹, da qual existem ainda o *Martírio de São Sebastião*, a *Virgem, o Menino e anjos brincando num jardim*¹⁶², um *Santo António* (pregando aos peixes) e um *S. Bernardo*¹⁶³, ou ainda, como a efectuada em 1539/40, para o antigo retábulo-mor da igreja de São João Baptista da mesma cidade¹⁶⁴, nomeadamente: *Degolação de S. João Baptista, Salomé, Ceia, Abraão e Melquisedec, Recolha do Maná e Missa de S. Gregório*, é visível o abandono progressivo do tradicionalismo ligado aos modelos do Norte flamengo e o sobressair da técnica estilística do primeiro Maneirismo de Antuérpia.

Sem dúvida que os espatatários de Palmela contavam entre as suas fileiras com um dos mais conceituados artistas do reino, motivo pelo qual vai ser encarregado, quem sabe com orçamentos menos exorbitantes, das grandes empreitadas a executar na circunscrição administrativa do grão-mestre de São Tiago, D. Jorge de Lencastre [1492-1555], filho bastardo de D. João II, em edifícios ligados a esta Ordem, na altura sujeitos a melhoramentos e alterações¹⁶⁵, caso exactamente do convento de Cristo e da igreja de S. João Baptista, em Tomar. E, a partir da base de identificação seguramente constituída pelas obras de Tomar e também de Évora (Mitra), é possível agrupar um largo conjunto de pinturas atribuídas a Gregório Lopes e à sua oficina, onde está bem presente o estilo refinado e o desenho "miúdo", tão apropriadamente designado por "escrita pincel"¹⁶⁶, apanágio da obra deste mestre.

Na *Virgem com o Menino e anjos brincando num jardim*, da capela de Nossa Senhora dos Anjos da Charola do convento de Cristo de Tomar [1536-1538], é já notória uma evolução para um

52

¹⁶¹ Deve-se a Sousa Viterbo a publicação do recibo de Setembro de 1536 pelo qual se comprova que o pintor régio Gregório Lopes, que o assina, se encarregara de pintar vários retábulos para os altares pequenos da Charola do convento de Cristo de Tomar e ainda para a capela de Nossa Senhora, junto à escada da mesma rotunda templária, pelas quais cobrou 68 000 réis (cfr. Sousa Viterbo, *Notícia de alguns pintores portugueses*, p. 105).

¹⁶² Numa pesquisa recente no ANTT, a Dr^a. Lurdes Craveiro encontrou um documento inédito, assinado por Gregório Lopes e escrito depois de 28/8/1537, que comprova a sua feitura da obra *Virgem, o Menino e anjos brincando num jardim* (ANTT, Ordem de Cristo, Livro 23, avulso).

¹⁶³ Das obras mencionadas, as duas primeiras encontram-se hoje no MNAA, enquanto as outras duas, permanecem em Tomar.

¹⁶⁴ Este retábulo foi posteriormente desmembrado, aquando das grandes transformações ocorridas no interior da igreja, concretamente a demolição do fundo da ábside na capela-mor e o seu prolongamento para a forma rectangular que hoje possui; já no século XIX, as tábuas foram retiradas da talha do altar-mor, emolduradas e colocadas nas paredes laterais do corpo da igreja, onde hoje se encontram.

¹⁶⁵ A Ordem de Santiago de Palmela, sob a dinâmica administração do Grão-mestre D. Jorge, superintendia no surto construtivo das vilas sob o seu padroado, utilizando por vezes avultadas dotações emanadas directamente da Corte (cfr. Vitor Serrão, "A Criação do Homem de Gregório Lopes", *Oceanos*, nº 14, 1990, pp.76-81; e idem, "O pintor Renascentista Gregório Lopes e as suas pinturas para a igreja da Misericórdia e para a capela do Espírito Santo da Vila de Sesimbra", *Sesimbra Cultural*, nº 2, 1992, pp. 29 a 31).

¹⁶⁶ José Luís Porfirio, *Pintura Portuguesa*, p. 79.

estilo mais pessoalizado, de nítidas influências dos modelos nórdicos do maneirismo de Antuérpia, em que os compromissos da primeira fase se esbatem a favor de um maior requinte cenográfico, a que não escapam os planos fundeiros, de frondosa vegetação. As figuras têm formas sinuosas, os tecidos parecem soprados, os diversos planos articulam-se de uma forma que supera a tradicional, pela sensação de ambígua instabilidade, numa orientação estética que manifesta já sintomas da viragem anti-clássica e que o irá tornar um claro precursor do Maneirismo triunfante na segunda metade do século XVI, embora pela via dominante de uma "Antuérpia romanizada".

O *Martírio de S. Sebastião* é particularmente característico deste processo de viragem "anti-renascentista" que se começa a fazer sentir, a partir de 1536, perdendo-se gradualmente o aspecto sereno e rebuscado de uma pintura ainda atida aos modelos manuelinos, onde imperava uma grande limpidez cromática, uma técnica perfeita e morosa na aplicação dos pigmentos, uma gestualidade calma e suave, uma interpretação minuciosa e pitoresca dos pormenores do quotidiano. A excessiva torção da figura do Santo, se bem que não se possa considerar inteiramente uma figura "serpentinata", sobrepõe-se já, contudo, à serenidade que ainda perdura na expressão indolor e distante do martírio a que é submetido. De qualquer modo, o aspecto mais "maneirista" desta pintura relaciona-se sobretudo com as audaciosas soluções prospetivas e de relação entre as figuras e os fundos, abertos à contemporaneidade, na solução que o pintor adoptou para alongar em profundidade toda a composição, que se desenrola horizontalmente, quer pelos diferentes pontos de fuga criados, que se entrecruzam, quer pela introdução de figuras num plano intermédio entre a cena em primeiro plano e as arquitecturas fundeiras, onde a perspectiva da praça, as casas de telhados esconços e, o grande edificio redondo quase inclinado, projectam o olhar mais adiante ainda para o canto direito do quadro e o "auto-de-fé" que aí se pode observar¹⁶⁷.

Quanto ao retábulo da igreja de S. João Baptista, é uma obra típica da fase de maturidade deste pintor régio, afirmada após 1536, onde as características referidas se observam com especial

¹⁶⁷ Esta novidade de utilização das soluções prospetivas que aqui se podem observar eram normalmente interpretadas como um sinal já muito concreto de traços anticlássicos que colocariam sem qualquer dúvida esta pintura no lugar da primeira obra maneirista portuguesa; contudo, J.O.Caetano não concorda com esta afirmação [cfr. J.O.Caetano, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo" (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal...*, pp. 92-93] e considera que este esquema compositivo se relaciona com a colocação original da pintura, da qual hoje se tem uma visão frontal no Museu, numa capela da Charola do convento de Cristo, portanto, inserida num trajecto de circulação semelhante a um deambulatório. Este historiador refere ainda que o mesmo se passou com a pintura da *Virgem com o Menino e Anjos...*, e estabelece um paralelismo com o caso dos painéis do Bom Jesus de Valverde, em que Manuel Branco notou uma mesma subordinação da colocação das pinturas em relação ao ponto de vista do observador na entrada da igreja (cfr. Manuel J.C.Branco, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes", *A Cidade de Évora*, pp. 39-71). Para Jorge Henrique Pais da Silva (1962) trata-se do "primeiro painel de evidenciada palpitação anti-clássica da pintura portuguesa". Quanto ao auto-de-fé (Dagoberto Markl, 1980), considerado um dos primeiros testemunhos do novo estilo, é uma ousadia só explicável pelo prestigiado estatuto do artista e o peso humanístico do seu círculo mecenático.

relevo, neste percurso de viragem de Gregório Lopes. Os painéis da *Degolação de S. João Baptista e Salomé*, foram-lhe atribuídos por afinidades de estilo com a tábua do *Martírio de S. Sebastião*¹⁶⁸, muito embora apresentem uma factura diversa, pois enquanto que neste último revela uma maneira mais pictural, através de pinceladas longas e unidas, com predominância de uma luz fria e mate, na *Degolação de S. João Baptista*, predominam as pinceladas dispersas, espalhadas, mais fluídas, em que a luz é tratada talvez mais sumariamente, mas que, em contrapartida, os efeitos claro-escuro são acentuados, permitindo transmitir uma emoção forte pelos contrastes que se geram e pela cor quente e viva, numa riquíssima paleta cromática. Com efeito, as diferentes tonalidades permitem ao pintor fazer sobressair a cena do primeiro plano, sem deixar de transmitir o detalhismo e a profundidade das arquitecturas dos fundos, onde mais uma vez sobressaem curiosos jogos prospetticos.

56

53

56

Pode na realidade afirmar-se, que se reúnem aqui, numa síntese perfeita, os principais traços que definem o chamado "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", com o qual se identifica a obra de Gregório Lopes¹⁶⁹. O expressivo tratamento do rosto, os olhos baixos, globosos e meio fechados, as poses estilizadas das personagens e gestos, num "maneirismo" evidente, as mãos longas, de dedos finos, o vestuário extremamente rico e refinado, à semelhança do usado na corte e que este pintor régio bem conhecia, farto e flutuante, caindo em ondas, os magníficos adereços, adornos e armaduras, ricamente ornados a ouro e com motivos de grotesco que lembram os característicos do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", o orientalismo patente numa ou noutra figura, salientado pelos turbantes que emprega habitualmente em muitas das suas obras, o importante papel dos fundos de paisagem ou de arquitectura, tornando-se por vezes quase um outro quadro inserido no primeiro, e, por último, a sensação de certa economia de espaço, pelo invulgar tratamento das muitas figuras agrupadas, tanto no primeiro plano, como até nos planos fundeiros, de onde divergem e para onde convergem respectivamente os diferentes pontos de fuga, permitindo assim transmitir uma invulgar sensação de movimento, são características facilmente detectáveis nesta pintura e que resumem globalmente a personalidade estilística deste pintor. Assim, trilhando uma linha evolutiva com estreitas afinidades com o seu contemporâneo Jan Van Scorel, muito embora se não possa comparar com outro pintor neerlandês do seu tempo, Gregório Lopes vai ocupar,

¹⁶⁸ Gregório Lopes ter-se-à deslocado a Tomar de forma a estudar a pintura para adornar a Charola do convento de Cristo, recentemente transformada (cfr. F. A. Garcez Teixeira, "Convento de Cristo", *Ilustração Moderna*, 4º ano, 35, Porto, 1929, pp. 394-396). Assim, o *Martírio de S. Sebastião* para aí executado, irá permitir a atribuição a este pintor de algumas obras da empreitada de Tomar (cfr. F.A. Garcez Teixeira, "Estudos sobre alguns dos quadros que pertenceram ao convento de Cristo", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, vol. I, tomo 1º, Lisboa, 1919, pp. 13-125; idem, "A pintura antiga na Igreja de S. João Baptista em Tomar", *A.U.A.M.O.C.*, vol. I, tomo 1º, Tomar, 1938, pp. 137-148; e, idem, "S. Sebastião - Quadro de Gregório Lopes", *A.U.A.M.O.C.*, vol. I, tomo 1º, Lisboa, 1942, pp. 193-196).

¹⁶⁹ A caracterização do chamado "Primeiro Maneirismo de Antuérpia" teve raízes em historiadores como Luís Reis-Santos e Adriano de Gusmão; contudo, a sua "definição" é bem mais recente, e deve-se sobretudo, a historiadores como Vitor Serrão, que definitivamente concretizaram a sua relação com a obra de alguns pintores.

em relação ao Renascimento português e como representante de uma corrente maneirista, posição semelhante à de Bernard Van Orley na Flandres¹⁷⁰.

Sobretudo nas obras da sua última fase, é patente que este pintor régio, com fortes influências do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", mas que simultaneamente mostrou sempre uma *maniera* muito pessoalizada que o individualizou e salientou na chamada "escola de Lisboa", se vai tornar nitidamente permeável às manifestações de inquietude formal do novo estilo maneirista, como reacção ao convencionalismo clássico vigente na expressão pictórica nacional, facto a que é inerente uma extrema importância, pois funcionará como um dos seus maiores legados às gerações subsequentes. Assim, do desenho gracioso e puro, em que o traço se sobrepõe à mancha, com colorido vibrante e intenso, lembrando os retratos de Van Eyck, caracterizado pela valorização da riqueza dos panejamentos e dos adereços, num vistoso decorativismo empregue a par com um sentimento de composição muito particular, em que as figuras femininas possuem grande suavidade no oval do rosto e na doçura do olhar, e, os modelos em geral, a distinção da casta e do meio cortesão, irá passando para um realismo centrado nas personagens da vida quotidiana e na agitação plástica dos planos fundeiros. Se se mostra agora por um lado mais sóbrio e singelo, afastando-se da opulência decorativa, do luxo e da pompa, por outro, é mais espontâneo e directo, na vibração intensa que emana das personagens, pela expressão dos rostos, gestos e atitudes, a par de uma nova organização dos espaços e de um desenho mais ousado.

Nos segundos planos, onde melhor se espelha a sua sensibilidade, sobressaem os motivos tirados da natureza, a paisagem tratada de forma delicada e rica em pormenores, lembrando Van Orley e Patenier, e, sobretudo, os conjuntos de arquitectura, entre os quais se agitam personagens, eivadas de movimento e vida e demonstrativos da sua arte de agrupar multidões, onde se sente uma maior liberdade de composição e até de espírito. Na realidade, se é sem dúvida requintado no desenho das figuras, dos tecidos e adereços, aqui espraia-se numa paleta de fortes efeitos cromáticos, onde os complexos fundos de arquitectura são dados directamente a pincel, numa factura despretensiosa, de forma mais livre e segura.

É neste período após 1530, que se pode definir como de maturidade, que surgem as suas obras mais interessantes, algumas executadas exactamente no cargo de cavaleiro espatatário, nomeadamente as seis tábuas do políptico de Santos-o-Novo: *Anunciação*, *Adoração dos Pastores*, *Adoração dos Magos*, *Jesus no Horto*, *Enterro de Cristo* e *Ressurreição*, de feitura imediatamente posterior à empreitada de Tomar [c.1540], de arrojados fundos de ruínas *all' antico*, onde estão mais uma vez presentes as principais características deste pintor régio. E ainda, também da última década de produção do pintor, para além das já referidas obras executadas para

¹⁷⁰ Na primeira metade do século XVI, Antuérpia era a mais importante cidade da Bélgica e o centro financeiro da Europa; foi aqui que tiveram início as maiores escolas da pintura flamenga, e, Van Orley [Bruxelas, 1491] e Van Scorel [Utreque, 1496-1562], foram precursores da corrente maneirista, tendo o primeiro sido o discípulo favorito de Rafaël.

a Charola do convento de Cristo e para a igreja de S. João Baptista, em Tomar, devem referir-se ainda tábuas como a *Criação do Homem*, única tábua restante do retábulo da igreja de S. Julião de Setúbal [1525/30], a *Nossa Senhora da Misericórdia*. da Misericórdia de Sesimbra [1530/35] e os quatro quadros do Museu de Setúbal, *Aparição de Cristo à Virgem*, *Ascensão* e *S. Joaquim e Santa Ana* [c.1530-1540]¹⁷¹.

A *Ascensão*, cujo tema iconográfico se centra no final da vida terrena de Jesus, denota uma evolução evidente, ligada contudo às oficinas cosmopolitas de Lisboa, tendo em conta que, por norma, se encontram representações deste tema subordinados a dois tipos iconográficos diferentes, um mais adoptado pelas oficinas regionais, e o outro, como neste caso, em que a figura de Cristo paira no ar, perante a multidão, normalmente utilizado pelas primeiras. A composição apresenta-se organizada segundo dois eixos complementares, o central e vertical dominado pela figura ascendente de Cristo, definindo um movimento serpentinato, e o horizontal formado pela oval desenhada pela assembleia apostólica e pelas Santas Mulheres que assistem à subida aos céus do Salvador. Toda a cena é banhada por uma intensa luz que se abre entre as densas núvens, numa atmosfera mais pesada, solução também inovadora que reflecte os rostos e reforça a troca dos olhares. Por sua vez, o movimento da figura de S. João é característico de algumas pinturas de Gregório Lopes, aparecendo em obras como as de Tomar, onde é já notória a assimilação de alguns elementos formais que anunciam o maneirismo presente nas obras da última década da sua carreira, ressaltando a sofisticação do desenho e valores cromáticos, que se irão consumir em obras como as de Valverde.

Ainda desta fase, é a chamada Série dos Arcos, quatro painéis vindos do convento de São Bento da Saúde, Lisboa¹⁷² [1530/40], cujo nome teve origem na curiosa arcaria que corre na base da pintura. Destes, destaca-se a *Pregação de S. João Baptista*, cuja composição, embora siga a iconografia convencional, salienta-se por agrupar do lado esquerdo uma atenta multidão que escuta as palavras do santo, por sua vez de pé, ao lado direito, ocupando uma posição de destaque quer pelo isolamento quer pela escala da figura. O maior interesse desta pintura reside no colorido, no exotismo dos turbantes, na inegável graciosidade, e sobretudo, no fundo de arquitectura que se entrevê nos planos fundeiros.

Desta mesma época são atribuídas também a Gregório Lopes, algumas outras obras hoje no MNAA, nomeadamente um *Baptismo de Cristo*, uma *Anunciação* e um *Nascimento da Virgem*,

¹⁷¹ Estas pinturas talvez fizessem parte de um presumível retábulo secundário da igreja da Misericórdia de Setúbal, provavelmente situado no cruzeiro, e que terá sido desmontado sendo remolduradas individualmente as pinturas, aquando das reformas setecentistas que alteraram profundamente a decoração interior do templo. Na altura, terá sido também desmembrado o *Encontro na Porta Dourada* e separada a representação de Santa Ana das restantes figuras da composição.

¹⁷² Estas obras, atribuídas por Reis-Santos a Gregório Lopes, e, que se encontram hoje no MNAA, não foram originárias do convento de São Bento da Saúde, pois este só foi construído em 1598, mas sim de S. Francisco da Cidade.

no Museu da Sé Catedral de Évora, a *Exaltação da Cruz pelo Imperador Heráclio, Santa Helena e o Milagre da Ressurreição do mancebo*, um *S. Pedro* e um *S. Paulo*¹⁷³; da década de trinta, em que executou ainda, o desaparecido retábulo dos *Martírios de São Quintino* para a igreja de S. Quintino em Sobral de Monte Agraço¹⁷⁴; assim como, já da década de quarenta, um magnífico *Julgamento das Almas*¹⁷⁵ (MNAA), composição complexa de extremo interesse a analisar aquando do tratamento das arquitecturas fundeiras. Outra obra a salientar, é uma magnífica *Adoração dos Magos*¹⁷⁶, existente na igreja de Bourg-Saint-Andéol (França), que apresenta 30
24,23
semelhanças com a *Adoração dos Pastores* e com a sua congénere, ambas do Retábulo de Santos-o-Novo, quer no tratamento das figuras, quer nos magníficos fundos arquitectónicos que envolvem a cena principal.

Do segundo quartel do século XVI, são ainda obras como a recentemente descoberta *Ressurreição de Lázaro*, da igreja manuelina de Santa Maria Madalena de Olivença, tábuas de 60
grandes dimensões que faria parte de um retábulo encomendado em 1540 por D. Jaime de Lencastre, filho de D. Jorge de Lencastre, Mestre da Ordem de Santiago. Actualmente no Museu Municipal de Olivença¹⁷⁷, trata-se de um exemplar magnífico, muito embora o mau estado da pintura dificulte a devida análise da obra. Pode todavia visualizar-se que, em termos compositivos, apresenta muitas semelhanças com a pintura de *Santa Helena e o Milagre da Ressurreição do mancebo*, da Mitra de Évora, sobretudo na figura do jovem, também de 62
extremidades delgadas, rosto oval, olhar globoso e lábios entreabertos, nas figuras de sinuoso desenho e nas arquitecturas anti-clássicas dos planos fundeiros. A composição é pouco usual na

¹⁷³ Luís Reis-Santos, "Painéis dos Mestres de Ferreirim de Igrejas e Conventos de Évora", *A Cidade de Évora*, vol. VII, n.ºs 21-22, 1950, pp. 15-34.

¹⁷⁴ Hoje sabe-se que os painéis que aí se encontram agora, cinco painéis da vida e paixão de Cristo, são de um pintor designado por "Mestre de S. Quintino", recentemente identificado como o pintor Diogo de Contreiras, por Joaquim de Oliveira Caetano (cfr. J.O. Caetano, "A identificação de um pintor", *Oceanos*, n.º 13, CNCDP, Lisboa, 1993, pp. 112-118).

¹⁷⁵ Vitor Serrão, "*Julgamento das Almas* - Gregório Lopes (atribuível a) - 1530-1540", *Feitorias...*, pp. 196-197, e Manuel J. C. Branco, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 56. Contudo, J.L. Porfírio, *Pintura Portuguesa*, pp. 72-73, atribui esta obra a um "mestre desconhecido".

¹⁷⁶ Esta obra foi atribuída a Gregório Lopes por Luís Reis-Santos, que a viu na Exposição *Le Seizième Siècle Européen* no *Petit Palais* em 1966, muito embora já a conhecesse por fotografia desde 1950. No catálogo da exposição, o então conservador dos Museus Nacionais de França e comissário-geral desta Exposição, dizia que se tratava de uma obra de origem portuguesa e que L. Bourdon sugerira a sua proximidade com a "escola" de Gregório Lopes (cfr. Luís Reis-Santos, "Uma obra-prima de Gregório Lopes em França", *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, n.º. 42, 1967, pp. 21-25). Por informação obtida junto da arquivista da igreja de Bourg-Saint-Andéol, M.me Marie-Solange Serre, que nos enviou as fotografias, segundo o Inventário da Separação das Igrejas e do Estado em 1906, sabe-se que esta obra foi oferecida à igreja por um antigo deputado de Ardèche, Auguste Broët.

¹⁷⁷ A obra em causa, muito embora se encontre em avançado estado de degradação, é reveladora de particularidades atribuíveis ao estilo de Gregório Lopes; foi encontrada por Vitor Serrão, numa dependência da igreja de Santa Maria Madalena, que considera bastante estranho a ausência de referências tanto a esta pintura, como a uma *Ascensão de Madalena*, esta de pincel flamengo, muito repintada, existente na capela da Virgem de Fátima do mesmo templo (cfr. Vitor Serrão, "Uma pintura de Gregório Lopes en la iglesia de la Magdalena...", *Olivenza - Antología Essencial (Elementos para su historia)*, pp. 104-112).

pintura portuguesa primitiva; agrupa em torno da figura de Jesus Cristo (cujo modelo é semelhante ao da *Ascensão* do Museu de Setúbal) e de Lázaro ressuscitado, vinte e quatro personagens, enquadradas por um minucioso fundo arquitectónico anti-clássico, de excelente perspectiva, notando-se, contudo, nas figuras tratadas com um grande sentido de individualidade, expressividade e dramatismo, a ausência da característica opulência de corte que se encontrava em obras como as da igreja de S. João Baptista de Tomar. De qualquer modo, no que respeita às figuras, são nítidas as semelhanças quer com as pinturas de Tomar, concretamente nas personagens de turbante, que aparecem também na chamada Série dos Arcos, quer com a *Aparição de Cristo à Virgem* do Museu de Setúbal, onde também aparecem detalhes de intenso realismo, como o que aqui é representado nas personagens que, à direita, tapam o nariz e a boca num gesto de repulsa e asco face ao odor desagradável do cadáver. Todavia, simultaneamente são representadas figuras convencionais como as de Cristo e do apóstolo S. Pedro, inseridas nos cânones estereotipados utilizados na época como referência para o observador. Paralelamente, e como é habitual encontrar na obra de Gregório Lopes, definindo-se como uma das características que o distinguem, o artista vai fazer uso do enquadramento secundário para dar vazão à sua necessidade de plena liberdade criadora, nomeadamente nos agrupamentos de figuras, na utilização de diferentes planos arquitectónicos e de magníficas arquitecturas dos últimos planos, presentes também noutras obras, concretamente nalgumas da série de Tomar, cujos fundos de arquitectura apresentam muitas afinidades com os que aqui são representados, nomeadamente edifícios góticos e renascentistas, com telhados esconsos à *maneira* flamenga, a par de torres cilíndricas ameadas e *loggias* italianizantes. Toda a cena é envolvida por uma estranha luminosidade da atmosfera, num colorido de tons terrosos, com incidência para os cremes, amarelos pálidos, azuis e brancos neutros, quebrados por fortes arroxeados, de quando em quando.

Da mesma época, é um agitado *Milagre Eucarístico de Santo António*¹⁷⁸, hoje na igreja da 65
Misericórdia de Tomar, um *S. João em Patmos*, hoje na igreja paroquial da Pena em Lisboa, cuja 83
arquitectura dos fundos, certamente produto da intervenção do pintor régio neste painel, apresenta algumas semelhanças com os segundos planos da *Ascensão da Madalena*, também no 82
Museu de Olivença, assim como com os de uma das quatro cenas da *Vida de S. Pedro* da igreja matriz de Cem Soldos (Tomar)¹⁷⁹, o *S. Pedro salvo das águas*. 69

¹⁷⁸ Embora actualmente esta obra esteja atribuída ao Mestre de Abrantes, para Luís Reis-Santos fora executada por Gregório Lopes, e na realidade, certamente pertence à "escola" do pintor régio (cfr. Luís Reis-Santos, "Painel Antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar", *Belas Artes*, 2ª série, nº. 15, Lisboa, 1960, p. 39-48).

¹⁷⁹ Maria Amélia Casanova, "Quatro tábuas de Gregório Lopes na igreja de Cem Soldos", *Mare Liberum* (no prelo).

A última grande obra conhecida de Gregório Lopes, é constituída pelos painéis executados para os três altares da igreja de planta centralizada¹⁸⁰ do convento de Bom Jesus de Valverde¹⁸¹, perto de Évora, datando tanto a igreja como os painéis de 1544¹⁸², cujo alto preço mostra seguramente "o nível em que o pintor era tido"¹⁸³. Esta obra encontra-se hoje no Museu de Évora, sendo composta por uma *Adoração dos Pastores*, um *Calvário* e uma *Ressurreição*, onde é visivelmente aprofundada a tendência experimental já evidente nas obras de Tomar no sentido do Maneirismo, que, pela agitação dos planos fundeiros, pelo dramatismo da luz, pelas arquitecturas dos fundos, comprova o distanciamento definitivo de Gregório Lopes dos modelos do Renascimento clássico italiano¹⁸⁴, e a abertura aos novos pressupostos proto-renascentistas, na linha de Pontormo e Rosso Fiorentino. Na *Adoração dos Pastores* e no *Calvário* é visível a evolução de Gregório Lopes, face às soluções maneiristas adoptadas já na composição, extremamente densa, quer na complexidade e excepcional agitação da cena, de carácter maneirista, densamente dramática, quer nos complexos planos das arquitecturas dos planos fundeiros. Nas tábuas de Valverde, há uma nítida evolução até em relação à fase tão próxima de Tomar, mas há também a coexistência de elementos característicos do estilo deste pintor e que permanecem, nomeadamente os panejamentos leves e de quebraduras bem marcadas, o ondular agitado das bandeiras, os olhos globosos das mulheres e dos anjos, o marfinado do rosto da Virgem, as mãos de dedos finos e delicados, a teatralidade das figuras, a rusticidade dos pastores, o colorido, os fundos de paisagem

96a,b

¹⁸⁰ Como a entrada no referido convento era feita lateralmente em relação ao eixo da igreja, pelo octógono oposto ao correspondente ao da capela-mor, de "esguelha", de forma a não devassar a intimidade do lugar, obrigava a rodar à esquerda para ficar de frente para o altar; este facto deve ter sido percebido por Gregório Lopes, por D. Henrique ou pelos frades, quando da distribuição dos painéis nos nichos. Por esse motivo, ao contrário do que seria de supôr, estes foram dispostos obedecendo à orientação de leitura do movimento referido: o *Calvário* no altar-mor, como normal, mas a *Adoração dos Pastores* estava no octógono do lado da Epístola, pois este nicho é o que primeiro se avista ao entrar; a *Ressurreição* ficava no pano fundeiro do octógono do lado do Evangelho, para ser contemplada em último lugar, depois do *Calvário* ser visto no altar-mor. Esta disposição é tratada por Manuel Branco ("A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 48), com base numa descrição minuciosa da igreja em "Notícia da Freguesia de N. S. da Assumpção da Tourega..." (B.P.Év., Col. Manizola, pasta 71, n.º 3), manuscrito que deve ser do Padre Manuel Fialho (séc. XVII/XVIII), que, na "Évora Ilustrada" (B.P.Év., Cód. CXXX/1-11, F.646), confirma esta localização dos painéis.

¹⁸¹ O convento de Bom Jesus de Valverde, criado pelo Cardeal D. Henrique, irmão de D. João III, e entregue pelo fundador aos padres capuchos da Província da Piedade, ordem de S. Francisco da Província da Piedade, terá sido construído por Miguel de Arruda; os painéis de Gregório Lopes foram também encomendados por D. Henrique, datando da mesma altura que a igreja (cfr. Manuel J.C. Branco, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, pp. 39-71).

¹⁸² Idem, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 47.

¹⁸³ Idem, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 57 e Est. 1 - Registo (1545) do pagamento a Gregório Lopes do retábulo de Bom Jesus de Valverde.

¹⁸⁴ Estes modelos vão ser exactamente os que o pintor Diogo de Contreiras, considerado um seguidor da "escola" de Gregório Lopes, vai seguir. Contudo, a utilização de um cromatismo em mancha, face às maiores influências italianas, muito diferente do desenho miudinho e nervoso do pintor régio, será o ponto crucial de separação entre ambos.

ou arquitecturas, no minucioso detalhismo, no desenho miúdo, na atmosfera mais luarenta, no nervoso da pincelada, na densidade do óleo.

Na realidade, ao longo da década de quarenta do século XVI, face à penetração dos novos ecos italianizantes, sente-se um esgotar dos modelos vinculados ao Norte flamengo, nomeadamente a Bruges e Antuérpia, e conseqüentemente, do que foi designado por "primeiro Maneirismo de Antuérpia". Se, até aí, imperara o peso dos influxos renascentistas por via antuerpiana, aliada a uma profunda e arreigada tradição tardo-gótica, vai ser iniciado um processo de revisão de valores, exactamente com as obras de Gregório Lopes, que, num momento que se pode designar de viragem, o convertem num importante precursor do Maneirismo na pintura portuguesa, que triunfará definitivamente em meados do século.

Este "processo de transição" acentua-se gradualmente desde pinturas como o *Martírio de S. Sebastião* [1536], onde se articulam novos valores formais e espaciais, desaparecendo a limpidez de discurso plástico até então predominante no ideário normativo classicista utilizado por homens como Jorge Afonso ou pelos designados Mestres de Ferreirim. Nesta obra predomina uma agitação pouco usual das figuras, pressente-se um intenso dramatismo nos planos fundeiros, onde é realisticamente pintada a representação de um auto-de-fé, porventura por ser esta tábua coeva do estabelecimento do Tribunal do Santo Ofício e do primeiro auto-de-fé realizado em Portugal, como o é também da morte de altos vultos do Renascimento, como o poeta e humanista Garcia de Resende, o dramaturgo-ourives Gil Vicente e Erasmo de Roterdão. Vai prevalecer um desenho sinuoso das formas, aliado a linhas de perspectiva múltiplas e até antagónicas, cuja função não é tanto a de acentuar o tema do martírio, mas, muito pelo contrário, a de dirigir o olhar do espectador para os pormenores dos planos fundeiros, através dessa espécie de jogo de planos. Pressente-se já algo anti-renascentista, que irá ter seqüência em obras como a *Ressurreição de Lázaro*, ou nos painéis da igreja de Bom Jesus de Valverde, extraordinariamente importantes para a imediata geração maneirista, onde irão sobressair homens formados na oficina de Gregório Lopes, que vão espelhar uma nova modernidade, quer pelo tratamento diferente dos volumes e das superfícies, quer pela modelação dos tecidos e carnações, quer ainda pelo pendor expressionista da cabeça de algumas figuras, e, finalmente, até pela ousada concepção cromática em manchas imprecisas de tonalidades novas, mais sombrias e ácidas do que as de Gregório Lopes, a par do tratamento do *sfumato* cada vez mais utilizado, "fundos de algodão" (Reynaldo dos Santos), produzindo um efeito de uma realidade díspar e totalmente inusitada.

Assim, pintores como Diogo de Contreiras, a personalidade que mais fortemente imperará nesta viragem para o novo figurino maneirista, autonomizando-se gradualmente pelo colorido e pela técnica neste período de "Maneirismo experimental" (Vitor Serrão), e ainda, Francisco de Campos, o Mestre de Abrantes, o Mestre de Arruda e o Mestre da Romeira, mostraram-se igualmente importantes neste percurso.

53

60

2.3. As obras dos artistas sequenciais (Diogo de Contreiras, Francisco de Campos, Mestre de Abrantes, Mestre de Arruda e Mestre da Romeira)

2.3.1. Diogo de Contreiras (Mestre de S. Quintino)

Foi recentemente confirmado que a identidade do designado Mestre de São Quintino coincide realmente com o pintor Diogo de Contreiras¹⁸⁵, um dos melhores e mais conceituados artistas de meados do século, cuja biografia é conhecida entre 1521 e 1565¹⁸⁶.

O primeiro documento que lhe diz respeito, refere-se a um conjunto de bandeiras mandadas executar pela Câmara de Lisboa, certamente para as decorações efémeras associadas às comemorações da entrada régia de D. Manuel I e da sua terceira esposa, D. Leonor de Áustria, em Lisboa, empreitada pela qual foram co-responsáveis também os pintores Diogo Gomes, Martim Fernandes, Fernão de Oliveira e Álvaro Pires. Como só dezasseis anos mais tarde, desta feita em Santarém, em 1537, aparece novo documento que respeita à contratação (em 12 de Abril de 1537) para o retábulo-mor¹⁸⁷ da igreja de Nossa Senhora da Misericórdia de Ourém, sede da colegiada, é possível que, na data anterior, Diogo de Contreiras estivesse ainda no início da sua arte talvez também ligado à escola e oficina de Jorge Afonso, essa importante oficina régia sediada em Lisboa, onde teria adquirido uma formação de cariz tradicional¹⁸⁸. Por outro lado, não deve ser rejeitada a hipótese de que este hiato corresponda a uma deslocação a Itália¹⁸⁹, dadas as características das suas obras de fase madura, afastando-se dos modelos cosmopolitas de Gregório Lopes, estilisticamente muito ligado ao Norte da Flandres (Antuérpia e Bruxelas), e

¹⁸⁵ J. O. Caetano, "A identificação de um pintor", *Oceanos*, pp. 112-118.

¹⁸⁶ Encontra-se em preparação um estudo crítico da personalidade e fixação da obra de Diogo de Contreiras, por Joaquim O. Caetano, antes reunida sob o epíteto de "Mestre de São Quintino", até à descoberta recente das provas documentais para a actividade deste pintor em São Bento de Cástris.

¹⁸⁷ Esta empreitada, da qual nada restou, foi terminada em 1541; contudo, o contrato respeitante à mesma, é prova mais que evidente do seu valor como pintor e da qualidade da obra, porque pelo elevado preço de 80 000 reais, embora avaliado por 100 mil reais (cfr. J.O.Caetano, "Diogo de Contreiras", *A Pintura Maneirista...*, p. 472).

¹⁸⁸ Martín S. Sória, "The S. Quintino Master" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, nº 3, Lisboa, 1957, pp. 23-27; Vitor Serrão, "Os painéis da Igreja de Unhos, séculos XVI-XVII", *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, nº 73-74, (série III), Lisboa, 1970, p. 27-52, e idem, "Os painéis quinhentistas da Igreja de Unhos e a sua cronologia (1537-38)", *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, pp.45-51.

¹⁸⁹ Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira. Notas sobre a pintura do Maneirismo no Ribatejo", *Santarém - os homens...*, pp.167-191; todavia, como a hipotética deslocação a Itália de Diogo de Contreiras não pode ser comprovada, é mais correcto afirmar que este pintor teve estreitos contactos com a pintura italiana, tendo em conta que, a partir de 1521, chegam a Portugal constantemente carregamentos de pintura, vindos de Itália. Por outro lado, pode ainda encarar-se a hipótese de um contacto com algum círculo mais italianizado de pintores dos Países Baixos meridionais (cfr. J.O.Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Cástris", *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da CM, nºs 71-76, Anos XLV-L, 1988-1993, p. 85).

revelando-se de forma pioneira próximo do Maneirismo italiano, quer dos florentinos Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino, quer do sienense Beccafumi¹⁹⁰.

Só a partir desta data se pode traçar com mais certezas a actividade e biografia deste pintor, que, na mesma altura, recebe também a encomenda para o retábulo da igreja matriz de São Silvestre de Unhos, do qual subsistem quatro pinturas. Efectivamente, em 1537 desloca-se a Santarém um emissário de Cardeal-Infante D. Afonso para tratar com o artista, que aí se encontrava, desta empreitada, que Diogo de Contreiras irá executar de seguida¹⁹¹. Assim, em 1537, encontra-se ocupado com a pintura de um retábulo para a capela-mor da igreja matriz de Unhos, subsidiária da colegiada de Ourém, representando passos da vida de S. Silvestre, o orago da igreja, pelo qual recebe a última paga em 1538.

Estes painéis, dos quais subsistem quatro¹⁹², salientando-se o *S. Silvestre ressuscitando o Touro morto por Zambri* e a *Conversão do Imperador Constantino*, ..."definem uma das primeiras incursões da arte portuguesa pelos cânones italianizados do Maneirismo - com base ainda em postulados de inspiração antuerpiana - já com estranhas ressonâncias da "Prima Maniera" toscana de Rosso e Beccafumi, quer no alteamento das formas, quer na bizarrria das posturas, no efeito geral de instabilidade dos figurinos e agrupamentos, na sinuosidade dos ritmos compositivos e nos preciosismos de desenho, sempre de estilo muito "pessoalizado"..."¹⁹³, afastandó-se dos cânones renascentistas e adestrado precocemente na linguagem anti-clássica do Maneirismo. No *S. Silvestre mostrando a Constantino as efigies de S. Pedro e S. Paulo*, mais uma vez se nota o gosto de Diogo de Contreiras em compor aglomerando um amontoado de figuras, aqui indispensáveis do ponto de vista narrativo, mas que servem sobretudo para criar uma diversidade de tensões, através das fisionomias, que, entre o espanto e a curiosidade, fornecem à representação um dramatismo que reforça o milagre pintado. Os rostos, ovalados e de uma beleza idílica, com grandes olhos, típicas das figuras da primeira fase deste pintor, a par dos rostos personalizados das mais idosas, acentuam a diversidade e o patetismo da cena.

Existem também dois painéis de predela deste primitivo retábulo da igreja de S. Silvestre de Unhos, cada um com a representação de três apóstolos. Estas peças dos conjuntos retabulares eram, por norma, consideradas secundárias; contudo, aqui são tratadas de forma excelente, quer no colorido quente das meias figuras vigorosamente concebidas, quer na expressividade dos rostos, na caracterização intensa e na vivacidade das carnações, mais salientadas ainda ao serem recortadas sobre fundos negros.

¹⁹⁰ Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 176.

¹⁹¹ Idem, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 172.

¹⁹² Provavelmente, o retábulo reuniria mais duas tábuas o *Banho de Constantino* e a *Morte do Dragão que Assolava Roma*, passos essenciais da principal coroa de glória da hagiografia do Santo, ou seja, a conversão do Imperador Constantino, cujas perseguições haviam forçado o Papa Silvestre a sair de Roma (cfr. J.O.Cactano, "S. Silvestre mostrando a Constantino as efigies de S. Pedro e S. Paulo", *A Pintura Maneirista...*, p. 185).

¹⁹³ Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 172.

por volta de 1540/45, encontra-se a executar o retábulo da capela-mor da igreja conventual do convento cisterciense de freiras bernardas de Santa Maria de Almoester¹⁹⁴, perto de Santarém, de que existem ainda as tábuas de *S. Bernardo e S. Bento, Ressurreição de Cristo, Pentecostes e Natividade*¹⁹⁵, obras importantes porque representativas da fase inicial da sua produção conhecida e fundamentais na análise do ponto de partida da fase adulta da produção deste pintor. Estas quatro pinturas são as restantes da empreitada executada por encomenda de D. Gil Eanes da Costa, filho do poderoso D. Álvaro da Costa, provedor da Misericórdia de Lisboa, onde são nítidas as qualidades plásticas e estilo personalizado do artista, nomeadamente no desenho de pinceladas livres e na agitada composição dos espaços. Destaca-se deste conjunto o *Pentecostes*, representando uma cena interior passada numa sinagoga, e a *Ressurreição*, que apresenta maiores trechos de pintura onde se pode avaliar a capacidade do pintor, nomeadamente na alongada paisagem fundeira, em gradações de verde e azul, onde se desenrolam duas cenas secundárias relacionadas com a principal, a *Visita ao Túmulo de S. João* e as *Santas Mulheres* à esquerda, e, a *Primeira Aparição de Cristo* à direita, numa atmosfera de *sfumato* e tratadas com a minúcia habituais. Do lado oposto da pintura, a figura frágil de Cristo, de pé sobre o túmulo fechado, segura uma cruz embandeirada de modelo ainda goticizante, tal como a auréola, em gesto abençoante, voltado para o lado esquerdo onde se amontoam as figuras de três soldados, de belos apetrechos renascentistas que lembram nalguns pormenores as pinturas de Gregório Lopes das empreitadas de Tomar.

94

95

Das obras executadas nesta fase por Diogo de Contreiras, salientam-se as cinco pinturas da igreja de S. Quintino¹⁹⁶ e o tríptico da igreja matriz de Ega, denunciadoras pelo seu aprioramento, já de

¹⁹⁴ Este foi inicialmente referido como sendo de Gregório Lopes, como muitas outras obras de Diogo de Contreiras, por Luís Reis-Santos, que o situou na década de 1540, foi organizado à volta do então designado por Mestre de S. Quintino por Martín Sória, em 1957, que as considerou como das mais antigas, cerca de 1540, embora desconhecesse ainda a datação dos painéis da igreja de Unhos (documentados por Vitor Serrão, na data de 1537/38). Na realidade, comparando as obras, vê-se que têm uma cronologia muito aproximada, com o mesmo desenho dos rostos, o mesmo colorido, o mesmo gestualismo patético, a mesma forma de certo modo confusa de organizar as figuras que se amontoam no espaço da pintura. O mais seguro é considerar as pinturas de uma data relativamente próxima dos painéis de Unhos, portanto cerca de 1540/45, embora a cronologia relativa proposta por Sória seja aceitável em virtude deste pintor ter sido contratado ao mesmo tempo que para Unhos, para a capela-mor da igreja colegiada de Nossa Senhora das Misericórdias, também da Colegiada de Ourém, hoje desaparecido, mas que veio a ser terminado depois de Unhos. Nesta mesma altura, 1537, deslocou-se a Santarém um cônego para tratar do assunto com o "pintor do retábulo", que aí se encontrava, talvez ocupado com o retábulo de Almoester, então em fase contratual. Paralelamente, esteve ocupado com as obras da colegiada de Ourém até 1542, e, em 1543, com as da igreja matriz de Ega, portanto, o retábulo de Almoester só poderia ter sido executado antes de 1537 ou logo depois de 1543.

¹⁹⁵ As referidas tábuas encontravam-se extraviadas da igreja ribatejana desde 1949, tendo sido recentemente redescobertas em colecções particulares (cfr. Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano..., Santarém...", p. 174); duas delas, foram expostas na Exposição "A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões" (CCB, Lisboa, 1995).

¹⁹⁶ Este conjunto, para além de ser dos melhores do mestre, é também dos mais conhecidos. Estiveram na exposição dos Primitivos Portugueses em 1940, tendo sido então restaurado o *Calvário* por Fernando Mardel; em 1950 são estudados por Reynaldo dos Santos; em 1963, são tratados por Adriano de Gusmão e Carlos de Azevedo;

uma fase de maturação estilística do pintor. Quanto às primeiras, da igreja matriz de São Quintino de Serramena, em Sobral de Monte Agraço, datam de 1545-1550¹⁹⁷, sendo em torno destas que se começou a esboçar um grupo de pinturas, antes ainda de ser conhecida a obra de Diogo de Contreiras, reunidas com a designação provisória de Mestre de S. Quintino e representando *Cristo despedindo-se da Virgem*, *Cristo com a Cruz às costas*, *Calvário*¹⁹⁸, *Deposição no Túmulo* e *Aparição de Cristo à Virgem*. No painel do *Calvário*, que se pode considerar uma das suas melhores obras, é bem evidente o italianismo¹⁹⁹ evidente na obra de Contreiras, na figura ao lado direito, de S. João Evangelista, alteada e contorcionada, de panejamentos repuxados e colados ao corpo e de rosto idealizado, assim como nas figuras da Virgem e nas duas Santas Mulheres que a acompanham, também alteadas, e, na figura de Santa Madalena, extremamente sensual. Dominando a composição, a figura esquelética e sofrida de Cristo, crucificado, com os braços abrangendo a largura do painel, de contido dramatismo, evidencia algumas semelhanças com o modelo utilizado por Gregório Lopes em Valverde.

103

No que respeita ao retábulo maneirista da capela-mor de Ega, trata-se de um aparatoso retábulo de talha lavrada que integra painéis de pintura a óleo, executado em 1543, por encomenda do comendador-mor de Ega e cavaleiro da Ordem de Cristo, D. Afonso de Lencastre, que figura na tábuca central de joelhos, como doador, junto ao trono ricamente ornado de grotescos e baldaquino, de Nossa Senhora da Graça, e que lhe terá encomendado a pintura para o retábulo em Lisboa nesta data. D. Afonso de Lencastre, um homem com gosto italianizante, educado em Roma antes desta empreitada retabular (segundo a legenda latina, sabe-se que lá esteve), com funções diplomáticas e respeitado pela cúria papal, vai escolher uma obra "ao romano", segundo as novas directrizes antirenascentistas do Maneirismo nascente. O retábulo é composto, respectivamente, à esquerda, pela *Queda de Simão Mago*, *Pregação de S. Paulo em Atenas e Quo Vadis?*; ao centro, por *Nossa Senhora da Graça*, *o Menino e o doador D. Afonso de Lencastre*, *Comendador-mor de Ega*; e à direita, pela *Conversão de S. Paulo na estrada de*

37

39

38

c, em 1973, quatro destas tábuas estiveram expostas na mostra de Pintura dos Mestres de Sardeal e de Abrantes (cfr. J.O.Caetano, "*Calvário*", *A Pintura Maneirista ...*, p. 181).

¹⁹⁷ Muito embora não existam elementos que permitam a datação directa do retábulo, na cronologia relativa das obras de Contreiras, pode situar-se este conjunto de pinturas como posteriores às executadas na primeira empreitada do pintor em S. Bento de Cástris, em 1546, e, anteriores ao painel da "Pregação de S. João Baptista", pintado para o mesmo mosteiro em 1554 (cfr. J. O. Caetano, "*Calvário*", *A Pintura Maneirista ...*, p. 181).

¹⁹⁸ O *Calvário* constituiria, segundo proposta de Vitor Serrão, a tábuca central da fiada superior do conjunto retabular, cabendo-lhe o lugar de maior destaque na composição, cuja fiada superior apresenta os momentos essenciais da Paixão. Esta disposição revela de forma bem explícita, segundo J.O. Caetano, uma das características fundamentais da iconografia retabular portuguesa a partir do segundo decénio de Quinhentos, a reunião num mesmo conjunto das vertentes marianas e cristológicas da espiritualidade cristã (cfr. J. O. Caetano, "*Calvário*" *A Pintura Maneirista...*, p. 181).

¹⁹⁹ Já referido por Reynaldo dos Santos (cfr. Reynaldo dos Santos, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1940).

Damasco²⁰⁰. O doador é figurado como um homem a raiar os quarenta anos, espreitando e fitando o espectador, no extremo esquerdo da aba, um auto-retrato²⁰¹, como figura orante no quadro de *Nossa Senhora da Graça*, que corresponde à consciência de *liberalidade* de artista. Na aba esquerda, no ornato da cinta de um guerreiro romano que assiste à pregação de Paulo de Tarso aos atenienses, representado na *Pregação de S. Paulo em Atenas* e *Queda de Simão Mago*, inclui um misterioso monograma (um G envolvendo um I)²⁰², durante muito tempo considerado correspondente às iniciais do pintor. Esta obra é um importante testemunho dos primórdios da pintura maneirista em Portugal, e, sobretudo, da aderência ao novo estilo italianizante na região de Coimbra, como sua primeira e real manifestação.

São atribuídas também a Diogo de Contreiras várias outras obras, designadamente: as três tábuas *S. Martinho e o Pobre*, *S. Pedro Patriarca* e *Santo António pregando aos peixes* da igreja de S. Martinho de Sintra; a *Pregação de S. João Baptista* do MNAA; as tábuas da capela de João Roiz Português na igreja matriz de Santa Catarina nos coutos Alcobacenses; algumas tábuas da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia, de que se salienta o *S. Leonardo*; o designado por "Triptico da Vestiaria da Sé de Évora" (correctamente, o *Triptico da Conceção, Nascimento e Infância da Virgem*), ostentando o *Nascimento da Virgem*, o *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada* e a *Apresentação da Virgem no Templo* todas do cabido da Sé de Évora, e, ainda, neste mesmo local, o *Martírio das Onze Mil Virgens*; a predela no Museu de Évora, representando *S. Jerónimo, Santo António e S. Dinis* e também o *Nascimento de S. João Baptista*²⁰³; uma *Descida da Cruz* do Museu de Torres Novas²⁰⁴; a predela da igreja de Santiago Menor²⁰⁵ no Funchal, e o retábulo da capela da Madre de Deus²⁰⁶ no Caniço²⁰⁷ (ilha da Madeira);

²⁰⁰ Estas tábuas foram restauradas em 1940 por Fernando Mardel, para integrarem a Exposição dos "Primitivos Portugueses", onde foram expostas sob atribuição ao "Monogramista I.G.", organizada por Reynaldo dos Santos (cfr. Vitor Serrão, conferência, não publicada, proferida em 2 de Junho de 1994, na Igreja matriz de Ega, sob o título "Património Artístico da Igreja da Ordem de Cristo da Vila da Ega (Condeixa-a-Nova): o notável conjunto quinhentista").

²⁰¹ Vitor Serrão, "Património Artístico da Igreja da Ordem de Cristo da Vila de Ega (Condeixa-a-Nova)...".

²⁰² Em relação ao monograma, ainda segundo Vitor Serrão, devem tratar-se de iniciais de armeiro, visto não serem nem as de Diogo de Contreiras nem de D. Afonso de Lencastre, facto que não era invulgar acontecer na arte europeia de Quinhentos. Luís Reis-Santos intuiu tratar-se das iniciais do pintor Gregório Lopes, atribuindo-lhe assim o tríptico de Ega e outras pinturas no mesmo estilo, numa fase correspondente à da sua actividade final, vindo posteriormente a verificar-se que esta afirmação não era credível, face às diferenças estilísticas entre ambos, levando o historiador de arte americano Martín Sória a pensar na obra de um discípulo, que designou por Mestre de São Quintino.

²⁰³ Este, provavelmente estaria ligado à *Pregação de S. João Baptista* (cfr. J.O. Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p. 73).

²⁰⁴ São-lhe ainda atribuídas duas pinturas representando o *Batismo de Cristo*, uma no Museu do Caramulo e a outra na igreja matriz de São João das Lampas; contudo, trata-se de réplicas de atelier.

²⁰⁵ Manuel C.A. Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI da ilha da Madeira*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943, p. 19.

²⁰⁶ Sobre descrição dos painéis e sobre a capela, ver Manuel C.A. Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI na ilha da Madeira*, pp. 79-80.

e, ainda, quadros da Coleção Herdeiros do Conde Rilvas²⁰⁸, em cuja *Deposição* está presente o tom inflamado de Contreiras, recordando a pintura de Rosso Fiorentino em San Lorenzo de Borgo Sansepolcro²⁰⁹.

Em 1551, aparece novamente ocupando o cargo de examinador dos pintores de óleo lisboetas (na companhia de António Espinosa e António de Aguiar), como pintor reconhecido que já era, e, em 1553 e 1554, trabalha no retábulo para a capela-mor da "igreja de fora" do convento da abadessa de Santa Clara de Santarém, hoje desaparecido. Simultaneamente, deslocava-se a Évora com frequência, devido às obras decorrentes em S. Bento de Cástris, nomeadamente em Abril e Outubro de 1554, nesta última data para ultimar a *Pregação de S. João Baptista*²¹⁰, e ainda em 1554, D. João III concede-lhe isenção de aposentadoria para umas casas que o pintor possuía em Santarém²¹¹. Assim, em 1546, e, novamente, entre 1554 e 1566, está em S. Bento de Cástris²¹². Enquanto que, na primeira destas datas, trabalha numa empreitada para a capela-mor²¹³ em que terão sido executados os dois painéis do *Martírio das Onze Mil Virgens* e o quadro da predela com os três santos²¹⁴, na segunda empreitada, de 1552-1554, encontra-se aí novamente, acabando nesse ano a *Pregação de S. João Baptista* e o *Nascimento de S. João Baptista*, e dois anos depois, em 1556, o tríptico da *Concepção, Nascimento e Infância da Virgem*²¹⁵, última obra que documentalmente se lhe conhece²¹⁶.

No *Martírio das Onze Mil Virgens* é já patente o jogo de colorido aberto e vibrante que se encontra nas suas obras, rico na diversidade de tons contrastantes das roupagens das diversas figuras, dispostas em grupos compactos, sob um céu de nuvens cinzentas, num esplêndido fundo marinho, ante a língua de terra, ao longe, onde se vê uma cidade acastelada. Na predela com os

84

²⁰⁷ O retábulo da capela de Madre de Deus em Caniço, ilha da Madeira, atribuído por Martín Soria ao Mestre de S. Quintino, foi encomendado em 1552, por verba testamentária de Leonor Alves, comprovando assim que não fora executado por Gregório Lopes, pois este falecera cerca de 1550.

²⁰⁸ Foram, entretanto, descobertas neste fundo, mais três obras de Diogo de Contreiras, sendo quase certo que aí existam outras ainda [cfr. J.O. Caetano, *O que Janus viu*, dissertação de Mestrado da UNL, (em elaboração)].

²⁰⁹ Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas maneiras ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, pp. 437-438.

²¹⁰ Esta tábuca encontra-se hoje no MNAA, com o número de inventário 1036.

²¹¹ Tratava-se concretamente de umas casas de morada na freguesia de Santa Maria de Marvila, isentadas de aposentadoria pelo Piedoso, enquanto lá morassem gratuitamente uns "homens pobres" que as ocupavam, o que leva a concluir que Contreiras aí teria outras ligações (cfr. J.O. Caetano, "Diogo de Contreiras", *Grão Vasco...*, p. 373).

²¹² Deste modo, podem identificar-se como vindas do mosteiro cisterciense as seguintes obras: *Pregação de S. João Baptista*, *Nascimento de S. João Baptista*, *Santos Jerónimo, António e Dinis*, *Martírio das Onze mil Virgens* e o tríptico, impropriamente chamado "da vestimenta da Sé", representando ao centro o *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, e nas abas o *Nascimento da Virgem* e a *Apresentação da Virgem no Templo*.

²¹³ J. O. Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, pp. 73-83.

²¹⁴ Esta tábuca encontra-se no Museu de Évora, assim como o "Nascimento de S. João Baptista".

²¹⁵ O impropriamente chamado "Tríptico da Vestimenta da Sé", encontra-se hoje no Museu Catedralício da Sé de Évora, assim como o quadro *Martírio das Onze Mil Virgens*.

²¹⁶ Todavia, é-lhe ainda atribuída uma *Lamentação sobre o Cristo Morto*, "apesar do seu deplorável estado de ruína" (cfr. J. O. Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p. 83).

Santos Jerónimo, António e Dinis, embora mais pobre na diversidade do colorido e não possuindo a intensidade psicológica que era patente nas duas de Unhos, ressaltam, contudo aqui, os belíssimos fundos de arquitectura, divididos em duas cenas de Pregações de Santo António (aos peixes e a uma pequena multidão). Quanto à *Pregação de S. João Baptista*²¹⁷, é, certamente, uma das obras fundamentais deste pintor, pela agilidade do desenho e magnífica composição, onde mais uma vez está presente a usual oposição cromática, a par da intensidade e dramatismo da atmosfera, ao que é inerente a sua capacidade de expressividade da intensidade psicológica da representação, na interrogação dos ouvintes, entre o medo e o espanto, reforçada pela diáfona produzida pelo *sfumato* dos fundos tempestuosos. A composição subordina-se ao esquema narrativo que articula as várias fontes bíblicas da história do santo: este, ao centro, é uma figura alteada e sinuosa, com os habituais simbolismos, o Cordeiro no braço, apoiado sobre o Livro das Escrituras sobre um tronco cortado, elemento que assume a maior importância nas descrições bíblicas da Pregação do Precursor formando uma linha que engloba a multidão, das mulheres à esquerda, e dos homens, à direita, prolongando-se até aos planos fundeiros, onde se pode ver a *Discussão com os legados do Sinédrio* e a cena redentora do *Batismo*, respectivamente à esquerda e à direita. Esta interessante narratividade e dinâmica advém-lhe sobretudo do facto da composição se espraiar sobre a largura, fugindo ao tradicional esquema vertical. O *Nascimento de S. João Baptista*, conquanto uma composição menos arrojada, é igualmente interessante, sobretudo pela arquitectura do portal que se entrevê pela janela. Finalmente, o tríptico²¹⁸ da *Concepção, Nascimento e Infância da Virgem*, apresenta na aba esquerda a *Apresentação da Virgem no Templo*, onde uma imponente escadaria, ligeiramente curva, projecta para o fundo da cena a recepção da Virgem pelo Sacerdote, deixando em primeiro plano as esguias figuras dos pais, num alteamento caracteristicamente maneirista, o que acentua a verticalidade do painel, reforçada pela coluna sobre o par, na zona limite do tríptico. Ao centro, destaca-se a *Oração de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, cuja interessante arquitectura fundeira será tratada aquando da análise dos critérios de adequação dos fundos arquitectónicos.

O último documento que se lhe conhece é de novo uma nomeação para exercer o cargo de Examinador dos pintores lisboetas, em 1560²¹⁹ (acompanhado então por João Guterres e Gaspar

²¹⁷ Este, executado com toda a certeza entre 1552 e 1554, estava já terminado em Outubro deste ano, quando foi passado o recibo de pagamento. Tratava-se certamente de um retábulo mais completo, incluindo o *Nascimento de S. João Baptista*, que, pelo tema e pelo estilo indica na realidade a factura numa data próxima (cfr. J. O. Cactano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, pp. 76-78).

²¹⁸ Indeidamente designado por "Tríptico da Vestiaria da Sé de Évora" (16/9/1556), até porque não se sabe, tão pouco, se seria um tríptico, com volantes móveis ou um retábulo com três painéis (cfr. J.O.Cactano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p. 80). De qualquer modo, o pintor teve que adequar as composições à limitação imposta pelo local a que a obra se destinava; assim, nos painéis estreitos, aprofundou o espaço pictural, no caso da *Apresentação da Virgem no Templo* através do lançamento de uma escadaria muito íngreme, enquanto que no *Nascimento da Virgem* deu uma visão frontal da cama.

²¹⁹ J.O.Cactano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p.86.

Dias), o que, por um lado, atesta o seu crescente prestígio social, e, paralelamente, o coloca simbolicamente ao lado de pintores que traduzem, quer a estética flamenga que marcou a pintura portuguesa nos primeiros decénios de Quinhentos (Álvares Pires), quer a nova dominante artística portuguesa, de influências italianas, nas últimas décadas deste século (Gaspar Dias), como principal mentor desta passagem. Em 1965, o seu nome já não consta, mas sim o dos seus filhos, no Livro de Lançamento do Empréstimo que a Câmara de Lisboa fez a sua Magestade em 1565²²⁰, da cidade de Lisboa, em que estes herdeiros são avaliados por duas casas que foram do pintor situadas na freguesia de São Nicolau²²¹.

Como foi já referido, o Mestre de S. Quintino/ Diogo de Contreiras foi durante muito tempo confundido com Gregório Lopes, na última fase do pintor régio, que se caracterizou por uma adesão crescente ao formulário maneirista. Porém, toda a obra deste pintor documenta uma faceta mais avançada, numa atitude de deliberado anticlassicismo, que teria de provir de uma personalidade mais "evoluída" em termos do processo de evolução artística para o Maneirismo. Inicialmente mostrou-se realmente um mestre marcado ainda pelas oficinas de Lisboa, tenha ou não directa filiação de aprendizagem nas obras do pintor régio Gregório Lopes. Na verdade, Contreiras vai utilizar as mesmas fontes de inspiração imbuídas de fortes sugestões da *maniera* florentina, os mesmos modelos figurativos e composições, a mesma teatralidade dos gestos e poses, agitação plástica e densidade dramática, em suma, as mesmas "receitas" presentes na obra deste pintor, que, de certo modo, conduziu a pintura portuguesa do Renascimento até ao Maneirismo. Simultaneamente, contudo, afasta-se desse receituário tranquilo e vai enveredar por uma corrente que se afastará gradualmente do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", apanágio de Gregório Lopes, para iniciar um processo de viragem para um novo figurino maneirista de modelos italianizantes, numa identificação pessoal com os cânones maneiristas "ao italiano".

A utilização de uma técnica pictórica diferente com aplicações directas da cor em pinceladas longas e diferenciáveis, num jogo de colorido de maior acidez, rico pela diversidade e contrastante na alternância ou mesmo na oposição das roupagens das diversas figuras, em que as fortes manchas de cor pontuam a composição para além das próprias linhas de fuga e da composição. O desenho caracteristicamente mais "nervoso", a escala e o alteamento das figuras, as formas oblongas, o *serpentinato*, a intensidade psicológica do modelamento dos rostos, as carnações magras, os grupos compactos de personagens, o dramatismo das composições, a dinâmica dos extraordinários esquemas compositivos, envolventes e ritmados em fórmulas sinuosas e espaços ambíguos concebidos com largas manchas vaporosas, a criação de diversas linhas de força e excêntricos pontos de fuga, em que os fundos de paisagem ou arquitectura são

²²⁰ A referida lista de impostos foi publicada por Vergílio Correia; assim, a actividade deste pintor é conhecida até cerca de 1565 (cfr. J.O.Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, pp. 84-86, e idem, "Diogo de Contreiras", *A Pintura Maneirista...*, pp. 471-473)

²²¹ J.O.Caetano, "Diogo de Contreiras", *A Pintura Maneirista...*, p. 473.

evidenciados pela sucessão das imagens numa sequência de leitura complexa mas perfeitamente legível, evidenciam já uma descodificação do cânone renascentista denotando uma influência mista do maneirismo de Antuérpia e de novas "receitas" da *prima maniera* florentina e senense. Como "Pintor anti-renascentista que vive a perturbação de valores do seu tempo e que nas suas obras exprime o desencanto da ruptura com as anteriores normas clássicas..... impõe-se assim no panorama do Maneirismo experimental de meado do século, como figura de charneira"²²².

2.3.2. Francisco de Campos (Mestre da Epifania da Sé de Évora)

A única referência que se encontrou até à data em Portugal sobre este pintor, para além da sua assinatura e datação de 1578, nas pinturas fresquistas que executou no tecto da Sala Oval do Palácio de S. Miguel de Évora, residência dos Castros de Treze Arruelas, futuros condes de Basto, foi uma nota obituária, divulgada por Túlio Espanca, referente ao facto da Misericórdia de Évora ter enterrado a 15 de Julho de 1580, com esmola de 320 reais, o pintor Francisco de Campos²²³, falecido provavelmente no surto de peste que grassara nesta cidade alentejana, que vitimou também, no dia seguinte, Jorge Dinis, talvez um seu colaborador. Seguramente, é sabido que Francisco de Campos, que aparece já instalado em Évora, era um pintor de origem flamenga²²⁴, activo em Málaga em 1535.

Martin Sória, em 1957, atribui a este pintor todo um conjunto de obras associadas ao designado Mestre da Epifania da Sé de Évora, por analogia com os tectos do palácio dos condes de Basto. Assim, neste grupo integram-se cerca de duas dezenas de pinturas, quase todas localizadas no Alentejo e Algarve, cronologicamente situadas entre 1550 e o ano da sua prematura morte; os exemplos mais recuados serão provavelmente as duas obras do Museu Dr. José Formosinho em Lagos, a *Anunciação* e a *Circuncisão*, que situa entre 1555 e 1565, o retábulo da Ermida do Espírito Santo de Sousel [c. 1555-60], uma *Assunção da Virgem* na Sé de Portalegre, e ainda, a *Adoração dos Pastores e dos Magos*, recentemente adquirida pelo Museu de Arte Sacra de Santiago de Cacém²²⁵. Nestas obras, são particularmente notórias as características maneiristas deste pintor, como o acentuado expressionismo da torsão dos corpos, por vezes raiando o

²²² Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira...", p. 176.

²²³ É conhecida uma outra referência a um pintor de nome Francisco de Campos, que se encontrava em Málaga em 1535, realizando trabalhos de douramento, mas não há certeza de ser o mesmo (cfr. J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, pp. 478-480).

²²⁴ Esta hipótese foi aventada já por Adriano de Gusmão em 1954, com base no flamenguismo do seu maneirismo pictural e também no nome Campos, nome que surge por vezes em Portugal, resultado do aportuguesamento da forma flamenga Kempis, e está documentado nos casos do pintor Lucas de Campos e do entalhador Jacques de Campos, comprovadamente flamengos, activos em Portugal na mesma época (cfr. J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479).

²²⁵ Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental design in Évora 1555-1580", *Belas-Artes*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº 10, 2ª série, Lisboa, 1957, pp. 33-39.

impossível, a intensidade dramática, quase "patética", dos rostos, a escrita pictural em pinceladas longas, a interessante relação existente entre as figuras de primeiro plano e os fundos de arquitectura, que as aproxima sobremaneira das congéneres de alguns mestres flamengos, como Marteen van Heemskerck²²⁶, com cujo círculo a obra de Francisco de Campos se coaduna de tal forma, que pode mesmo levar à suposição que tenha existido uma aprendizagem directa, comprovando desta forma, a sua origem flamenga. Na *Anunciação*, devem ressaltar-se alguns elementos do quotidiano, que por diversas vezes iremos encontrar em obras de Francisco de Campos, explicitamente privilegiados pelo pintor, nomeadamente o tapete com motivos orientais, num trabalhado cheio com XX, envolvidos por uma linha em zig-zag, o simbólico vaso de lírios, o cesto, e o geneflexório, intrincadamente ornamentado por enrolamentos maneiristas, derivados dos gravados flamengos²²⁷. À pose de tão contorcida quase insegura das figuras, contrapõe-se um interessante e nebuloso fundo em perspectiva, conseguida pelas colunas aos pares perpendiculares ao plano da pintura²²⁸, esquema que irá repetir em várias das suas obras.

A empreitada seguinte deve corresponder aos quatro painéis da igreja de Góis, designadamente um *S. Pedro* e um *S. Paulo*, uma *Epifania* e a *Imaculada Conceição*, executados provavelmente por encomenda do nobre D. João da Silveira²²⁹, de Évora, em que o pintor vai retomar os modelos dos *S. Pedro* e *S. Paulo* pintados por Gregório Lopes para a catedral de Évora na década de 1530/40²³⁰. As maiores semelhanças entre ambas são as "físicas", traduzindo antes uma cópia, tanto das figuras, em que, por exemplo, alterará a posição do movimento das mãos, mas irá copiar quase exactamente os pé, e das cenas fundeiras, dos martírios e dos conjuntos de arquitectura, que vai manter, embora no caso do *S. Paulo*, de posição invertida, se torne bem mais simples que a pintada por Lopes. E, ainda dentro das obras que se podem considerar

²²⁶ J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479.

²²⁷ Os elementos do quotidiano que usualmente se encontram presentes na obra de Francisco de Campos, lembram na realidade algumas das pinturas do pintor régio Gregório Lopes, em que, por exemplo, aparece o mesmo tipo de tapete, assim como muitos outros pormenores onde sobressaiem os motivos decorativos caracteristicamente flamengos, o que, provavelmente, levou Martín Sória a afirmar que a "mancira" do Mestre da Epifania da Sé de Évora deriva da última fase da obra deste pintor (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental...", *Belas-Artes*, p. 33).

²²⁸ Nas pinturas de Lagos, Góis e na *Adoração dos Pastores* de Évora, vai utilizar colunas coríntias, embora posteriormente o pintor vá preferir a ordem iónica, ou, também, por vezes, a utilização da fachada de um templo, como na *Anunciação* da capela da Senhora da Boa Nova em Terena, Alandroal (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental ...", *Belas-Artes*, p. 34).

²²⁹ J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479. Martín Sória pôs a hipótese de ter sido executado em Évora, onde a família Silveira, patrona da igreja de Góis, tinha uma residência, e coloca a sua execução entre 1555 e 1565 (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental...", *Belas-Artes*, p. 34).

²³⁰ Muito embora este facto leve Martín Sória a aventar a possibilidade de Francisco de Campos ter sido um discípulo do pintor régio, e, inclusivamente a achar que a obra de Góis deriva directamente desta, tal hipótese não é todavia plausível, visto que, por um lado, o período de actividade deste pintor, em Portugal, é posterior ao falecimento de Gregório Lopes, e, por outro, é nítida, desde as suas primeiras obras, a distinta formação que este pintor terá tido (cfr. J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479).

pertencentes à primeira fase da obra do pintor, insere-se o conjunto de seis quadros existente na igreja do Salvador de Santa Cruz²³¹, na ilha da Madeira, atribuídas ao Mestre da Epifania da Sé de Évora²³², que, embora denote algumas semelhanças com a pintura de Francisco de Campos na composição e nas arquitecturas dos fundos, levanta alguns problemas na identificação com a obra deste pintor, pois está mais próxima do receituário de Contreiras²³³.

Da década de 1560 deverão ser ainda o retábulo da capela do Espírito Santo de Sousel, conjunto pouco estudado mas com semelhanças com a obra de Francisco de Campos, e o conjunto da capela da Senhora da Boa Nova, em Terena, perto do Alandroal. Este último, composto por seis tábuas ainda incluídas na marcenaria original, evidencia claramente as características principais da obra de Francisco de Campos, em que sobressaem as profusas arquitecturas dos fundos, criando uma ambiguidade espacial peculiar, a par com as poses contorcidas das figuras e a exagerada expressividade dos rostos que lhe é habitual, os panejamentos insuflados e volteados, para as agitadas atmosferas, de um colorido ácido.

Estas mesmas características vão encontrar-se novamente nas obras executadas para a Sé de Évora²³⁴, por ordem do arcebispo D. João de Melo²³⁵, que governou a diocese entre 1564 e 1575, hoje no Museu Catedralício, nomeadamente: a *Epifania*²³⁶, *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, o *Baptismo de Cristo*, onde ressalta a tipologia cristológica que Campos habitualmente utiliza a par dos rostos desajustadamente infantis dos dois anjos ajudantes, *Santo Amaro, S. Bento e S. Romão*²³⁷, e ainda, uma *Última Ceia*²³⁸, sendo nesta última, particularmente notório o romanismo flamengo característico do seu estilo, nos apetrechos guerreiros maneiristas do capitão romano. Desta empreitada, o painel mais representativo das características anteriormente

²³¹ As seis tábuas da igreja de Santa Cruz, hoja nas paredes laterais da capela-mor, formavam o políptico do altar-mor. Sobre a descrição dos painéis e da igreja, ver: Manuel C. A. Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI da ilha Madeira*, pp. 19 e 80-82.

²³² Manuel C. A. Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI da ilha da Madeira*, p. 80 e Est. 38 e 39.

²³³ Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas maneiras ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, p. 442.

²³⁴ Segundo Martín Sória, estas obras, ditas como vindas das capelas das naves, mas teriam formado um só altar; este historiador de arte situa-as entre 1560 e 1570 (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental ...", *Belas-Artes*, p. 34).

²³⁵ Martín Sória refere que o brasão que encima a porta de entrada da *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, da família Melo, pode sugerir que João de Melo, inquisidor desde 1536 e arcebispo de Évora (1564-1574), ou Luís de Melo, cânone da catedral na década de 1560, poderão ter encomendado as pinturas (cfr. Martín Sória, *op.cit.*, p. 35); contudo, J.O.Caetano refere que este painel mostra as armas de D. João de Melo e Castro, arcebispo de Évora entre 1564 e 1574, entre os dois momentos em que o Cardeal-Infante D. Henrique ocupou a cadeira arquiépiscopal (cfr. J.O.Caetano, "Adoração dos Magos - Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 199).

²³⁶ Foi exactamente em torno da *Epifania*, que Martín Sória reuniu toda a produção dispersa de um mestre desconhecido, designado precisamente por Mestre da Epifania da Sé de Évora.

²³⁷ J.O.Caetano refere ainda que muito próximo da mesma linha de composição do painel dos *Três Santos* está um outro, também representando *Três Santos*, que apareceu à venda num antiquário em Lisboa em 1987, e cujo paradeiro se desconhece (cfr. J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479).

²³⁸ Vitor Serrão, "A pintura maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal*, p. 52, e, J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 479.

evidenciadas, concretamente da expressividade da composição conseguida através de relações absolutamente ilógicas entre as figuras, é, sem dúvida, *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*²³⁹, cujo alteamento da primeira figura e a grandiosidade corporal da terceira, produzem um enorme contraste com a pequeníssima figura da Virgem, adequado-se todavia, à perspectiva da composição, conseguida pelo desenho da habitual colunata fundeira. Aqui, como também noutras obras, encontram-se os objectos do quotidiano usualmente representados por Francisco de Campos, nomeadamente o tapete com motivos orientais, o cesto com frutos, a pequena estante com desenhos de nítida influência flamenga, como as cartelas maneiristas e os enrolamentos. Mas, a obra que mais se destaca neste conjunto, certamente uma das melhores de Francisco de Campos, onde se repetem algumas das características já encontradas anteriormente, é a *Adoração dos Magos* ou *Epifania*, pela agitação e ritmo alegre das figuras, cujas poses e torsão corporal, conjuntamente com as belas arquitecturas dos fundos, produzem um invulgar movimento a toda a cena. Todavia, paralelamente, mostra-se mais comedido nos ilogismos antinaturalistas por norma presentes nas suas obras, sem deixar de procurar efeitos surpreendentes na articulação dos espaços formados pelas arquitecturas e pelas distorções anatómicas. Assim, o desenho é mais rigoroso, a técnica mais cuidada, os acabamentos revelam um requinte cuidadoso na reprodução dos objectos do quotidiano, nos adornos de ourivesaria, na reprodução dos efeitos luminicos e tácteis das vestes.

108

109

O derradeiro painel que se conhece deste pintor é a *Virgem da Rosa*²⁴⁰, actualmente no Museu Rainha Leonor em Beja, para alguns uma das obras mais representativas do primeiro Maneirismo português, e onde, realmente, se acentuam as características eminentemente flamengas/influências antuerpianas da sua obra, a par do gosto pelo irracional e pelo fantástico e da assimilação de referências italianas maneiristas de Giulio Romano, abrindo caminho para o que foi a sua última empreitada, as pinturas dos tectos de três salas do piso térreo do palácio dos futuros condes de Basto, em Évora²⁴¹, tendo falecido provavelmente durante a execução da última das três salas, terminadas por uma outra mão.

50

²³⁹ ImproPRIAMENTE designado como *Santa Ana, a Virgem e o Menino* (cfr. Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas maneiras ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, p. 440).

²⁴⁰ Datado de 1570/75 (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental...", *Belas-Artes*, Fig. 18).

²⁴¹ No que toca a estas pinturas, e descrevendo, de forma sucinta, a decoração de cada uma das salas, tem-se, respectivamente: na primeira, ninfas ocupando a base de uma estrutura arbórea onde os Amores, seus filhos, colhem frutos; na segunda, inteiramente decorada com figuras de animais, simbolizando princípios morais ligados à defesa das virtudes; na última, crianças brincando e, por baixo, figuram cenas de paisagem, esfinges, e duas representações de batalhas, representando dois aspectos da tomada de La Goleta, no cerco de Túnis, feito em que D. Diogo de Castro, o patriarca da família detentora do palácio, participara, enquadrado das tropas portuguesas que auxiliaram Carlos V. Francisco de Campos faleceu provavelmente durante a execução das pinturas desta sala, terminadas por uma outra mão, seguramente inferior; deste modo, a cronologia desta obra situar-se-ia entre 1578, altura em que assina e data a pintura da Sala Oval, e 1580, data da sua morte, deixando a última sala por terminar. Esta decoração palaciana, de nítido pendor profano, permitiu a Francisco de Campos espriar-se na exuberância

Previsando o antinatural face ao real, pela expressividade das composições, através dos ilogismos de espaço e da volumetria das figuras, ao que aliava uma sensualidade cortesã e profana, tudo lhe advinha de um romanismo apreendido dentro do quadro flamengo, em segunda via, e sobretudo, da liberdade formal muito diferente da tradição pictural nacional e longe do peso canónico da pintura italiana, Francisco de Campos apresenta assim uma obra de características muito diversas, unidas contudo, por um singular sentido inovador, que não vai ter paralelo na pintura nacional. Definitivamente o pintor "mais decididamente maneirista"²⁴² dos que trabalharam em Portugal, vai ter uma importância fundamental como um dos últimos pintores de Portugal que foram influenciados pela Flandres, como último representante do primeiro Maneirismo de Antuérpia em Portugal, antes do advento do segundo Maneirismo, de cariz italiano, pois logo após, será a Itália a comandar a influência nos pintores peninsulares²⁴³.

2.3.3. O Mestre de Abrantes

O antigo conjunto retabular da capela-mor da igreja da Misericórdia de Abrantes²⁴⁴, constituído por seis painéis executados cerca de 1550, é, por enquanto, a única base de identificação deste pintor, enigmática figura do segundo terço do século XVI, assim designado por uma questão de conveniência. Assim, o Mestre de Abrantes foi confundido por diversos historiadores²⁴⁵, quer com o pintor régio Gregório Lopes²⁴⁶, com quem, na realidade, o seu estilo apresenta grandes semelhanças, quer com Diogo de Contreiras²⁴⁷, mantendo-se ainda em aberto a sua identificação.

decorativa que como se viu em muitos dos seus quadros de carácter religioso, tanto apreciava. Aqui, mostra-se particularmente à vontade, e mais uma vez faz jus à gestualidade galante, à sinuosidade das figuras, à riqueza dos trajés e acessórios, à voluptuosidade dos tecidos. Paralelamente, a técnica fresquista adequava-se à sua técnica "solta e rápida", contribuindo para a liberdade criativa que se sente em toda esta obra (cfr. J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p.480).

²⁴² J.O.Caetano, "Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 480.

²⁴³ Francisco de Campos precede uma segunda geração de italianizantes, quando, no terceiro quartel do século XVI, nos anos 60 e 70, no auge do Concílio de Trento e dos pontificados de Paulo IV e de Pio V, com o triunfo da Contra-Reforma, que se vai definir a pintura portuguesa, plenamente ao nível de uma "situação maneirista", após a definitiva ruptura com os ecos classicistas do renascimento, numa transição irreversível. Desponta agora a influência artística da *maniera* italiana em toda a sua extensão possível, numa sociedade que aderira aos valores contra-reformistas - o envio a Roma de pintores como António Campelo e Gaspar Dias como bolseiros, permite que a pintura portuguesa possa acompanhar, dentro das suas características tradicionais e nacionais, a experiência estética internacional, que se impunha em toda a Europa (cfr. Vitor Serrão, "A pintura maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, p. 53).

²⁴⁴ A igreja da Misericórdia de Abrantes foi erigida em 1548, fundada pelo Infante D. Luís, Duque de Beja, que encomendou o referido retábulo.

²⁴⁵ O chamado Mestre de Abrantes foi também identificado como Diogo de Contreiras, tanto por Vitor Serrão, embora com reservas (cfr. Vitor Serrão, "A pintura Maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal*, p. 52), como por J.O. Caetano (cfr. J.O.Caetano, "Diogo de Contreiras", *Grão Vasco...*, pp. 373-374).

²⁴⁶ Martín Sória, "Francisco de Campos(?)...", p. 33; Luís Reis-Santos, *Gregório Lopes*, p.11.

²⁴⁷ J.O.Caetano, "Diogo de Contreiras", *Grão Vasco...*, p. 373-375; deve notar-se contudo, que, anteriormente, este historiador identificara Diogo de Contreiras com o "Mestre de S. Quintino" (cfr. J.O.Caetano, "A identificação de

As referidas tábuas, executadas cerca de 1548/50, encontram-se hoje nas paredes do corpo da igreja, sendo, designadamente: *Anunciação*, *Visitação*, *Presépio*, *Cristo a Caminho do Calvário* (ou *Cristo com a Cruz às Costas*), *Calvário* e *Deposição no Túmulo*. Constituem uma das mais importantes produções executadas em Lisboa e durante muito tempo foram consideradas como pertencendo às últimas obras de Gregório Lopes²⁴⁸, não obstante o carácter já nitidamente maneirista da sua "dominante plástica" impossibilitar tal atribuição.

Na verdade, o estilo do pintor designado por Mestre de Abrantes, é o de um artista mais avançado, que, muito embora siga o traçado dos modelos cosmopolitas das oficinas de Lisboa, e, sobretudo o esquema compositivo de Gregório Lopes, sendo talvez o pintor que dele mais se aproxima a nível estilístico²⁴⁹, opta simultaneamente por um gosto mais tocado pela inquietude formal do Maneirismo nascente. Assim, vai favorecer a cor em detrimento do desenho, caracteristicamente nervoso, optando pela liberdade das cores vigorosas que reparte em manchas imprecisas, pelos efeitos pomposos dos tecidos ondulantes e das poses expressionistas das figuras, e, finalmente, pelo uso de diferentes e sucessivos planos e agitação dos espaços, numa linguagem plástica liberada agora pelos valores anticlassicistas. Estas diferenças que o caracterizam são particularmente visíveis ao comparar-se o *Calvário* de Abrantes com o de Bom Jesus de Valverde 101,96b de Gregório Lopes, permitindo concluir que, efectivamente, não pertencem à mesma mão, embora se trate de uma reinterpretação do modelo. Esta obra, que juntamente com o *Cristo a Caminho do Calvário*, onde se repetem as mesmas características e soluções habitualmente utilizadas por este pintor, e com a *Deposição no Túmulo*, formava a fiada superior do retábulo, ficando na inferior as cenas do *Nascimento*, formadas pelos painéis da *Anunciação*, *Visitação* e *Natividade*, representa uma extraordinária evolução, nesta fase de transição maneirista. A acidez e frieza do colorido, a luz luarenta que banha toda a cena, por detrás de um céu nebuloso e denso, é uma opção claramente maneirista, assim como o é também o alteamento das figuras, o corpo magro e frágil de expressão sofredora, de Cristo, a dor que não é contida, a agitação dos tecidos, abundantes e caindo em pregas excessivas, a utilização de arquitecturas "ao romano", e finalmente, o ambiente irrealista e inquietante, dado pelas atmosferas luarentas e colorido 102

um pintor", *Oceanos*, p. 112-118) tendo posteriormente esclarecido definitivamente a questão (idem, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p. 73) e reconhecido o erro da atribuição do *Calvário* da Misericórdia de Abrantes a Diogo de Contreiras (idem, "Diogo de Contreiras", *A Pintura Maneirista...*, p. 493). Por seu lado, também a Vitor Serrão surgiram algumas dúvidas acerca desta identificação (Vitor Serrão, "O Mestre de Abrantes", *Feitorias*, pp. 200-201).

²⁴⁸ Caso de Luis Reis-Santos; contudo, Martín Sória, Reynaldo dos Santos e Flávio Gonçalves, vão notar que o estilo destes painéis é o de um artista mais avançado; estes vão figurar em 1971 na exposição sobre os "Mestres de Sardoal e de Abrantes", ainda atribuídas a Gregório Lopes (cfr. Vitor Serrão, "O Mestre de Abrantes", *Feitorias*, pp. 200-201).

²⁴⁹ Este facto levou J.O.Caetano a colocar a hipótese da sua identificação com Cristovão de Utrecht, que, por vezes, aparece associado a Gregório Lopes, de actividade desconhecida mas documentado entre 1534 e 1566, ou ainda, de ser Cristovão Lopes, o próprio filho do pintor régio (cfr. J.O.Caetano, "Mestre de Abrantes", *A Pintura Maneirista...*, p. 493).

ambíguo, de ocres e amarelos ácidos, azuis e vermelhos vibrantes, preanunciam as alterações da pintura nacional, em dia com as correntes estéticas do maneirismo italiano.

Há inúmeras obras que apresentam similitudes com as de Abrantes, o que permite pensar que são dele obras como a Bandeira da Misericórdia de Alcochete, bandeira descoberta por Reis-Santos e a mais antiga do país, dois *Calvários*, uma *Circuncisão* e uma *Adoração dos Magos* do MNAA, um passo da *História do Mártir Santo Adrião*, na sacristia da igreja da Póvoa de Santo Adrião, (concelho de Loures), um *Descimento da Cruz* do Museu de Arte Sacra do Funchal²⁵⁰, e ainda um *Encontro de Sant'Ana e São Joaquim* procedente de Santa Clara de Santarém, no MNAA.

Este pintor, de actividade conhecida entre a segunda metade da década de 1530, correspondente à data provável da *Circuncisão* do MNAA, obra de desenho firme e nivelado, com um extraordinário fundo de arquitectura sacra (uma rotunda gótica ornada de portada dórica e colonata coríntia), e finais da década de 1550, de que deve datar o quadro do Funchal, passou por uma fase experimental de transição para o Maneirismo, com nítidas influências nórdicas, exactamente como sucedeu com os seus contemporâneos, no início da ruptura dos valores classicistas do renascimento e nos alvares da época italianizante maneirista, sendo uma das mais representativas personalidades artísticas, plenamente inserida na conjuntura pictural portuguesa de meados do século XVI.

67

2.3.4. O Mestre de Arruda dos Vinhos

Trata-se, mais uma vez, de uma designação definida por mera conveniência, com base num outro conjunto de pinturas, desta feita pertencentes à igreja matriz de Arruda dos Vinhos, para intitular um pintor cuja formação apresenta muitos pontos comuns com as oficinas cosmopolitas de Lisboa, e que, na realidade, vão aparecer não muito longe desta cidade, autêntica "capital artística" durante grande parte do século XV. Tal não impediu, contudo, o surgimento de oficinas ditas regionais, de forma paralela e coexistente, que vão ser também de extrema importância no panorama pictórico nacional, embora pautadas por cambiantes diferentes.

Das várias obras existentes nesta igreja, destacam-se concretamente a *Visitação*, o *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim* e a *Ascensão* [c.1560], aquelas que, pelas suas características mais se aproximam das tratadas até ao momento e cujas arquitecturas fundeiras têm um relevo especial no panorama da pintura portuguesa do segundo terço do século XVI.

Assim, permitem observar "uma oficina mais displicente de desenho...mais mesclada de tradição (modelos ferreirinescos) e novidade (pontuais "receitas" maneiristas italianas, designadamente

²⁵⁰ Vitor Serrão, "O Mestre de Abrantes", *Feitorias*, p. 200; a estas obras, é ainda acrescentado um *Encontro na Porta Dourada*, proveniente do convento de Santa Clara de Santarém (cfr. J.O.Caetano, "Mestre de Abrantes", *A Pintura Maneirista...*, p. 493).

miguelangelescas)"²⁵¹. Por exemplo, na *Morte da Virgem*, as figuras apresentam um desenho sinuoso, o eixo da composição está deslocado, denotando uma forte marca de pessoalismo. Numa das pinturas desta série aparece uma joaninha, marca da oficina de Gregório Lopes, sendo portanto provável, que se trate de um artista de Lisboa, formado na esteira deste pintor régio²⁵². Finalmente, as tábuas da igreja madeirense de Ponta do Sol, podem também integrar-se no mesmo ciclo estilístico.

2.3.5. O Mestre da Romeira (Ambrósio Dias?)

A presença do pintor Diogo de Contreiras em Santarém, aquando da sua presença em empreitadas escalabitanas, fez-se sentir tanto em termos de influências, como até mesmo de escolaridade, como demonstra a obra do pintor santareno que se situa na sua directa esteira, designado por Mestre da Romeira²⁵³, que indiscutivelmente teve conhecimento das obras executadas na região por Contreiras²⁵⁴.

A identidade desta artista, parece coincidir com a de um pintor de nome Ambrósio Dias²⁵⁵, activo entre 1553 e 1586, este sim, bastante documentado, embora esta identificação permaneça por comprovar em absoluto²⁵⁶. Trata-se de uma personalidade de prestígio local e sólido estatuto social, detentor de numerosos bens imóveis e de raiz, assim como de escravos, possuía relações privilegiadas com o fidalgo e comendador da Ordem de Cristo, o nobre Aires Lopes de Sequeira, provedor do Hospital de S. Lázaro e responsável pela fábrica da ermida de Nossa Senhora do Monte, que lhe encomendou obras como a *Anunciação* da ermida de Nossa Senhora do Monte; por outro lado, o facto deste pintor ter pintado um retábulo para a igreja de S. Mateus entre 1582 e 1586, já no termo da sua carreira, constituem provas evidentes desta presumível identidade²⁵⁷. O ciclo de pinturas atribuídas ao Mestre da Romeira revela um conjunto coerente e homogéneo de cerca de duas dezenas de obras, onde é visível a aderência ao formulário maneirista. A partir de uma educação estética marcada pelos valores do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", como

²⁵¹ Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas ...", *História da Arte Portuguesa*, p. 443.

²⁵² Idem, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas ...", *História da Arte Portuguesa*, p. 443.

²⁵³ As obras deste pintor santareno revelam um estilo de raiz antuèrpiana, mas muito inspirado em "receitas contreirianas", aberto a sugestões italianizantes (Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira...", *Santarém...*, pp. 169-191).

²⁵⁴ Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas maneiras...", *História da Arte Portuguesa*, p. 44.

²⁵⁵ Neste momento, encontra-se em preparação um ensaio crítico sobre este assunto, pela Dr.^a Teresa Desterro, no âmbito do Mestrado em História da Arte do Renascimento e Maneirismo do IHAFLUC.

²⁵⁶ Vitor Serrão considera possível que Ambrósio Dias fosse descendente de um pintor denominado Henrique Dias, que, em 1528, executou a pintura do desaparecido retábulo-mor da igreja do convento de Santa Clara (cfr. Vitor Serrão, "Mestre da Romeira...", *A Pintura Maneirista...*, p. 462).

²⁵⁷ As duas tábuas que hoje se conservam no Seminário Patriarcal apresentam grandes semelhanças com esta obra (cfr. Vitor Serrão, "'Mestre da Romeira" (Ambrósio Dias?)", *A Pintura Maneirista...*, pp. 461-463, e, idem, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 178).

artista regional que foi, procede a uma interpretação muito própria dos programas maneiristas lisboetas, facto que confere ao seu estilo um carisma singular. Foi então, autor de numerosas tábuas, caso das interessantes pinturas executadas entre 1550 e 1560, procedentes do antigo retábulo-mor da igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém e hoje guardadas no antigo Seminário Patriarcal (actual sede do Episcopado de Santarém), representando o *Sonho de Constantino* e o *Exalçamento da Vera Cruz pelo Imperador Heráclio*²⁵⁸, que deveria incluir ainda os episódios da *Descoberta das três cruces*, do *Milagre do Reconhecimento da Cruz* e a *Entrada de Heráclio em Jerusalém*, que se perderam²⁵⁹.

Quanto ao *Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio*, é uma extraordinária composição que atesta as qualidades picturais do Mestre da Romeira e o seu interesse plástico no quadro da segunda geração do Maneirismo português; na realidade, "a pintura revela liberdades formais anteriores ao triunfo da *Contra-Maneira* "decorosa" que se imporá gradualmente com a "terceira geração maneirista", e afasta-se das "receitas" utilizadas para este mesmo tema praticadas no segundo terço do século XVI²⁶⁰. Na realidade, no fundo de arquitectura e no desenho das armaduras, estão bem presentes as referências *all'antico*, e a presença de diagonais antagónicas desarticulando o espaço, numa agitação tipicamente maneirista, são prova evidente das capacidades deste artista ribatejano.

O *Sonho de Constantino* é a única representação existente na arte portuguesa do tema do sonho do Imperador Constantino antes da batalha contra Maxêncio, quando o símbolo de Santa Cruz lhe foi revelado com o lema *In hoc signo vinces*. De desenho elaborado nos figurinos serpentinados e airosos, como as figuras dos soldados adormecidos, com as suas idealizadas armaduras clássicas, elmos, couraças com ornatos neerlandeses, as alabardas e as cáligas, onde é visível a influência do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia"²⁶¹, e que se repetem noutras obras do pintor²⁶², enquanto que o soldado romanista, apresenta grandes semelhanças com os da *Ressurreição* de Diogo de Contreiras em Almoester. Mais uma vez, a cena aparece desarticulada em termos compositivos por diagonais antagónicas, em evidente ruptura com as normas de perspectiva renascentistas, teatralizante, eivada de mistérios e de sombra.

Por revelarem o mesmo estilo da oficina são-lhe ainda atribuídas: seis pinturas existentes na igreja do Santíssimo Milagre, um *S. Jerónimo*, um *S. Marçal* e quatro tábuas do antigo sacrário

²⁵⁸ Esta tábua, e o seu *pendant*, foram descobertas por Gustavo de Matos Sequeira em 1949 (cfr. Vitor Serrão, "Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio", *A Pintura Maneirista...*, p. 205).

²⁵⁹ Idem, "Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio", *A Pintura Maneirista...*, p. 205.

²⁶⁰ Idem, "Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio", *A Pintura Maneirista...*, p. 205.

²⁶¹ Aqui, é visível a influência de artistas como Lambert Lombard (cfr. Vitor Serrão, "Sonho de Constantino", *A Pintura Maneirista...*, p. 207).

²⁶² Estas figuras dos soldados romanos repetem-se nas "Ressurreições" atribuídas à última fase do pintor, da igreja do Santíssimo Milagre de Santarém e da igreja matriz de Pontével (cfr. idem, "Sonho de Constantino", *A Pintura Maneirista...*, p. 207).

retabular (*S. Mateus, S. João Evangelista, Ressurreição e Ascensão*); uma *Anunciação* da ermida de Nossa Senhora do Monte; uma *Adoração dos Pastores* e uma *Circuncisão*, na capela de Santa Catarina da Romeira (bases estilísticas do agrupamento); cinco tábuas da capela de Santo António em Pernes (1585); uma *Ressurreição*, da igreja matriz de Pontével; e ainda, um *Milagre de S. Pedro* e um *Martirio de S. Mateus*, procedentes da extinta igreja de S. Mateus, (junto à Calçada de Atarmar, em Santarém, exactamente onde morava Ambrósio Dias), hoje no Seminário Patriarcal de Santarém²⁶³.

Nestas obras é bem patente a influência das de Diogo de Contreiras²⁶⁴, tais como a *Ressurreição* de Almoester, na qual o pintor se inspirou para o soldado romanista do *Sonho de Constantino*, como também para os da *Ressurreição* da igreja do Santíssimo Milagre, ou ainda, o *S. Bernardo* de Almoester, inspiração para o *S. Marçal* do Santíssimo Milagre. Paralelamente, estão sempre presentes, por um lado, as características vindas das gravuras maneiristas nórdicas²⁶⁵, visíveis na minuciosa interpretação das arquitecturas dos planos fundeiros, no *serpentinato* ondulante das figuras, de rostos curvilíneos e finos dedos, nos tecidos soprados e nas cores ácidas, e por outro, as constantes referências italianizantes, nomeadamente, o caso do edificio circular concebido como um *tempietto* clássico do *Exalçamento da Vera Cruz pelo Imperador Heráclio* ou a *Ascensão de Cristo* da igreja da Milagre em que se inspira no célebre gravado rafaelesco de Raimondi, muito difundido por Cort²⁶⁶.

²⁶³ Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 461.

²⁶⁴ Segundo Vitor Serrão é mesmo de admitir a possibilidade de este mestre regional ter trabalhado em colaboração com Diogo de Contreiras, pois podem admitir-se intervenções do "Mestre da Romeira" no *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim*, painel central do incorrectamente denominado "tríptico da vestimenta da Sé" do Museu da Sé de Évora, concretamente nos tecidos, nas mãos, de feitura menos delicada que a normalmente executada por Contreiras, e até também, no tratamento do fundo de arquitectura urbana (cfr. Vitor Serrão, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo...", *Santarém...*, p. 180).

²⁶⁵ A *Circuncisão* da Romeira, segundo estampa de Durer retomada por Goltzius, e, na *Ressurreição* do Santíssimo Milagre, segundo Martín de Vos, as composições, segundo estampas de Cornelis Cort (cfr. Vitor Serrão, "Mestre da Romeira...", *A Pintura Maneirista...*, p. 462 e idem, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano...", *Santarém...*, p. 180).

²⁶⁶ Vitor Serrão, "Mestre da Romeira...", *A Pintura Maneirista...*, p. 462 e idem, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo...", *Santarém...*, p. 180.

3. Critérios de representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa

3.1. O poder da gravura italo-flamenga

Entre os vários factores que influenciaram a representação da arquitectura nos fundos da pintura do Renascimento em Portugal, deve ser dado um relevo muito especial ao papel primordial da gravura, pelo primado da sua difusão, facto hoje substancialmente comprovado, e sobretudo pelo forte impacto que exerceu nos fundos arquitectónicos da pintura renascentista portuguesa.

De forma sucinta convirá explicar a importância dos contactos tidos entre os pintores e gravadores, designadamente os de origem flamenga, e a arte da Renascença em Itália, que existiu, não só no caso já referido e vulgarmente frisado pela sua preponderância de Albrecht Dürer, como também pelo menos para aqueles que estiveram em Roma, e cuja influência se irá sentir por "terceira via" em Portugal. Assim, desde Jean Gossart [Antuérpia, c.1478-1532]²⁶⁷, o primeiro a fazer a viagem a Roma em 1508/09 e em cuja arte se sentem não só influências de Dürer, como também do veneziano Jacopo de' Barbari, das estampas de Marcoantonio Raimondi e das gravuras em madeira de Francesco Colonna, ou ainda de autores como Plínio e Vitrúvio, ao holandês Jan van Scorel [1495-1562]²⁶⁸, cuja formação humanística permite compreender o interesse que cedo manifestou pela cultura italiana, irão ter enormes reflexos na arte portuguesa de quinhentos. Van Scorel, responsável pela introdução do Renascimento na província setentrional dos Países Baixos²⁶⁹, desloca-se cerca de 1518 a Itália, passando por Veneza em 1520 e familiarizando-se em Roma, cerca de 1522, com as práticas das oficinas dos seguidores de Rafael. Também Bernard van Orley [Bruxelas, 1488-1540]²⁷⁰, um dos raros artistas que se pode considerar com propriedade um "romanista", embora não tenha feito a viagem a Roma, mas cuja arte, que irá exercer enorme influência na pintura portuguesa do início do século XVI, nomeadamente na obra do pintor régio Gregório Lopes, se projecta na dos alunos que partirão para Itália. Assim, por exemplo Pieter Coecke (cerca de 1524), Peter de Kempeneer (por volta de 1527), e Michiel Coxcie (em 1530), são alguns dos nomes a referir. Por outro lado, Lambert Lombard [Liège, 1505/06-1566]²⁷¹, que privilegia a cultura italiana e o *all'antico* a ponto de o

²⁶⁷ (Catálogo da Exposição) *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995, p. 210.

²⁶⁸ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 318.

²⁶⁹ Van Mander, inclusivamente, considera Van Scorel, a "lanterna" ("o abre caminho"), e, na realidade, Scorel mostra-se plenamente renascentista ainda antes da ida para a Itália. Embora tenha tido contactos com Dürer, não será muito influenciado por este, talvez porque a sua estada em Nuremberga tenha sido interrompida por motivos políticos ou religiosos (cfr. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli Editore, Roma, 1995, pp. 21-24).

²⁷⁰ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 269.

²⁷¹ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 247.

transformar em autêntica religião, estará em Roma entre 1537 e 1538²⁷², vindo a apresentar também muitas semelhanças com a pintura dos chamados Mestres de Ferreirim. Outros ainda, como Jan Cornelisz Vermeyen [1500-1559]²⁷³, que irá ter uma grande actividade de retratista e cuja arte, profundamente influenciada por Van Scorel e Jean Gossart, se irá espelhar em Portugal em obras como o *S. Leonardo* da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia, ou também o chamado Mestre de 1518, cuja pintura apresenta muitas semelhanças com a de Gregório Lopes, como também Jacob Cornelisz e Van Oostsanen [?-Amesterdão, 1533], que trabalharam juntos no tríptico de 1520. Finalmente, artistas como Ambrosius Benson [?-Bruges, 1550], Jan Sanders e Van Hemessen, são alguns dos flamengos que veicularão as novas formas e correntes estéticas italianas e cuja influência se fará sentir directamente na arte portuguesa.

Na realidade, depois da experiência limitada de Gossart, será Van Scorel o verdadeiro paradigma, tanto para os pintores flamengos como também para os artistas portugueses do Renascimento. Este artista vai ser o primeiro a assimilar a arte romana da Renascença e também o primeiro a transmitir o que viu no "coração do mundo antigo". Contudo, também obras de outros *fiamminghi* revelam a assimilação dos modelos dos contemporâneos italianos, nomeadamente de Parmigianino, Sebastiano del Piombo e Girolamo da Carpi, que Kempeneer encontra em Bolonha²⁷⁴. Assim, nas províncias do Sul, Bruxelas "romaniza-se" desde o início do século XVI, devido até à intensa circulação de gravuras reproduzidas pelos flamengos em Itália, que aí se fazia sentir, muito embora haja que referir que seguiam diferentes facetas da cultura romana, como o caso do antuerpiano Jan van Hemessen, que, em detrimento de Rafael, opta resolutamente por Miguel Ângelo, exprimindo-se "à italiana", embora mantendo-se sempre fiel a uma veia profundamente realista e aos temas religiosos do humanismo do Norte²⁷⁵, que tanta influência tiveram também nos primórdios da pintura quinhentista portuguesa.

Deste modo, pode compreender-se o que sucedia em Portugal, durante os anos em que intensamente vigora o denominado "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", em que, como foi anteriormente referido, à influência flamenga era dada uma "expressão" italiana, e, por outro lado, comprovar a existência e avaliar a importância destes contactos para a arte portuguesa da época. Uma nova vaga de pintores do Norte em Roma irá formar-se nos anos de 1530, pelos alunos de

²⁷² Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", (Catálogo da Exposição) *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995, pp. 16-19. A estada de Lambert Lombard em Roma nesta data e as suas evidentes ligações com a pintura do Renascimento em Portugal, poderão levantar questões, como a da eventual coincidência com a estada de Francisco de Holanda no mesmo local, assim como a hipótese de ter havido algum contacto entre ambos.

²⁷³ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 387.

²⁷⁴ Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", *Fiamminghi...*, p. 19.

²⁷⁵ É exemplo deste facto o *S. Jerónimo* de Van Hemessen (Saint-Pétersbourg, Ermitage), que, por trás da figura do santo, inserida nos modelos italianos referidos, apresenta minuciosos fundos flamengos (cfr. Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", *Fiamminghi...*, pp. 20 e 23).

Jan van Scorel, sendo Maarten van Heemskerck [1498-1574]²⁷⁶ o primeiro a partir, em 1532²⁷⁷. Nos anos de 1540, todos tomavam o caminho de Roma, encorajados pelo que os primeiros aí criaram, como Frans Floris [Antuérpia, 1519/20-1570]²⁷⁸, irmão de Cornelis Floris, que esteve em 1542 em Veneza, ou Maarten de Vos, que partiu para Itália cerca de 1550, estando em Roma e em Veneza (onde, segundo Claudio Ridolfi, teria trabalhado com Tintoretto²⁷⁹), afirmando-se deste modo, na segunda metade do século XVI, a presença em Roma dos *fiamminghi*, aumentando o número de artistas que deixam os Países Baixos para para aí se deslocaram, o que resultou numa influência cada vez maior destes no mundo artístico. Na realidade, para além das possibilidades de estudo, animava-os a esperança de encontrar emprego nesta cidade, onde cada vez mais obtinham com vantagem encomendas. O mesmo ambiente de fulgor de trabalho perdura até ao papado de figuras como Gregório XIII [1572/85] e Sisto V [1585/90], promotores de uma importante actividade artística, ligada à vigorosa Contra-Reforma, enquanto que os Países Baixos são apanhados numa tremenda luta política e religiosa. Os iconoclastas de 1566 e os seus sucessores, tinham destruído uma boa parte das obras de arte católicas, ao que se juntou uma grave recessão económica, originando uma terrível crise que limitava as perspectivas dos artistas do Norte²⁸⁰.

No final do século XVI e inícios do XVII, artistas como Spranger e Rubens mostraram que não eram inferiores aos italianos quanto à representação da figura humana, e, sobretudo, que as diferenças qualitativas entre as duas grandes escolas artísticas europeias dos Países Baixos e de Itália se limavam; o estilo e as composições de um Bartholomeus Spranger [Antuérpia 1546-Praga, 1611]²⁸¹, inspiraram os maneiristas tardios dos Países Baixos e, também os outros artistas da Europa, em particular graças à difusão de estampas das obras dos italianos²⁸².

Na realidade, os flamengos distinguiram-se na pintura, como se viu, mas também na escultura e sobretudo na gravura²⁸³, vertente artística que, de certo modo, será um autêntico paradigma. Cornelis Cort [?1533-1578]²⁸⁴, de Antuérpia, que viveu em Roma entre 1566 até à sua morte em 1578, nas suas gravuras de obras de artistas como Rafael, Polidoro da Caravaggio, Miguel Ângelo, Vasari, mostra, para além de uma elegante técnica que vai servir de modelo a uma nova

²⁷⁶ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 216.

²⁷⁷ Heemskerck vai directo a Roma, onde se encontra com Vasari (cfr. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, pp. 33-34).

²⁷⁸ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 189.

²⁷⁹ Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", *Fiamminghi...*, p. 26.

²⁸⁰ Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", (Catálogo da Exposição) *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995, p. 32.

²⁸¹ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 341.

²⁸² Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 47.

²⁸³ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, pp. 44-46.

²⁸⁴ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 34.

geração de gravadores, tanto nos Países Baixos como em Itália (visto ter sido não só o melhor gravador do seu tempo, como também o protagonista da difusão pela gravura das obras dos artistas mais significativos, tanto italianos, como Taddeo e Federico Zuccaro, Giulio Clovio, como flamengos, caso de Hans Speckaert ou Bartholomeus Spranger²⁸⁵, residentes em Roma), uma bagagem classicizante, onde os ornamentos e grotescos de Antuérpia provêm de gravuras rafaelescas, com enrolamentos de Fontainebleau, revivificando-se pela inspiração autóctone. Também vai ser fonte de inspiração no "terreno" dos fundos arquitectónicos da pintura, concretamente nos ornatos da arquitectura, quer esta funcione como "caixa espacial" da cena principal, quer como elemento decorativo ou parte integrante desses segundos planos. Será sobretudo nestes que primeiro se vão fazer sentir as influências das novas correntes artísticas, funcionando, conseqüentemente, como os seus principais elementos referenciais.

Por seu lado, Hieronymus Cock [1500/25-1570]²⁸⁶, que esteve em Roma antes de 1550, virá a ser o maior editor de estampas dos Países Baixos, como o demonstram as suas gravuras de ruínas publicadas em 1551, contribuindo decisivamente para o conhecimento das composições de artistas italianos como Rafael e Bronzino, e testemunhando o interesse e a atracção que Roma continuava a assumir, a par com os artistas dos Países Baixos, nomeadamente Pieter Bruegel e Frans Floris.

Contudo, nem todos se "abriram" à influência de Itália. Por exemplo, num Joachim Patenier (em cuja linha se situa, na sua fase inicial, o pintor régio Gregório Lopes), perdura uma visão mais fantástica destes paisagistas tradicionais. Este facto resulta da extrema coerência demonstrada pela "fórmula" por estes utilizada, não sendo, por esse motivo, posta em causa pelo contacto com a cultura estrangeira. Esta situação só será alterada cerca de 1551, com a partida no ano seguinte de Pieter Bruegel [c.1525-1569]²⁸⁷ para Itália, onde ficará fascinado pela natureza, executando então uma série de grandes paisagens, modelos inigualáveis pelo seu realismo e dimensão cósmica, correspondentes a um novo ponto de partida para a arte flamenga²⁸⁸. Paralelamente, num "segundo acto", e, no círculo de Heemskerck²⁸⁹, também os outros estrangeiros em Roma, nomeadamente espanhóis, franceses e portugueses, irão adoptar as ruínas dos fundos das pinturas flamengas²⁹⁰. Em virtude dos flamengos terem já adquirido um grande conhecimento da cultura italiana, não irão só representar paisagens, mas também temas históricos e figuras humanas,

²⁸⁵ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 163.

²⁸⁶ Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 34.

²⁸⁷ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 112.

²⁸⁸ Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", *Fiamminghi...*, p. 27.

²⁸⁹ O quadro mais antigo que se conhece dos anos que Heemskerck passou em Roma, é o *Paisagem de Roma com Rapto de Helena* [1535/36], que se coloca na tradição nórdica das paisagens *a volo d'ucello* (ou seja, com grande profundidade), muito embora ao introduzir uma representação mitológica, tenha renovado este género, de forma visionária. Além disso, nos seus desenhos de escultura antiga, praticamente não há já qualquer distinção dos italianos (cfr. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, pp. 36-38).

²⁹⁰ Nicole Dacos, "Pour voir et pour apprendre", *Fiamminghi...*, p. 30.

rivalizando no mesmo pé de igualdade que a Itália, instaurando-se, desta forma um diálogo complexo, que, por sua vez, vai ter também repercussões em Portugal, em pintores como Lopes. Se, por um lado, os artistas flamengos e holandeses eram considerados melhores no que respeita ao sentido das cores, aos detalhes e às paisagens, elementos de peso na balança da expressão artística, por outro, o estudo dos vestígios da Antiguidade e das obras dos artistas italianos como Rafael e Miguel Ângelo, e a aprendizagem directa das práticas de atelier junto aos grandes mestres de Itália, eram as condições necessárias para que os artistas do Norte deixassem para trás a "maneira bárbara", como lhe chamava Karel van Mander [1548-1606]²⁹¹, e se apropriassem dos cânones de beleza antropocêntrica própria dos italianos, baseados na escolha e junção das formas mais perfeitas e harmoniosas presentes na natureza e na arte, igualando qualitativamente os italianos ao nível da representação da figura humana e da narração, e noutros domínios, como na arte da paisagem, da natureza morta e da estampa, sendo-lhes até superiores, neste ideal de equivalência protagonizado por artistas como Van Mander²⁹².

Spranger, pintor de Antuérpia, foi, depois de Jan van Scorel, o primeiro artista dos Países Baixos a ser contratado como pintor da corte papal, não já por um papa holandês, mas sim italiano, Pio V [1566/72]²⁹³, o que é deveras significativo, e Hans Speckaert [c.1540-c.1577]²⁹⁴, de Bruxelas, um dos principais representantes do Maneirismo nórdico em Itália na segunda metade do século XVI, com a sua *maneira* fluida e elegante de desenhar, que vai exercer, mesmo depois da sua morte, enorme influência nos artistas flamengos, holandeses e alemães residentes em Roma, podendo falar-se de um "maneirismo speckaertiano", ligado à arte romana da Contra-Reforma²⁹⁵. Contudo, muito embora estes factores sejam significativos, sobretudo porque as obras destes e de outros artistas serão copiados e levados para o Norte pelos desenhadores, gravadores e pintores, permitindo um posterior contacto com estrangeiros como os portugueses devido às feitorias, só um número limitado de *Fiamminghi* se puderam orgulhar de ter uma participação significativa na produção de obras em Roma²⁹⁶.

Como noutros países, o papel assumido pela gravura impressa e o aparecimento de incunábulo ilustrados e de estampas avulsas, será também essencial no Portugal manuelino-joanino, definindo uma maior abertura cultural face aos modelos artísticos italo-flamengos e franco-germânicos (depois, com a viragem para o Maneirismo contra-reformado, a circulação de gravados passa a

²⁹¹ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 249.

²⁹² Karel Van Mander, que esteve, por sua vez, em Itália, entre 1574 e 1576, considerava que Roma era, para os artistas, o principal objectivo desta viagem, sendo o segundo Veneza. Van Mander esperava e previa que os artistas do Norte se juntariam e até mesmo ultrapassariam, os italianos; com efeito, após a morte de Miguel Ângelo em 1564, a corrente inverteu-se (cfr. Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 32).

²⁹³ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, pp. 35-36.

²⁹⁴ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 326.

²⁹⁵ Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 37.

²⁹⁶ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 39.

rivalizando no mesmo pé de igualdade que a Itália, instaurando-se, desta forma um diálogo complexo, que, por sua vez, vai ter também repercussões em Portugal, em pintores como Lopes. Se, por um lado, os artistas flamengos e holandeses eram considerados melhores no que respeita ao sentido das cores, aos detalhes e às paisagens, elementos de peso na balança da expressão artística, por outro, o estudo dos vestígios da Antiguidade e das obras dos artistas italianos como Rafael e Miguel Ângelo, e a aprendizagem directa das práticas de atelier junto aos grandes mestres de Itália, eram as condições necessárias para que os artistas do Norte deixassem para trás a "maneira bárbara", como lhe chamava Karel van Mander [1548-1606]²⁹¹, e se apropriassem dos cânones de beleza antropocêntrica própria dos italianos, baseados na escolha e junção das formas mais perfeitas e harmoniosas presentes na natureza e na arte, igualando qualitativamente os italianos ao nível da representação da figura humana e da narração, e noutros domínios, como na arte da paisagem, da natureza morta e da estampa, sendo-lhes até superiores, neste ideal de equivalência protagonizado por artistas como Van Mander²⁹².

Spranger, pintor de Antuérpia, foi, depois de Jan van Scorel, o primeiro artista dos Países Baixos a ser contratado como pintor da corte papal, não já por um papa holandês, mas sim italiano, Pio V [1566/72]²⁹³, o que é deveras significativo, e Hans Speckaert [c.1540-c.1577]²⁹⁴, de Bruxelas, um dos principais representantes do Maneirismo nórdico em Itália na segunda metade do século XVI, com a sua *maneira* fluida e elegante de desenhar, que vai exercer, mesmo depois da sua morte, enorme influência nos artistas flamengos, holandeses e alemães residentes em Roma, podendo falar-se de um "maneirismo speckaertiano", ligado à arte romana da Contra-Reforma²⁹⁵. Contudo, muito embora estes factores sejam significativos, sobretudo porque as obras destes e de outros artistas serão copiadas e levadas para o Norte pelos desenhadores, gravadores e pintores, permitindo um posterior contacto com estrangeiros como os portugueses devido às feitorias, só um número limitado de *Fiamminghi* se puderam orgulhar de ter uma participação significativa na produção de obras em Roma²⁹⁶.

Como noutros países, o papel assumido pela gravura impressa e o aparecimento de incunábulos ilustrados e de estampas avulsas, será também essencial no Portugal manuelino-joanino, definindo uma maior abertura cultural face aos modelos artísticos italo-flamengos e franco-germânicos (depois, com a viragem para o Maneirismo contra-reformado, a circulação de gravados passa a

²⁹¹ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 249.

²⁹² Karel Van Mander, que esteve, por sua vez, em Itália, entre 1574 e 1576, considerava que Roma era, para os artistas, o principal objectivo desta viagem, sendo o segundo Veneza. Van Mander esperava e previa que os artistas do Norte se juntariam e até mesmo ultrapassariam, os italianos; com efeito, após a morte de Miguel Ângelo em 1564, a corrente inverteu-se (cfr. Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 32).

²⁹³ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, pp. 35-36.

²⁹⁴ *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 326.

²⁹⁵ Bert W. Meijer, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 37.

²⁹⁶ Idem, "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", *Fiamminghi...*, p. 39.

ser alvo de censória repressão). A arte da pintura nacional vai impôr um caminho de criação e de originalidade²⁹⁷ face ao Norte da Europa, como também a Castela, Aragão e à Catalunha, que se concretiza exactamente na forma como as influências de composições nórdicas, muitas delas trazidas da feitoria de Antuérpia, nomeadamente os gravados de Albrecht Dürer, as estampas do alsaciano Martin Schongauer, as obras de Lucas van Leyden, do Mestre de Gouda, do Mestre E.S., de Michel Wolgemut, do Monogramista I. A. de Zwolle, entre outras, que, chegando ao mercado português, são peculiarmente reinterpretadas. Também a influência das estampas italo-flamengas de derivação rafaelesca (Agostinho Veneziano, Marcoantonio Raimondi), por seu lado apreendidas e retomadas em pinturas portuguesas nas mais diversas representações, irão ter uma importância fulcral nomeadamente nos fundos arquitectónicos "ao romano" e nos motivos clássicos, sendo utilizadas não numa atitude de estrita dependência, mas sobretudo como referenciais temáticos-iconográficos²⁹⁸, numa derivação consciente dessas estampas em pinturas onde, todavia, essa constatação é evidenciada por um forte grau de liberdade face aos modelos gravados.

A partir de finais do século XV, sucedeu-se o aparecimento dos primeiros incunábulos ilustrados, saídos de prelos portugueses²⁹⁹. Entre estes, salienta-se por exemplo a *Vita Christi*, impressa em 1495 pela parceria constituída por Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia; o autor do *Calvário* foi o "Mestre E.E.", gravador e simultaneamente ourives, à semelhança de muitos artistas que se dedicavam a estas duas artes, como aconteceu também com o dramaturgo-ourives Gil Vicente³⁰⁰, ou, ainda, com o "Mestre das Cartas de Jogar" (actividade conhecida entre 1430-1450), que aliava a estas, a actividade de pintor, e que trabalhou na região da Basileia. É também de referir a *Estoria de muy noble Vespasiano emperador de roma*, de 1496, executada na oficina do primeiro daqueles impressores, obra muito ilustrada e que denota a comparticipação de um pintor ainda medievalista, provavelmente de origem francesa, das oficinas de Lyon³⁰¹.

Contudo, em Portugal, a gravura raramente era reproduzida na íntegra pelos pintores, que, geralmente, utilizavam diversas estampas no mesmo painel, ou recorriam apenas à composição geral por elas sugeridas. Por vezes, contudo, copiavam-nas omitindo determinados aspectos, substituídos por outros ao gosto da época, como no caso concreto das arquitecturas dos fundos das pinturas, onde a originalidade (e sobretudo, a capacidade da representação "construtiva" do

²⁹⁷ Sobre este assunto, ver: Vitor Serrão, "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento português, 1510-48", *Grão Vasco...*, pp. 233-259.

²⁹⁸ Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura Manuelina. O papel da gravura franco-alemã e italo-flamenga", comunicação, não publicada, apresentada no VI Curso de Verão de História da Arte do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, 8 a 10 de Setembro de 1994.

²⁹⁹ Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992, p. 261.

³⁰⁰ Idem, "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 261.

³⁰¹ Idem, "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 261-262.

pintor), irá ter um papel determinante. Finalmente, a gravura podia ainda ser copiada intencionalmente quando, tanto o pintor como o encomendante tinham conhecimento do seu significado iconológico e pretendiam utilizá-la com uma intenção muito mais precisa.

Para o historiador de arte Dagoberto Markl, existem três processos directamente determinantes de influência da gravura: a *influência directa*, que consiste na reprodução fiel, ou quase fiel, da gravura, e que raramente se encontra em Portugal (caso de três iluminuras da *Leitura Nova*, onde são reproduzidas três gravuras de Dürer, ou ainda, do retábulo do alabastro da igreja do convento da Pena, em Sintra, onde o mestre escultor Nicolau Chanterene utiliza, em 1529/32, uma gravura de Marcoantonio Raimondi a partir de um desenho atribuído a Rafael, a mesma que será também utilizada pelo pintor Garcia Fernandes em 1537, na predela do retábulo de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa); a *influência indirecta*, mais frequente, que se caracteriza pelo aproveitamento da ideia geral da obra gravada, sobretudo em termos de composição, ou da reunião de várias gravuras, até de autores diferentes; e finalmente, mais rara, a *intencionalidade dos tipos iconográficos*, reveladora de certa cultura por parte do artista, do encomendante ou da instância ideológica, que conheceriam o seu significado (nem sempre óbvio), conferindo-lhe uma relação concreta no contexto da cena representada³⁰². Muito embora este último caso seja o menos frequente, é precisamente o que acontece em algumas representações dos fundos arquitectónicos, onde pintores como Gregório Lopes, irão muitas vezes espelhar trechos de um quotidiano real, através do aproveitamento de um tipo iconográfico concreto.

Quanto às vias de penetração da gravura em Portugal no século XVI, diversas tanto pelas suas múltiplas influências como pela originalidade das características que lhe são inerentes, salienta-se sobretudo a vinda de impressores para Portugal, nomeadamente Valentim Fernandes e Nicolau da Saxónia, o alemão Herman von Kempis, em 1509, o francês Germão Galharde (já em Portugal em 1519), e a existência da feitoria portuguesa em Antuérpia, desde 1503/04.

Quando aí chegou, Albrecht Dürer, foi homenageado pelos feitores portugueses, homens de gosto e certa cultura, o que resultou numa troca de presentes, e, ao exotismo das ofertas dos portugueses, que tanto o admiraram³⁰³, Dürer responderá com desenhos, pinturas e colecções de gravuras³⁰⁴, em cobre, como o *Adão e Eva* [1504] e a *Melancolia I* [1514], ou em madeira³⁰⁵, caso da *Grande Paixão* e da *Pequena Paixão* [1511] e das séries da *Vida da Virgem* [1511], num

³⁰² Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 262.

³⁰³ Em Bruxelas, a 20 de Agosto de 1520, Dürer escreve no seu diário de viagem, manifestando o espanto e a admiração que sentira face aos "objectos que trouxeram ao Rei do novo país do ouro", tratando-se neste caso, do tesouro de Montezuma, enviado por ocasião do seu coroamento, a Carlos V, por Hernán Cortés, do México (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens em Portugal...*, p. 28).

³⁰⁴ É dado um minucioso inventário destas ofertas por Joaquim de Vasconcelos, *Albrecht Dürer e a sua influência em Portugal*, (Renascença Portuguesa), Imprensa da Universidade, Coimbra, 2ª edição, 1929, pp. 43-46.

³⁰⁵ *L'oeuvre gravé de Albrecht Dürer*, [1ª ed., Hubschmid et Bouret, 1980], introd. d'Alain Borer, notes et légendes d'Alain Borer et Cécile Bon, Bookking International, Paris, 1994, p. 24.

total de 210 exemplares³⁰⁶. No *Diário*, assinalam-se algumas dádivas do pintor a feitores como Francisco Pessoa, Rui Fernandes de Almada (referido como Rodrigo de Portugal) e João Brandão, desde desenhos originais e gravuras, até diversas pinturas, como o *S. Jerónimo* [1521] (MNAA), oferecido a Rui Fernandes de Almada, que reflecte a influência do meio antuerpiano, concretamente de Quentin Metsys, nas cores e sobretudo, na composição³⁰⁷. Na realidade, o seu diário da viagem aos Países Baixos, de 1520/21, mostra o afecto que este grande mestre pintor, gravador e teórico alemão do Renascimento pleno, teve pela nova pintura renascentista do Norte, não só devido à sua clara ideologia reformista e luterana, mas por questões estritamente picturais, pois muito embora conhecesse bem e apreciasse a arte de Itália (em 1505 em Veneza elogia Giovanni Bellini, com quem tinha contactos³⁰⁸), gaba também, por exemplo, Rogier van der Weyden, nos quadros do Salão de Ouro da Câmara de Bruxelas, pela sua "contenção mística". Na realidade, as paisagens pintadas por Dürer não deixaram nunca de aliar ao sentido de observação extremamente minucioso, quer humano quer botânico, num detalhismo filigranado dos fundos, o pitoresco de execução, numa atenta e objectiva visualização dos pormenores, visível também nos seus retratos³⁰⁹. E, na representação das suas ideias estéticas³¹⁰, está bem patente o compromisso entre o Norte flamengo, mais pictural, ligado à sua formação inicial na Flandres, e a perspectiva humanista italiana, adquirida nas viagens que fez ao Norte da Itália. O enorme impacto das suas gravuras em Portugal e a consequente divulgação de certos modelos, provam esta coexistência de duas correntes paralelas na sua obra.

Todos estes motivos permitem entender o importante papel representado pelos mercadores, que, além de negociantes, eram também um pouco "artistas", pelo interesse que demonstravam, quer a nível literário quer pictural, encomendando obras literárias aos principais humanistas da época, de quem eram muitas vezes autênticos mecenas, a par com gravuras, por exemplo, ao próprio Dürer, ou ainda, quadros a pintores como Gérard David ou Dierick Bouts³¹¹. Por outro lado, os próprios produtores de gravados, muitos deles também comerciantes, como é o caso de Cornelis Bos, desenhador, gravador e comerciante de gravuras, vão ser responsáveis prioritários pela sua difusão³¹². As trocas com a Flandres, tanto para o continente como para as próprias ilhas³¹³,

³⁰⁶ Dagoberto Markl, "Vasco Farnandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 263.

³⁰⁷ Dalila Rodrigues, "A pintura no período manuelino", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, 1995, p. 212.

³⁰⁸ *L'oeuvre gravé de Albrecht Dürer*, p. 27.

³⁰⁹ *Idem*, pp. 14-15.

³¹⁰ *Albrecht Dürer, Die Holzschnitte*, Wilhelm-Hack-Museum, 1984.

³¹¹ Joaquim de Vasconcelos, *Albrecht Dürer e a sua influência...*, pp. 18-19.

³¹² *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 83.

³¹³ A Flandres importava grande parte da produção de açúcar da ilha da Madeira, (Dürer foi presenteado com canas de açúcar ao natural pelo feitor português, quando aí esteve de 1520 a 1521, (cfr. Joaquim de Vasconcelos, *Albrecht Dürer e a sua influência...*, p. 40), e, em troca, muitas pinturas vieram para a ilha, sendo Antuérpia o principal fornecedor de obras de arte, após o declínio de Bruges, explicando assim a qualidade das obras desta época na Madeira (cfr. Manuel C. A. Cayola Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI ...*, pp. 44-48).

resultaram num intercâmbio onde estão sempre presentes diversas obras de arte, a par com os produtos comerciáveis propriamente ditos.

Uma outra via de penetração relaciona-se com a ida de pintores portugueses para Flandres ou com a vinda de flamengos a Portugal, podendo incluir-se neste grupo os escultores franceses Nicolau Chanterene e João de Ruão, assim como diversos pintores, que, não obstante um acentuado favoritismo por Dürer, utilizaram também gravuras de Schongauer, Lucas van Leyden e Marcoantonio Raimondi.

As gravuras circulavam, formando-se autênticos repositórios de colecções de gravados nas oficinas dos grandes mestres que, desde finais do século XV, irão ser reproduzidas mediante as diferentes cambiantes atrás referidas, quer por iniciativa própria dos artistas, quer por indicação da clientela, pois o recurso à estampa era prática mais que comum (com a *Contra-Maniera*, vão ser cada vez mais utilizadas as estampas sacras para as representações artísticas). Contudo, embora já possa ser anteriormente considerado, o papel da gravura importada de origem italiana e flamenga irá tornar-se decisivo sobretudo na segunda metade do século XVI, sendo muitas destas estampas utilizadas pelos pintores, não só no domínio do grotesco, como também na pintura de imaginária a óleo e na decoração figurada de fresco e iluminura. O mecenato impunha aos artistas por si contratados certas composições italianas e flamengas que as gravuras chegadas ao mercado nacional traziam³¹⁴, ficando acessíveis aos artistas as obras de grandes vultos italianos do Renascimento e Maneirismo, como Rafael, Miguel Ângelo, Correggio, Ticiano, muito embora a origem desses gravados fosse maioritariamente do Norte.

Todavia, o pintor optava pela réplica ou pela mais arrojada aventura de recriação de uma fórmula, em virtude da noção de plágio ser inexistente na época, muito embora houvesse a consciência de uma atitude de mera colagem. A individualidade criadora dos artistas era medida pela sua maior ou menor capacidade de alinhamento com as novidades internacionais e inovação a partir destas "propostas de composição" oferecidas pelas estampas italo-flamengas, francesas, alemãs e espanholas. Numa fase posterior, as estampas maneiristas nórdicas do gravador neerlandês Cornelis Cort, cujas gravuras tiveram grande impacto, de Martin de Vos, Abraham Blomaert, J. Sadeler ou Karel van Mander, vieram modernizar os gravados dos artistas portugueses que até aí se baseavam sobretudo em Schongauer e Dürer, em que ressaltam já os contactos existentes entre estes nórdicos e os italianos, como Giulio Romano, Federico e Taddeo Zuccaro, Rafael de Urbino, Marcoantonio Raimondi, Andrea Mantegna³¹⁵.

³¹⁴ Segundo Vitor Serrão, tiveram grande difusão no mundo, uniformizando assim as histórias sagradas da produção religiosa (cfr. Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia de *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português", *A Pintura Maneirista...*, pp. 48-49).

³¹⁵ São exemplos da influência da circulação de uma estampa de Mantegna, por volta de 1465, para a cena da *Descida da Cruz*, que serviu a Diogo de Contreiras para uma tábuca do Museu de Torres Novas [c.1560], assim como ao anónimo pintor da matriz de Soure, onde apenas o grupo cimeiro segue a gravura, pois as Santas

É importante frisar que, na sua maioria, os pintores portugueses fugiram por regra à réplica directa, evitando que a citação de temas artísticos internacionais se transformasse em simples cópia, perdendo a sua originalidade de criação³¹⁶. Esta margem de liberdade com que as estampas foram reinterpretadas em contextos diferentes constitui um exemplo interessante da situação portuguesa, testemunhando o seu grau de originalidade inventiva, ao revitalizar de diferentes formas as composições dos grandes mestres italo-flamengos. Tal não aconteceu apenas nas obras áulicas das oficinas da "escola de Lisboa", como as de Jorge Afonso, do Mestre da Lourinhã, de Francisco Henriques, de Gregório Lopes³¹⁷, Cristóvão de Figueiredo ou Garcia Fernandes, que seguem repetitivamente inúmeros modelos retirados de gravuras da *Grande e Pequena Paixão* [1511] de Albrecht Dürer, e, embora menos, estampas segundo Rafael, Marcoantonio Raimondi e Agostino Veneziano, mas também na produção regionalista (Beiras, Alentejo e Noroeste), quer seja fresquista ou de cavalete³¹⁸.

Um dos primeiros exemplos, dentro da *influência indirecta*³¹⁹, mas, com um aproveitamento extremamente rigoroso dos modelos gravados, é o caso do painel reproduzindo a *Virgem com o Menino e Anjos*, outrora atribuída ao Mestre Ylarius (hoje melhor designado como "Primeiro Mestre de Santa Clara"), autor do tríptico de Santa Clara (c. 1486, MNMC, Coimbra), para o qual foi utilizada a gravura de Martin Schongauer representando *Deus Pai e dois Anjos*, seguindo-se, entre 1501/1506, um dos mestres do retábulo da Sé de Viseu na *Apresentação no Templo* (Museu Grão Vasco, Viseu), que vai usar com algumas variantes a gravura *O Entendimento mostra as reliquias dos mortos* da autoria do Mestre de Gouda (Jacob Cornelisz van Amsterdam), integrada no incunábulo *Le Chevalier délibéré* [1486/88] escrito por Olivier de La Marche e impresso por Gotfried van Os, em Gouda. Também a *Última Ceia* do referido retábulo da Sé de Viseu, e a do retábulo de São Francisco de Évora (MNAA) atribuível à oficina de Francisco Henriques [c.1503/8], são inspiradas, neste caso com grande grau de liberdade, na

Mulheres mostram-se já diferentes, em pé, dentro dos cânones prescritos pelo Concílio de Trento (cfr. Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia de *Decoro*: bravura e conformismo ...", *A Pintura Maneirista...*, p. 51).

³¹⁶ Há, contudo, exemplos do processo também corrente da utilização e "colagem" de várias gravuras, como se verificou no caso do maneirista tardio Belchior de Matos, que utilizou pelo menos cinco gravuras diferentes (três de Dürer, uma de Cornelis Cort e uma da Raimondi) na *Descida da Cruz* [c.1620], da igreja de S. Leonardo de Atougua da Baleia (cfr. Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português", *A Pintura Maneirista...*, pp. 52-54).

³¹⁷ No caso da *Degolação de S. João Baptista*, da igreja de S. João Baptista em Tomar, na figura em *contrapposto*, o artista seguiu com grande dose de liberdade interpretativa, um modelo durciriano, como o fez também nalguns modelos das tábuas da igreja matriz de Cem Soldos, perto de Tomar.

³¹⁸ Este facto não sucedeu só na pintura, mas também nas mais diversas artes decorativas, na escultura, no ornato de *grotesche*, na iluminura, talha, mobiliário, decoração pétreia (cfr. Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura...").

³¹⁹ Segundo a designação de Dagoberto Markl (cfr. Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", *Grão Vasco...*, p. 264).

homónima gravada pelo Monogramista I. A. de Zwolle, talvez Jan van den Meijnnesten [1430/35-1504]³²⁰.

Entre 1525 e 1530, é executado, provavelmente na oficina de Jorge Afonso, o painel *Caminho do Calvário* do retábulo da igreja do mosteiro de Jesus de Setúbal (Museu Municipal de Setúbal), parcialmente segundo o gravado do mestre alsaciano Schongauer³²¹, facto que também se pode verificar no baixo-relevo executado por Nicolau Chanterene no claustro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra representando a mesma composição, embora, neste caso, a figura de Cristo se encontre invertida em relação à gravura. Finalmente, é de citar a reprodução de uma gravura de Cornelis Bos [1506/10-1556]³²² no cadeiral da Sé de Évora, executada somente dez anos depois do gravado ter sido publicado por Hieronymus Cock em Antuérpia, em 1522³²³.

No entanto, foram os gravados de Albrecht Dürer que mais constantemente apareceram nas composições dos artistas portugueses. Assim, podem citar-se exemplos como o *Martirio dos Dez Mil*, xilogravura de Dürer de cerca 1497/98, que foi aproveitada para o *Cristo e o Centurião* (convento de Cristo, Tomar) do "Mestre da Charola de Tomar" (Jorge Afonso?). Para os painéis do *Calvário* do retábulo de Setúbal e para o *Exalçamento da Santa Cruz* [1520/30] (MNMC) de Cristóvão de Figueiredo, a figura do soldado de costas em *contrapposto*, em primeiro plano³²⁴, deriva também directamente da gravura *Apresentação de Cristo à multidão* desenhada por Dürer e incluída na série da *Grande Paixão* publicada em 1511, sempre com variantes mínimas, ou ainda, o *Ecce Homo* da sacristia da igreja de Santa Cruz, da autoria do mesmo Cristóvão de Figueiredo. É notória a influência da obra gravada de Dürer nas representações dos *Passos da Paixão*³²⁵, como é também uma constante a sua presença ao nível de outras artes, como o caso da ourivesaria, da iluminura e da escultura³²⁶. Para além disso, será evidente a persistência da

³²⁰ Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", *Grão Vasco...*, p. 264.

³²¹ Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura ...".

³²² Bos, que esteve em Antuérpia entre 1540 e 1544, gravou desde motivos religiosos, mitológicos, arquitectónicos, anatómicos, alegorias e ornamentos [cfr. *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, p. 83], foi muito importante nas influências que exerceu nos pintores desta primeira geração manirista.

³²³ Martín Sória, "Francisco de Campos....", p. 38, e, Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas...", p. 110.

³²⁴ Ainda antes, no baixo-relevo *Ecce Homo*, um dos *Passos da Paixão de Cristo*, do claustro da Manga da igreja de Santa Cruz de Coimbra, esculpido por Nicolau Chanterene em 1518/28, cujo grupo escultórico deriva também directamente da gravura *Apresentação de Cristo à multidão* desenhada por Dürer, gravada e incluída na série da *Grande Paixão*, publicada em 1511 (cfr. Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas...", p. 106).

³²⁵ Segundo Dagoberto Markl, Alfredo Guimarães foi o primeiro a chamar a atenção para este facto (cfr. Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", *Grão Vasco...*, p. 266).

³²⁶ Ao nível da iluminura, nos livros da *Leitura Nova* (Lisboa, ANTT), como também em iluminuras posteriores a 1550, encontram-se reproduzidas em *tondi* e invertidas, as gravuras de Dürer, nomeadamente a *Fuga para o Egipto* e a *Natividade* da série da *Vida da Virgem*. Já antes, nos mesmos livros, é reproduzido o *Pequeno Correio* [c.1496], neste caso não invertido, no códice Extremadura 22, datado de 1509. Por outro lado, também o escultor francês João de Ruão irá utilizar gravuras no conjunto de baixos-relevos que executou para um dos quatro cubelos do claustro da Manga, concretamente, pelo menos com a *Tentação de Santo Antão/Santo António*, baseada na

utilização das suas gravuras, que, em finais do século XVI, continuam a ser utilizadas, tornando-se de certo modo já "arcaizantes" para a época. Assim, podem referir-se casos como o "Mestre da Romeira", na *Circuncisão* [c.1570/80], da capela da Romeira, Diogo Teixeira na *Incredulidade de São Tomé* [1596/97], do mosteiro de Arouca, ou ainda Francisco de Ataíde nas tábuas de Santa Maria de Pontevedra, em 1581³²⁷.

O caso mais intencional do uso da gravura, foi, sem dúvida, a célebre tábua de Vasco Fernandes *Cristo em casa de Marta e Maria* (Museu Grão Vasco de Viseu), proveniente do Paço Episcopal de Fontelo, por encomenda do bispo humanista D. Miguel da Silva³²⁸, cujas armas constam dos plintos das duas colunas que enquadram a cena, inspirado em duas estampas de Dürer, a *Melancolia I* [1514] e o *Filho pródigo* [1497-98]³²⁹, e ainda nas colunas do claustro da Sé de Viseu, mandado executar a partir de 1526 por D. Miguel. Nesta magnífica obra de arquitectura, um dos vários monumentos "à romana" que este bispo fez erguer na sua tentativa de renovar artisticamente a cidade de Viseu³³⁰, explana-se a arquitectura clássica experimental de Francisco de Cremona, que será um verdadeiro estímulo externo nas estruturas arquitectónicas nacionais, sobretudo nas de carácter religioso³³¹. Por este motivo, compreende-se como pode ter tido repercussão também a nível das outras artes, nomeadamente na pintura, sobretudo em artistas de âmbito regional, como foi Vasco Fernandes, cujo espírito se encontrava aberto a este tipo de estímulos, não obstante a sua escassez, em certas zonas que se podem entender como "periféricas" em relação a áreas como Lisboa ou Évora, onde mais imperou o incentivo artístico da corte de D. João III, que, como se sabe, por motivos de ordem política e religiosa se mostrou reticente aos ideais renascentistas deste humanista, protagonizados pelo seu arquitecto.

Como foi referido, é também notório o recurso à obra italiana, nomeadamente de Marcoantonio Raimondi e de Agostino Veneziano, pois o papel assumido neste contexto pelas estampas de derivação rafaelesca foi muito importante, sendo retomadas em muitas pinturas portuguesas. Existem casos de *influência directa*³³², nomeadamente o de Nicolau Chanterene, no retábulo da

gravura com o mesmo tema de Lucas van Leyden [1509], como demonstrou António Nogucira Gonçalves (cfr. Dagoberto Markl "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 265).

³²⁷ Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo...", *A Pintura Maneirista...*, p. 53.

³²⁸ Cujo retrato hipotético constará desta obra (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Neoplatonismo e arte em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, 1995, p. 517).

³²⁹ Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, pp. 266-267, e, Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura..."

³³⁰ Em 1528 já estava pronto a Casa da Miradouro, seguindo um programa arquitectónico de renovação artística que, porventura foi previamente definido (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 334).

³³¹ Este, estabelecido no Porto, irá conviver com a elite humanística do Norte (João Rodrigues de Sá de Menezes, João de Barros, Aires Barbosa, Sá de Miranda, entre outros), deslocando-se constantemente a Viseu e a Santo Tirso, como arquitecto particular de D. Miguel da Silva (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, pp. 333-334).

³³² Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura...", *Grão Vasco...*, p. 266.

Pena, executado entre 1529 e 1532, inclui uma representação da *Última Ceia* gravada por Raimondi [1515/16], seguindo um gravado rafaelesco, que é novamente utilizada por Garcia Fernandes na predela do retábulo da capela de São Bartolomeu Joanes da Sé de Lisboa, em 1537³³³. Quanto à influência de Agostino Veneziano, está presente num painel do antigo retábulo da Misericórdia de Abrantes [c.1548] do chamado Mestre de Abrantes, que no *Caminho do Calvário* ou *Cristo com a Cruz às costas* reúne aos elementos nórdicos (via Dürer), os deste italiano [1517], cuja gravura teve como modelo uma pintura de Rafael de cerca de 1516, por sua vez inspirada numa xilogravura de Dürer, da *Grande Paixão*, publicada em 1511³³⁴. Na *Descida da Cruz* (Museu Grão Vasco, Viseu), da segunda época de actividade de Vasco Fernandes³³⁵, há também o recurso à gravura do mesmo tema, aberta na oficina de Andrea Mantegna e datável de 1456/59, num caso que se pode considerar de *influência directa*, muito embora o pintor tenha optado pela reprodução de Raimondi [1520/21]³³⁶ para o mesmo tema, mas para a figura de Cristo³³⁷.

Finalmente, existem ainda outros casos³³⁸, como o *Judeu* de Vasco Fernandes, de predela de retábulo [c.1530/40, MNAA], inspirado na xilogravura (embora invertendo a composição) do Mapa Mundi *Secunda Etas Mundi* de Hartman Schedel, de 1493, que, por sua vez, segue uma estampa da *Crónica de Nuremberga*; o *Nascimento de Eva* [c.1530] dos Mestres de Ferreirim (Garcia Fernandes-Cristovão de Figueiredo) da ermida do Espírito Santo dos Mareantes em Alfama, segue com extremos de fidelidade, uma das estampas da *Cronica de Nuremberga* (fl. 6 vº) de Hartmann Schedel³³⁹; a *Nossa Senhora da Misericórdia (Mater Omnium)*, do antigo retábulo da igreja de Viana do Castelo, pelo pintor vianense André de Padilha [1535], que segue a composição da xilogravura alemã de Herman von Kempis que ilustra o Compromisso da Misericórdia de Lisboa de 1514 e a xilogravura de Nicolau da Saxónia e Valentino de Morávia em *De Vita Christi* de 1495; o painel de Gregório Lopes de 1530/40, do primitivo retábulo da igreja da Misericórdia de Sesimbra, com o mesmo temário e seguindo em parte as mesmas fontes

³³³ Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura...".

³³⁴ Dagoberto Markl, "Vasco Fernandes e a gravura....", *Grão Vasco...*, p. 266.

³³⁵ Segundo Luís Reis-Santos, entre 1506 e 1520.

³³⁶ Podem citar-se também exemplos mais tardios, como para a figura de Júpiter ao fundo do *S. Mateus*, em que um anónimo artista de Soure recorreu a uma estampa rara de Gian Jacopo Caraglio segundo desenho [c.1524/26] de Rosso Fiorentino, ou ainda, a *Matança dos Inocentes* de Raimondi [1510] que vai servir ao lamacense António Vieira [c. 1630], no mosteiro de São João de Tarouca (cfr. Vitor Serrão, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia de *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português", *A Pintura Maneirista...*, p. 51).

³³⁷ Dagoberto Markl "Vasco Fernandes e a gravura....", *Grão Vasco...*, pp. 266-267.

³³⁸ Vitor Serrão, "Fontes iconográficas da pintura...".

³³⁹ A chamada *Crónica de Nuremberg* de Hartman Schedel, aparecida em 1493, estava então já espalhada pela Europa e aí encontravam teólogos e artistas uma verdadeira enciclopédia de figurações (2000 gravuras) concernentes a passagens bíblicas, agiológicas e históricas (cfr. Vergílio Correia, *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, [1º ed.,?], 2ª ed., fac-símile, IHAFLUC, Gráfica de Coimbra, Lda., Coimbra, 1992, p. 39).

gravadas referidas; e, por último, a *Descida da Cruz* [1540/50] do Museu Municipal de Torres Novas, procedente da Ermida de Nossa Senhora do Vale da mesma vila, da oficina do Mestre de S. Quintino (Diogo de Contreiras), que segue, com extrema fidelidade, a estampa segundo Andrea Mantegna com o mesmo tema, de 1456-1459³⁴⁰.

O facto da gravura ser de muito fácil transporte, de rápida execução, extremamente acessível em termos económicos, levou à sua influência sobretudo através de gravados independentes ou incluídos em livros como ilustração ou decoração, como se viu, possibilitando assim a reprodução de obras famosas, motivo primordial pelo qual lhe recorreram quase todos os artistas, nomeadamente, arquitectos, escultores ou pintores. Houve, contudo, outras formas de "recepção das correntes artísticas"³⁴¹, através de apontamentos desenhados, esquemas, esboços, que, reunidos em cadernos, circulavam, sendo copiados de livros e gravuras, ou mesmo tirados do natural. Paralelamente, também se deve ter em conta a importação de obras de arte, que os artistas locais copiavam ou simplesmente se inspiravam, e ainda os contactos tidos, quer através do aprendizado de artistas locais junto a artistas vindos fora, que traziam uma diferente cultura e uma nova arte, quer pela deslocação destes ao exterior.

Assim, podem referir-se os casos concretos dos entalhadores Jean d'Ypres e Olivier de Gand, que tiveram contactos com a Espanha, estando inclusivamente a presença deste último documentada em Toledo, em 1499 (talvez Colonna tivesse estado pelo menos em Espanha, muito embora a sua obra tivesse certamente circulado em Portugal), o que implica que as obras de muitos artistas tenham uma origem flamenga mas com matizes peninsulares muito importantes, oriundas de cidades como Saragoça, Sevilha, Toledo, Burgos e Oviedo³⁴². Em Lisboa, este processo resulta sobretudo através das companhias de pintores flamengos que aí estiveram³⁴³, nomeadamente Francisco Henriques, assim como em Évora, Frei Carlos; contudo, em Coimbra, por exemplo, não se regista a existência de qualquer pintor estrangeiro durante o século XVI³⁴⁴, o que pode implicar que as mudanças estéticas se tenham processado essencialmente pela divulgação das novidades através da gravura.

Na realidade, no último terço do século XVI, a ida a Roma, de dois delegados enviados pelo mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, frei Filipe e frei Clemente, que partem a 16 de Setembro de 1558 chegando a Roma em Dezembro, com o intuito de resolver determinados assuntos relacionados com o mosteiro, vão adquirir, entre outras utilidades, vários livros respeitantes ao ofício divino, oito imagens estampadas de Cristo e da Virgem, mais de uma dúzia de verónicas e

³⁴⁰ Este tema é muito corrente a nível peninsular, e, já com o Maneirismo há outras versões, como a da matriz de Soure (cfr. Vitor Serrão, "Fontes iconográficas na pintura...").

³⁴¹ Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Epartur, Coimbra, 1982, pp. 97-127.

³⁴² Idem, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, pp. 99-101.

³⁴³ Idem, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, pp. 102-103.

³⁴⁴ Idem, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, pp. 102-103.

papéis afins e "...tres cartas grandes do dia do Juizo estanpadas e tiradas do que pintou Michael Angelo em a capella do papa que compramos pera cada hua das cosas se pagaram tres escudos"³⁴⁵.

E conquanto muito mais tardias, existem outras provas evidentes, de carácter documental³⁴⁶, da chegada das gravuras a Coimbra. Em 1620, os pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, contrataram com o mosteiro de Santa Cruz um retábulo em que haveriam de pintar: "...a arvere da ordem dos cônegos regulares conforme a estampa que della esta neste convento e que eles tinham visto", e no século XVIII, a colecção de estampas do mosteiro era já bastante grande, como se pode depreender pela relação feita por D. Pedro da Encarnação, que fala em 68 folhas de estampas, e que anota ainda a existência de mais quatro volumes com muitíssimas mais³⁴⁷. Tratando-se, é certo, de uma época mais avançada, pode induzir-se que, já desde o século XVI, estas eram "coleccionadas" pelos frades crúzios, sobretudo as de origem flamenga e italiana, tendo valor não só como elemento de devoção, mas também como fonte de inspiração e modelos de sugestão, na encomenda das diversas obras de arte.

Note-se que neste caso concreto, a evolução estilística de artistas que trabalharam em Coimbra na primeira metade do século XVI, particularmente de architectos e construtores, como João de Ruão ou Diogo de Castilho³⁴⁸, processou-se quase sem a sua saída da cidade, embora este último viajasse com frequência até à corte. Enquanto Diogo de Castilho, que inicialmente, estivera ligado ao gótico final hispano-flamengo, quando da construção dos colégios universitários, nomeadamente o claustro do Colégio das Artes, se vai mostrar já plenamente renascentista, João de Ruão, portador da arte renascentista quatrocentista florentina, tanto na arquitectura como na escultura de vulto ou decorativa, na fase final da sua obra, apresenta-se imbuído das novas fórmulas maneiristas, o que implica que estas novas ideias tenham chegado por outras vias. Na realidade, estes factos relacionam-se com a vinda à cidade de artistas como João de Castilho em 1527, Diogo de Arruda, em 1530, Isidoro de Almeida em 1550 e Filipe Terzi em 1583³⁴⁹, que traziam informações e as mais "modernas" novidades, e também, claro está, pelas gravuras avulsas³⁵⁰, cadernos de apontamentos, conjunto de esquemas e esboços, muitas vezes tirados do natural, assim como tratados de arquitectura, muito diferentes já das obras de tipo teórico ou de relatórios de viagens, trazidos por estes architectos forasteiros na sua bagagem, e posteriormente

³⁴⁵ Maria Helena Cruz Coelho e Maria José Azevedo Santos, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra Ed., Coimbra, 1990, p. 111.

³⁴⁶ Segundo Prudêncio Quintino Garcia, em *Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 138 (cit. por Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, p. 105).

³⁴⁷ Joaquim Martins de Carvalho, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1921 (cit. por Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, p. 105).

³⁴⁸ Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, pp. 110-114.

³⁴⁹ Idem, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra...*, pp. 116-118.

³⁵⁰ João de Ruão utiliza gravuras de Cornelis Bos e Hans Vredeman de Vries.

usados por toda a classe de artistas e de artífices, não restando dúvidas que estes cadernos existiram realmente em Coimbra, por exemplo, na Biblioteca do mosteiro de Santa Cruz, alguns deles tendo sido levados para o Porto em 1834³⁵¹.

Por vezes, mais do que as gravuras propriamente ditas, seriam mesmo utilizados os desenhos experimentais executados pelos arquitectos, como factores essenciais de influência nas suas obras, ao que se alia ainda o contacto que pintores de reconhecido valor certamente tiveram com alguns destes mestres arquitectos. Terá sido deste modo que o pintor régio Gregório Lopes poderá ter apreendido as principais fontes de inspiração para as arquitecturas dos fundos das suas pinturas, executadas em datas simultâneas ou mesmo até antecedendo as construções propriamente ditas, ou seja, as arquitecturas construídas. Em meados do século XVI, este pintor régio³⁵², teve certamente alguma proximidade com o tratadista Francisco de Holanda, principal teorizador da arquitectura, e com os desenhos de *antiquilhas* romanas e de obras de arte moderna (arquitectura, escultura e pintura)³⁵³, quer da sua autoria, quer trazidos de Itália. Efectivamente, ambos pertenciam ao restrito círculo artístico-cultural e humanístico do reino, hipótese que ganha alguma força se se pensar que, Francisco de Holanda, acompanhou de perto alguns dos melhores artistas do Renascimento, nomeadamente o escultor de origem francesa Nicolau Chanterene, em Évora, a partir de 1533³⁵⁴.

Muito embora Francisco de Holanda, em 1541, no seu tratado *Da Pintura Antigua*, escreva que, quando voltou de Itália já todos pintavam *ao romano*, o que daria a entender que a sua influência não teria tido grande repercussão a nível artístico, nomeadamente no que respeita à Pintura, pode pôr-se a hipótese de que esta influência, tenha sido anterior à sua ida para Itália, face aos contactos que certamente teve com o círculo dos principais artistas que entretanto difundiam a nova estética. Assim, poder-se-lhe-ia atribuir o importante papel de "conselheiro", deveras representativo a nível da "arquitectura da pintura" se se tiverem em conta as suas incursões em todos os domínios da criação artística. Além disso, se em alguns casos esses contactos não existam totalmente e, portanto, o desejado "fio condutor" não apareça, estes certamente existiram

³⁵¹ Rocha Madahil, *Inventário do mosteiro de Santa Cruz à data da sua extinção*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1943, p. 79-80 (cit. por Pedro Dias, "Alguns aspectos da recepção...", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra*..., pp. 117-118).

³⁵² A formação artística de Francisco de Holanda, de origem predominantemente flamenga, deu-se quer por intermédio de seu pai, quer dos pintores seus vizinhos pertencentes ao mesmo meio cultural, como Frei Carlos a trabalhar no mosteiro real do Espinheiro, perto de Évora, Cristóvão de Figueiredo, pintor do Cardeal-Infante D. Afonso, Jorge Afonso e Gregório Lopes, pintores reais, ao que se alia ainda o contacto visual, com obras como o retábulo da Vida da Virgem da Catedral de Évora e o do altar-mor de São Francisco de Évora, de Francisco Henriques (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda", *A Pintura Maneirista*..., p. 480).

³⁵³ Idem, "Francisco de Holanda", *A Pintura Maneirista*..., pp. 483-484.

³⁵⁴ Nicolau Chanterene, muito ligado ao círculo dos humanistas, trabalhava em Évora nas obras de construção do convento dominicano de Nossa Senhora do Paraíso e da igreja de Nossa Senhora da Graça. Segundo Sylvie Deswarte, será com este contacto que Francisco de Holanda "praticará a escultura, a começar pela modelagem da argila" (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Francisco de Holanda", *A Pintura Maneirista*..., pp. 480-481).

através da Flandres e dos flamengos que estiveram em Itália (Roma, Veneza), e que receberam as mesmas influências, como foi anteriormente referido, em "terceiro grau".

Por outro lado, Gregório Lopes certamente teve também contactos, para além dos gravados referidos, com alguns dos principais arquitectos do reino, e principalmente, com os seus apontamentos e desenhos. Assim, podem referir-se os irmãos João e Diogo de Castilho³⁵⁵, que trabalharam, respectivamente, em Tomar e em Coimbra, desde o início de Quinhentos, sendo os principais autores de obras de arquitectura em meados do século e que viriam a funcionar como verdadeiros paradigmas a nível arquitectónico, e ainda, com arquitectos como Miguel de Arruda³⁵⁶, em Évora, e Diogo de Torralva³⁵⁷, em Tomar.

A Igreja contra-reformista velou para que estas colecções de gravuras se norteassem pelas regras do *decoro* artístico e do "rigor" litúrgico, dentro dos cânones dimanados de Trento, sempre cumpridos, pois o peso das gravuras permitia criar uma frente de combate coerente e expurgada de desvios (a igreja encorajava a formação e difusão de uma nova iconografia sacra). Poderoso meio de propaganda espiritual, produz uma eficaz "iconografia de combate e de propaganda" conforme aos requisitos da igreja, pautada pela vigilância do Santo Ofício, autênticos censores na vistoria a tudo o que pudesse ser considerado "falho de *decoro*", vigilância tridentina apertada sobre mercadorias vindas da Alemanha, França ou Inglaterra, por receios face ao protestantismo, levando até a apreender ou corrigir obras.

Nos contratos de pintura, as referências ao modelo ou traça a seguir, significavam muitas vezes a imposição de gravuras italo-flamengas apresentadas aos mestres pintores como tópico composicional, porque a clientela religiosa pretendia qualidade artística e fidelidade na representação das "histórias sagradas", dentro dos cânones e limites toleráveis pela censura inquisitorial. A aprovação prévia das gravuras era o meio mais corrente de facilitar o trabalho, sendo assim explicado o ambiente artístico e cultural tão preocupado com a eficaz propaganda da imagem, num empenhado catecismo imagético.

³⁵⁵ Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, dissertação de Mestrado polic., FLUC, Coimbra, 1990, pp. 7-57.

³⁵⁶ Segundo Manuel Branco, Miguel de Arruda foi o autor da planta da igreja de Bom Jesus de Valverde, para onde Gregório Lopes executou um tríptico, em 1544 (cfr. Manuel J.C.Branco, "A fundação da igreja do Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 55).

³⁵⁷ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História da Arte-I. Artistas e Monumentos*, [1ª ed., Ed. Estampa, Lda. Lisboa, 1986], 2ª ed. (Notas de apresentação, por Fernando António Baptista Pereira), Ed. Estampa, Lisboa, 1993, pp. 185-191.

3.2. O espelho do real

Em Portugal, mesmo tendo em consideração a existência de uma clientela que, forçosamente, impunha a sua vontade nas encomendas, fazendo prevalecer o convencionalismo da iconografia habitual nas composições (por norma estipuladas em contratos), e, num segundo tempo, da atenta vigilância da Igreja contra-reformista, deve notar-se que, sobretudo no período manuelino-joanino, a pintura se caracterizou por um grande ecletismo e versatilidade, normalmente manifestado nas paisagens e nos fundos arquitectónicos dos segundos planos, menos convencionais do que a temática geralmente religiosa das composições.

Se até mesmo as composições se diferenciam pelo tratamento das roupagens e dos acessórios, no gosto pelas grandes dimensões, por um outro sentido da figura que chega a ter proporções de escala humana, por uma diferente temática, nas representações fundeiras, pode o pintor refugiar-se, expressando a sua imaginação, revelando o seu génio, dando asas, enfim, à sua sensibilidade. Muito diferentes dos minuciosos e bem desenhados fundos flamengos, eivados de convencionalismo, e diferindo também do espírito demasiado preso ao *all'antico* das representações de origem italiana, estes segundos planos são realçados pelo pitoresco das arquitecturas regionais, pelas figuras de um quotidiano citadino ou rural, pelo tratamento dos diferentes planos e perspectivas, e, finalmente, por uma outra luminosidade, donde ressalta uma profunda originalidade e liberdade.

Por vários motivos, é extremamente difícil a análise destas interessantes representações arquitectónicas dos fundos da pintura, tendo em conta as múltiplas e bem diversas influências que, como se viu, aí estão subjacentes, a par com a referida originalidade e certa invulgaridade pressentida. Acresce-se, ainda, o facto de raramente ser estipulado em contratos de pintura o que deveria ser representado nesses fundos da pintura, conhecendo-se pouco mais que três ou quatro contratos que os referem e de forma ligeira e pouco clara, sendo por norma simplesmente descrito o tema central da composição, de carácter religioso.

Mais do que da vontade do encomendante, estes segundos planos dependiam da do pintor, bem como da qualidade pictórica do artista, que, embora não se afastando normalmente do tema e da iconografia religiosa a que estavam ligados (existindo não obstante, alguns casos em que nitidamente lhe "fogem"), preenchia os segundos planos mediante a temática que mais lhe agradava e onde podia demonstrar os seus diversos conhecimentos artísticos, quer se tratasse de paisagens, quer fossem arquitecturas, de interiores ou de ar livre. Deve notar-se, contudo, que tal facto só se poderá aplicar a pintores de invulgar craveira, como o caso de Gregório Lopes e poucos mais, cujos conhecimentos de uma teoria artística e arquitectónica, apreendidos por todas as formas atrás referidas, lhes permitia a representação dessas mesmas estruturas arquitectónicas, de forma surpreendentemente avançada, em que os pintores aparecem como precursores da

morfologia dos arquitectos³⁵⁸, permitindo chegar à "inevitável" conclusão que a *arquitectura fingida* (pintada) pode ser precursora da *real* (construída).

Outros, todavia há, cujos conhecimentos e sabedoria não lhes permitirá igualmente transmitir pela pintura, com o mesmo tipo de rigor e perspectivação arquitectónica, os fundos de arquitectura cuja qualidade é digna de acompanhar as composições, só o podendo fazer de forma idealizada ou mediante a cópia de obras de outros pintores, seja da cena principal ou das arquitecturas fundeiras, funcionando estas, de certa forma, como paradigmas destas representações dos fundos arquitectónicos. Essa interpretação é feita por vezes de um modo pessoalizado, como no caso do pintor régio Gregório Lopes e de um dos seus mais próximos sequazes, o pintor normalmente designado por Mestre de Abrantes. Mas também pode acontecer com mera intenção de simples cópia, como sucederá com Francisco de Campos, o Mestre da Epifania da Sé de Évora.

Assim, no *Milagre Eucarístico de Santo António*, da Misericórdia de Tomar ("escola" de Gregório Lopes), ou no *Encontro de S. Joaquim e Sant'Ana na Porta Dourada*, executado para o convento de Santa Clara de Santarém, que se pode atribuir ao Mestre de Abrantes, são representados fundos de arquitectura que muito se aproximam dos esquemas compositivos utilizados por Gregório Lopes, sobretudo nas obras da fase de maturidade do pintor régio. Assim, é possível compará-los, por exemplo, com as arquitecturas da tábuca de *Santa Helena e a Ressurreição do mancebo* do Museu da Sé de Évora, sobretudo pelo mesmo carácter "labiríntico" que destas ressalta, prova evidente da capacidade "construtiva" deste "pintor-arquitecto".
65,66
64

Todavia, no caso do *Milagre Eucarístico* de Tomar, o pintor vai tornar ainda mais complexa toda a cena deste segundo plano, traduzindo, não obstante, essencialmente uma cópia, quer do que já vira pintado, quer dos gravados e desenhos que circulavam. Assim, enquanto o pintor régio denotava acima de tudo o carácter da "arquitectura da pintura", inerente a grande parte das obras desta fase, numa tentativa de "ir além" da própria "arquitectura dos arquitectos", ou seja, da construída, nos artistas sequenciais pressente-se o evoluir para formas cada vez mais complexas, verdadeiras "arquitecturas labirínticas", que nem sempre serão susceptíveis de reprodução e muito menos são anteriores a fórmulas já utilizadas na arquitectura. Na realidade, a arquitectura dos fundos do *Encontro na Porta Dourada*, muito embora se possa considerar menos perfeita, é mais livre e bastante mais complexa, o que vai permitir situá-la numa data muito posterior à de 1528, avançando cronologicamente a sua execução para cerca de 1540/45. Em contrapartida, no *S. Pedro* e no *S. Paulo* do retábulo da igreja de Góis [c.1560/65], Francisco de Campos vai simplesmente retomar os mesmos modelos pintados por Gregório Lopes para a catedral de Évora
62,63
65
64

³⁵⁸ Tendo por base a "fórmula" de que a "arquitectura dos pintores" é independente da história da "arquitectura dos arquitectos", (cfr. Eugénio d'Ors, "La arquitectura en las obras de los primitivos portugueses", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VIII, Lisboa, 1941, pp. 17-18).

na década de 1540, traduzindo assim uma cópia simplificada, quer das figuras, quer das cenas fundeiras e dos "campos" arquitectónicos.

Assim, nos contratos existentes na época, raramente figura qualquer tipo de programa pictórico para os fundos de arquitectura, com raras excepções. Enquanto que são feitas descrições minuciosas do conjunto arquitectónico de madeira talhada, da "lavoura" das molduras, das iconografias das cenas a representar em cada tábua dos conjuntos retabulares, do tipo de pintura a efectuar, das condições das empreitadas de maçonaria, dos pagamentos, dos prazos a cumprir, das multas e fiadores, da qualidade dos óleos, das figuras de vulto, da sua pintura e douramento, dos doadores (quando aí figuram também), estes não estipulam, nem tão pouco referem sequer quais os temas ou, pelo menos, os critérios de representação a seguir, nos segundos planos.

Deste modo, se, mediante este tipo de contratos é possível chegar a conclusões referentes, por exemplo, à identificação e atribuição de painéis e às colaborações artísticas ("parcerias") entre pintores, como o caso de Gregório Lopes e Jorge Leal na Série de S. Bento³⁵⁹, embora seja, contudo, mais complicado discriminar de forma absoluta as mãos de cada pintor, mesmo tendo em conta as visíveis diferenças estilísticas existentes entre ambos, nada se fica a saber do pretendido para os planos fundeiros das tábuas, que, neste caso, se agarram ainda à decoração do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", onde à arquitectura da Renascença se sobrepõem elementos decorativos de carácter flamengo.

No documento em causa³⁶⁰, para além da explicação que permite levar a esta conclusão, são também referidas algumas características das pinturas, pela sua breve descrição, assim como do pintor em causa: *... "Os quais heram as mais perfeitas figuras e de mais finas cores que se poderam buscar por que as avia feito hum grande official que avia nesta cidade a qual a pintura dava a entender a perfeçam de sua arte e sua disquirição e saber, e o intento dos ditos comfrades hera por que as imagens nam heram da historia da conceçam por que huã hera da visitação de Samta Isabel, em que esta a jmagem de Nossa Snnõra mujto fermosa honesta he devota, a qual aquelle Bom Pintor acompanhou com tres donzelas mujto fermosas com tres titolos, huã da Virgindade outra da humildade e outra da honestidade, com a Imagem de Santa Isabel, que tem muita autoridade, Zacharias tam proprio que nam tem preço o outro painel he dapresentação da purificaçam de nossa Snnõra, e de Christo no templo adonde esta huã Imagem de Sam Simeam e outras imagens que nam ha hi mais que pedir, estas duas com outra que esta no alto, he hum crucifixo, com huã magdalena ao pe da Crux e Sam Joam a huã parte e*

³⁵⁹ Reynaldo dos Santos, "O Mestre de São Bento é Gregório Lopes", *Belas-Artes*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, n.º 16-17, 2ª série, Lisboa, 1961, p. 3-6; este historiador de arte, através de um documento encontrado na Torre do Tombo, tirado de um *Livro de Notas* do mosteiro de S. Bento da Saúde (Códice n.º 21 do Cartório de S. Bento, fl. 29), que transcreve na página 5 e 6, pode chegar à conclusão que os frades do mosteiro de S. Francisco queriam trocar com os de S. Bento os painéis do primitivo retábulo do *Salvador*, da capela do Salvador.

³⁶⁰ Reynaldo dos Santos, "O Mestre de São Bento é Gregório Lopes", *Belas-Artes*, pp. 5-6.

na outra Nossa Snnõra com as Marias no altar Mór; e em outros dous altares que estam no cruseiro estam outros dous paineis e hum delles he a historiação das adoração dos Reis vestidos de tal maneira que os pintores que os vem pasmam da pacientia de quem os pintou. O outro painel da historia de quando Christo ficou em Jerusalem, de idade de doze annos e foi achado no templo entre doutores os quais tem tal postura e com tam proprios spiritus que parecem estar vivos; e todos estes paineis com hum Banquo de altar mór de molduras douradas de ouro e de azul nos custaram pouco mais que cem cruzados, com o qual se comprio nosso desejo e o que os altares aviam mister, e tambem cremos que isto foi emcaminhado por Deos".

Para além disso, é óbvio que estes contratos nos dão preciosas informações, como no caso do pintor régio Gregório Lopes, do qual se sabe que, por uma escritura lavrada nas casas de Jorge Afonso, em 1514, lhe foram cedidas de emprazamento umas casas situadas atrás de Santa Maria da Escada, e que em 1536 andava a trabalhar no convento de Cristo em Tomar, segundo uma verba das despesas das obras com relação a esse ano e ao mês de Outubro, tendo recebido 168.000 reais pelos retábulos para a Charola, em que pintou *Santo António, S. Sebastião, S. Bernardo e Madalena*, assim como o da capela de Nossa Senhora³⁶¹.

Noutros casos, eram minuciosamente descritos cada pormenor, indicando a "especialidade da pintura" (Sousa Viterbo), como no contrato celebrado em 2 de Agosto de 1518, entre Bartolomeu Fernandes e Bartolomeu de Paiva, amo do príncipe e representante do rei, para que aquele pintasse e dourasse o coro de Santo António, obra que se responsabilizou a terminar em quatro meses, mediante determinada quantia paga em duas prestações; no final do contrato, o pintor real, Jorge Afonso, passou a certidão de estar concluída a obra, segundo as condições do ajuste³⁶². Aqui é feita menção aos quadros que deveriam ser colocados, sobretudo no que refere à questão das cores: "...e os ditos quadros sserram pintados de artesoes bem feitos e bem aleuamtados e os uãos sserram de azull fino e demtro huma rrosa de pemptura e asy pimtarra o emtauolamento todo arredor de huma crraraboia e os campos azues de azull fino"....

Também num outro contrato, desta feita com o pintor Cristóvão de Figueiredo, para a obra de três retábulos da igreja do mosteiro de Ferreirim, em 1533³⁶³, uma vez mais são descritos os temas que aí seriam pintados: "...primeiramente ho Retavollo do altar mor de Samto Amtonio e sam frco e martires de maroquos E os dous Retavolos do cruzeiro hum da estoria de Jhesus e ou outro da emvocaçã e das estoreas de nosa Sora E a dita pintura toda sera de muito boas tintas asy aa de mortas cores como as outras finas dos acabamentos E os rostos destas Imagens seram muito fermosos e de boas emcarnacois cada hum em sua continencia conforme ao que for E as roupas das figuras bem lauradas de bom trapo e com seus emvezes forro e

³⁶¹ Sousa Viterbo, *Noticia de alguns Pintores...*, p. 105.

³⁶² Idem, *Noticia de alguns Pintores...*, pp. 55-56.

³⁶³ Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928, pp. 29-30; este documento é designado com a referência: 1533-Lamego, 27-2 T. T., fl. 139.

bordaduras finas de afogis (sic) E isto nas roupas das feguras que a tal obra convem E nos campos de cada hum dos ditos Retauolos seram acompanhados de suas paigais (sic) asy as dos aruoredos como os azulados"....

Há novamente uma insistência e uma preocupação extrema com as cores, a figura humana, o tratamento das roupagens, não existindo, mais uma vez, qualquer referência a arquitecturas. Contudo, no cuidado de frisar a descrição dos "campos", devendo estes corresponder aos segundos planos (fundos de arquitectura ou de paisagem), e das "paisagens", presente-se a importância que estes *fundos* certamente tiveram no contexto pictórico.

Infelizmente, o conhecimento da actividade dos pintores desta época é reduzido a referências de registos de pagamento avulso de certas obras, de quitações e avaliações de empreitadas, porque o número de instrumentos contratuais é bastante parco. Do período manuelino-joanino, só existem cerca de vinte contratos de pintura (de óleo, têmpera e dourado)³⁶⁴ consignados por escritura própria entre 1500 e 1550, e que são conhecidos quer pelos textos originais dos contratos tabeliônicos, quer por referências concretas inferíveis de recibos de pagamento ou cartas de quitação³⁶⁵, mas que são, por hábito, pouco esclarecedores a respeito da questão dos segundos planos. Na realidade, no quadro da pintura manuelina-joanina são raros os exemplos de pintura de paisagem, claramente explícita em contratos. Se esta era vulgarmente praticada na pintura flamenga, espanhola e italiana, não há, contudo, notícia de que a pintura paisagística de ar livre fosse praticada em Portugal³⁶⁶. Todavia, em 1537, a Câmara Municipal de Viana encarregou o pintor André de Padilha, artista de provável origem biscaínia³⁶⁷, que se encontrava radicado desde antes de 1525 em Viana da Foz do Lima, de executar um quadro paisagístico com o conjunto urbano desta vila portuária, em pleno desenvolvimento na época, destinado a ser remetido a D. João III para directa apreciação na corte lisboeta dos progressos obtidos em termos de qualidade da vila e de crescimento urbanístico³⁶⁸. Este caso reveste-se de certa importância,

³⁶⁴ Deve fazer-se uma referência para os historiadores de arte que, pela sua investigação, têm contribuído para o conhecimento de um cada vez maior número de contratos, ligados à pintura, nomeadamente, Sousa Viterbo, Vergílio Correia, Túlio Espanca, Vitor Serrão e Joaquim Oliveira Caetano.

³⁶⁵ Vitor Serrão, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português (1520-1620)", (Catálogo da Exposição) *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, A Coruña, 1995, pp. 256-302.

³⁶⁶ Só depois no Maneirismo final, tal como sucedeu com Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues em Lisboa, ou com Tomás Luís em Vila Viçosa.

³⁶⁷ Vitor Serrão, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português...", *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, pp. 256-302.

³⁶⁸ A.C.M.V.C., *Lº de Rec. e Desp. de 1537-38*, fl. 22. Inédito. Referência a este documento em Manuel António Fernandes Moreira, *O Município e os Forais de Viana do Castelo*, CM Viana Castelo, 1986, p.149 e nota 60 (cit. por Vitor Serrão, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português...", *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, pp. 256-302).

vindo essencialmente comprovar essa existência, para além do "intuito de panfletarismo municipal"³⁶⁹, e da personalidade renascentista deste pintor nortenho.

Contudo, mesmo não sendo explicitamente referido, a par com a preocupação normalmente ligada à iconografia religiosa manifestada pelo encomendante, pressente-se que, paralelamente na maioria das vezes, este pretende que os *fundos* da pintura dignifiquem a cena principal³⁷⁰. Na *Circuncisão* do retábulo da Sé de Lamego [1506-1511], de Vasco Fernandes, as ideias de que o encomendante queria bons fundos e que era nestes que se "expandiam" os pintores, estão expressas nestas palavras de Vergílio Correia: "Como nas restantes tábuas, o mestre não se contentou em bem marcar as figuras primaciais da composição, pondo igual cuidado no enchimento da restante superfície dos quadros. Era necessário que a vista encontrasse minucioso repasto e que o fundador não desse por mal empregado o seu dinheiro! Assim, este painel, cuja metade inferior é ocupada pelo grupo de figuras que assistem à cerimónia da circuncisão, ostenta na parte superior um magnífico retábulo, que aparece revestindo a parte fundeira do templo e que dois anjos, afastando e suspendendo os cortinados que separam do restante santuário essa parte reservada nos deixam admirar em tôda a sua magnificência. Não tendo paisagem em que se expandir (como acontecera, por exemplo, na *Visitação*), o pintor empregou neste políptico todos os recursos de que uma educação feita na tradição miniaturista, lhe permitia dispor"³⁷¹.

Na realidade, embora poucos contratos o exprimam claramente, existem alguns em que, mesmo não sendo estipulado concretamente o que deveria ser pintado nos fundos das pinturas, lhe fazem pelo menos uma breve referência. Entre estes, destaca-se o caso do contrato efectuado por Bastião (Sebastião) Afonso, em 24 de Fevereiro de 1534, com um arcediogo da Sé de Lamego, para a pintura do retábulo do altar-mor da igreja matriz de Valdigem³⁷² (hoje desaparecido), em que, como de costume, são descritas as figuras a representar em cada painel, nomeadamente S. Martinho, Santa Catarina, Santo António, e respectivos acompanhantes, assim como a marcenaria dos retábulos, os prazos de acabamento da obra e as prestações dos pagamentos. Para o painel de *Santo António*, é referido, concretamente: "...*Ao pe de samto Amtonio pintara a elle snnor protonotayro de giolhos orando com seu mamto preto carrado e murca e as mangas de ropete bramco muyto bem tirado per natural com sua callva e detras das ditas ymagees pintara muyto bom... ou ceo qual melhor for*"... Portanto, para além da descrição da imagem a representar, também é feita a do doador e singularmente a dos fundos, onde, embora rasurado, se entende que deveria ser pintado um bom fundo ou, como opção preferencial, o céu. Para além disso, numa

³⁶⁹ Vitor Serrão, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português...", *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, pp. 256-302.

³⁷⁰ O mesmo se passava no Renascimento espanhol (cfr. Ana Avila, "Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol.I, U.A.M., Madrid, 1989).

³⁷¹ Vergílio Correia, *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, pp. 31-32.

³⁷² *Idem*, *Pintores Portugueses...*, pp. 31-32; aqui a referência é [1534-Lamego, 17 T. T., fl. 176 (381)], e *idem*, *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, p. 133.

última cláusula, é esclarecido que o debuxo das composições deste tríptico deveria ser feita não pelo artista lamecense, mas pelo pintor Cristóvão de Figueiredo, o que vem trazer o estatuto de debuxador que, entre outros, cabia a este pintor, em todas as obras que dirigiu em redor de Lamego³⁷³.

Mesmo em datas muito posteriores, como acontece com o contrato efectuado a 7 de Junho de 1581, entre o pintor português, "vizinho" do Porto, Francisco de Teide (Ataide), e os mordomos da capela da Misericórdia de Pontevedra (Galiza), para a execução dos painéis do retábulo de *S. Joaquim e o anjo* e *S. Joaquim e Santa Ana na Porta Dourada*³⁷⁴, são mais uma vez escrupulosamente descritos os termos do contrato, no que respeita às datas acordadas e às condições de pagamento, mas os segundos planos, se bem que, sobretudo no segundo caso, ocupem uma posição de destaque, são entregues ao critério pessoal do pintor. Deste modo, embora seja frisado que ..."*Se an de pintar dos ystorias en el primero questá cerca de vna reja la ystoria de Joachin en el campo con el angel -y en el otro el abrazo de Joachin y santa ana a la puerta do[rada] con estas ystorias se an de pintar los campos y lexos y cosas necesarias conforme a las ystorias*", a única condição imposta às arquitecturas dos fundos, é coadunarem-se com a cena principal, ficando plenamente entregues à capacidade "construtiva" do pintor³⁷⁵. Numa atitude que é tudo menos de mera "colagem", como se viu, as gravuras eram utilizadas sobretudo como elementos referenciais (soluções *all'antico*, apontamentos fundeiros de ornamento, propostas de construção temática), cuja cópia tinha um carácter essencialmente decorativo e, na globalidade, as oficinas e os artistas portugueses demarcaram-se da sua rígida tutela compositiva. Os gravados serviram essencialmente para uma abertura cultural face a modelos artísticos italo-flamengos e franco-germânicos, sem qualquer carácter vinculativo, donde resulta uma crescente originalidade. Tal processo culminará com o Maneirismo, mas é já visível na actividade de alguns pintores de quinhentos, como Gregório Lopes, na verdade, o exemplo mais paradigmático desta situação de mudança.

De forma conclusiva, confirma-se a maior liberdade compositiva que impera nestes segundos planos, quer se trate da representação de arquitecturas, quer de paisagens, não obstante as interacções de todas as influências mencionadas. Os sinais evidentes de uma situação de mudança, detectáveis na pintura portuguesa no decorrer da década de 30, surgem em primeiro lugar na decoração, onde se fazem sentir os "ventos de modernidade", pela acumulação de signos da nova linguagem italianizante, desde as pilastras decoradas "ao romano" aos fundos arquitectónicos com

³⁷³ Vitor Serrão, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português...", *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, pp. 256-302.

³⁷⁴ José Filgueira Valverde, *La Basílica de Santa María de Pontevedra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, La Coruña, Artes Gráficas Galicia, S.A., Vigo, 1991, pp. 204-205.

³⁷⁵ José Filgueira Valverde, *La Basílica de Santa María de Pontevedra*, Lam. CXVI e CXVII (s.p.).

edifícios renascentistas. Quanto a estes últimos, reinterpretados de gravuras ilustrativas dos tratados que agora proliferavam em Portugal, como o de Serlio ou o de Sagredo, transmitem também, em muitos casos, a própria marca da arquitectura portuguesa da época, que por vezes chegam mesmo a antecipar. Assim, a arquitectura dos fundos da pintura destas representações predominantemente religiosas, denunciara, então, mais do que as características impostas pela circulação e difusão da gravura, esta influência do Norte flamengo e da Itália, como correntes paralelas, sendo mesmo os principais denunciadores desta mesma influência, para muitos autores, ideia que se resume nas palavras de Juan Antonio Ramírez: "...durante as primeiras décadas do século XV a arquitectura da pintura adianta-se à arquitectura dos arquitectos e durante os séculos seguintes manterá uma maior abertura para as investigações de vanguarda e para as visões utópicas"³⁷⁶.

Na realidade, a arquitectura renascentista, entendida como um todo coerente, surge primeiro nas descrições literárias e nas representações gráficas³⁷⁷, razão da importância dos edifícios e cidades pintadas nos quadros e pinturas murais dos séculos XV e XVI, não só pelo papel que jogam dentro da pintura, mas também como testemunhos de uma cultura arquitectónica. É de certa forma lógico que tenha sido na pintura que primeiro surgiram as representações arquitectónicas ligadas a uma nova concepção da espacialidade e da tridimensionalidade, quer se tratem de espaços interiores quer de cenas de exterior. À semelhança do que sucedera no *Quattrocento* italiano, em Portugal, ainda na pintura do período manuelino, de filiação flamenga, surgem os primeiros exemplos de espaços renascentistas a servir de fundo às tradicionais cenas de iconografia religiosa.

Na célebre carta de Rafael a Leão X, este afirma: "... assim como ao pintor convem ter notícia da arquitectura para saber fazer o ornamento com base em medidas e proporções, também ao arquitecto interessa saber a perspectiva porque com esse exercício melhor imagina todo o edificio já com a sua ornamentação... tudo deriva das cinco ordens que usavam na Antiguidade"³⁷⁸. Deste modo, dá plena legitimidade à arquitectura dos pintores, mostrando o balanço de um século de investigação e experimentação do *Quattrocento* e indicando a "regra" muito posteriormente codificada por Vignola, e que irá estabelecer o *corpus* doutrinal do *Cinquecento*. Ao percorrer a produção pictórica do *Quattrocento* italiano, observa-se geralmente uma excelente capacidade de desenhar a arquitectura que constitui o ambiente físico dos factos narrados, permitindo afirmar que a "arquitectura dos pintores" vai assumir consistência nos

³⁷⁶ Juan Antonio Ramírez (Dominguez), *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, Departamento de Historia del Arte de la Universidade de Málaga, Málaga, 1981, p. 177.

³⁷⁷ Juan Antonio Ramírez (Dominguez), *Costruccioni illusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1983, pp. 67-68.

³⁷⁸ Alessandro Gambuti, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, Alinca Editrice, Firenze, 1994, p. 5.

primeiros anos do século XVI, prefigurando-se desde logo um cânone normativo que posteriormente tomará forma na tratadística³⁷⁹.

Na realidade, na Itália do século XV é introduzido um reportório de imagens que se irá justapôr ao construído, possibilitando o rebater de intenções em pleno confronto e explorar novos aspectos. Quase como uma imposição, vai ser ainda usado, o instrumento da perspectiva central³⁸⁰, com base no pavimento com textura geométrica, na coluna modelada, na capela de planta quadrada ou no *tempietto* circular, elementos que como forma de exercitação absoluta podiam ser reconduzidos à medida proporcional. Pintores como Beato Angelico [c.1400-1455]³⁸¹, cujos cenários arquitectónicos predilectos são as cidades ainda góticas, muito embora já ordenadas com uma prospectiva de carácter "francescanesco" (Piero della Francesca), de normalização classicista, mas que, todavia, só aprofunda a construção segundo o ponto de fuga, ou como Benezzo Gozzoli [1420-1497]³⁸², que emprega complexos fundos arquitectónicos estudados com o interesse de um verdadeiro urbanista, mostram definitivamente, uma clara "educação de arquitectura". Gozzoli, profundamente influenciado por Angelico, numa intenção de encontrar a "Cidade Ideal", com o apoio da teoria albertiana e uma provável experiência, dará um grande contributo à imaginária de uma cidade humanística. A arquitectura produzida pela perspectiva tem a intenção de sugerir o carácter estrutural e espacial, pela linguagem do ornamento *all'antico*, tirada do repertório clássico. Nas diferentes tipologias dos edificios persiste ainda o gótico medieval e a cidade torna-se um lugar de encontro histórico figurativo da arquitectura do passado e do presente, correspondendo a um gosto arquitectónico de transição. Deste modo, todos estes elementos levam a uma arquitectura de nítida inspiração clássica, num percurso de procura figurativa, que se sente particularmente na morfologia das estruturas e no uso dos ornamentos das ordens, como faz Masaccio, com os seus capitéis jónicos e coríntios da *Santíssima Trindade* de Santa Maria Novella em Florença³⁸³. Assim, Piero della Francesca será um dos poucos que, pela sua mentalidade arquitectónica, no seguimento de Alberti, utilizará uma arquitectura fundada sob o conhecimento matemático e o exercício prático, e esta sim, seguirá para o século seguinte. Piero vai ter uma clara preferência pela ordem "itálica", como se vê em obras como a *Flagelação* de Urbino. Mas também Luca Signorelli [c.1445-1523]³⁸⁴ utiliza um templo central inserido num edificio quadrangular de enormes dimensões, correspondendo a um cânone albertiano, e já Perugino, ao recorrer ao templo octogonal de planta central (na *Entrega das chaves a S. Pedro* da capela Sistina do Vaticano em Roma), se distingue da arquitectura

³⁷⁹ Alessandro Gambuti, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp. 99.

³⁸⁰ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, p. 6.

³⁸¹ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp. 7-8.

³⁸² Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, p. 13.

³⁸³ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp. 19-20.

³⁸⁴ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp. 28-29.

construída ou projectada na Itália dos finais do século XV, concretamente de obras como o Duomo de Pavia ou o Santo Espírito em Florença³⁸⁵. O mesmo *tempietto* octogonal central, a par com o uso de ruínas e templos sem cobertura, surgem em obras como o *Milagre de São Vincenzo Ferreri* da Pinacoteca Vaticana, de Ercole de'Roberti [c.1450-1496]³⁸⁶, enquanto Andrea Mantegna [1431-1506]³⁸⁷, na *Pala di San Zeno* ou no *S. Giacomo conduzido ao suplicio*, alia a arquitectura construída aos restos arqueológicos, submetendo-os num desenho perfeito, à regra prospettiva. Cima da Conegliano [1459-c.1517]³⁸⁸, merece uma referência especial, na medida em que, na *Apresentação no Templo*, em Dresden, inseriu um edifício centralizado com um balcão a toda a volta, que vamos encontrar nalgumas obras da escola de Gregório Lopes, como nos fundos de arquitectura das tábuas da *Vida de S. Pedro* da igreja de Cem Soldos (Tomar)³⁸⁹.

Também em Portugal desde cedo aparecem elementos arquitectónicos do novo estilo integrados em conjuntos mais tradicionais na forma, permitindo visualizar a *arquitectura pintada* desta época como um "campo de ensaios" que acompanhou e mesmo até por vezes antecipou a arquitectura construída, à semelhança do que aconteceu em Itália. Muito embora longe do rigor perspectico e do racionalismo definido no Renascimento italiano, nalguns casos, esta influência é muito nítida, sobrepondo-se aos primórdios da flamenga. Contudo, tal normalmente só acontece quando um factor externo o impulsiona. Assim, vai ser necessário esperar por influxos mecenáticos de humanistas cuja formação passou por Itália, como o caso de D. Miguel da Silva e Francisco de Cremona, cuja influência contribuirá, por exemplo, para a adesão do pintor Grão Vasco aos novos espaços compostos pelas leis da perspectiva e da simetria. Apontamentos fundeiros como um pórtico renascentista, um friso de grotescos ou simples medalhões, vão sendo substituídos por elementos estruturais como o trono marmóreo e a *loggia* que o enquadra no *S. Pedro* de Viseu [c.1535/40], ou pela casa nobre renascentista onde decorre a cena de *Cristo em casa de Marta*. Noutros casos ainda, pelo "edifício de planta centralizada de perfeição quase geométrica, em que os arranques interrompidos e as chanfraduras dos arcos no primeiro plano mostram haver seguido um debuxo fornecido por arquitecto de profissão"³⁹⁰ (Rafael Moreira), concretamente na arquitectura envolvente da cena do *Pentecostes* [1530/35] de Vasco Fernandes, da sacristia da igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Esta, como outras palas "ao modo italiano", nomeadamente as utilizadas nas capelas laterais da Sé de Viseu³⁹¹, que vão substituir tábuas

³⁸⁵ Alessandro Gambuti, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp 40-41.

³⁸⁶ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, pp. 48-49.

³⁸⁷ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, p. 51.

³⁸⁸ Idem, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, p. 61.

³⁸⁹ Maria Amélia Casanova, "Quatro tábuas de Gregório Lopes...", *Mare Liberum* (no prelo).

³⁹⁰ Segundo Rafael Morcira, este "arquitecto de profissão" poderá ter sido Diogo de Castilho (cfr. Rafael Morcira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 318).

³⁹¹ Dalila Rodrigues, "Pintura: o ciclo renascentista", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. de Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, 1995, pp. 283-284.

normalmente de menores dimensões, irão incluir cada vez mais os primeiros sinais de uma "modernidade" possível, na decoração das molduras e nas pilastras lavradas com grotescos. Contudo, paralelamente, pressente-se já uma evolução, que, embora ainda hesitante, expressa uma arquitectura de nítida inspiração renascentista pela identificação dos principais componentes do classicismo, a cuja fonte, provavelmente de inspiração italiana, se alia a dos desenhos dos arquitectos que aí trabalhavam na altura e com quem certamente manteve alguns contactos. Assim, tanto Diogo de Castilho, que em 1518 se encontrava no mosteiro de Santa Cruz, onde superintendia os trabalhos projectados pelo meio-irmão João³⁹², como mesmo até este último, tiveram talvez influências nesta obra, concretamente na forma como as colunas arrancam frente a uma parede e são depois cortadas ao cimo, característica comum aos desenhos dos arquitectos. As formas "ao romano", como as colunas-balústres retiradas do tratado de Sagredo, de fuste estriado e capitéis compósitos (de tipo singularmente não-canónico), que o Cremonês vai utilizar no claustro da Sé, e toda uma gramática ornamental de raiz italiana, denota uma linguagem plástica e uma concepção espacial plenamente Renascentista, utilizada na decoração das estruturas construídas, à semelhança do que, como se viu, acontecia na pintura³⁹³. Por outro lado, o facto deste claustro, iniciado em 1526, estar já terminado em 1532, denuncia uma incrível precocidade, que se antecipa às suas congéneres de Espanha e França³⁹⁴, idêntica à que paralelamente se encontra na pintura dos fundos arquitectónicos da "escola áulica" lisboeta, em algumas obras de homens como Gregório Lopes e alguns pintores seus sequenciais. Na realidade, este mesmo "gosto" pode observar-se em muitas das obras de maturidade do pintor Gregório Lopes, que, sem dúvida, apresenta capacidades de uma criatividade espacial particularmente arrojada, ao nível, ou mesmo até capaz de suplantar, alguns dos melhores arquitectos renascentistas da época. Nos fundos das pinturas da chamada Série dos Arcos [1530/40], obra da fase definida como de maturidade deste pintor régio, elementos renascentistas vão sobrepor-se ao perfil gótico das estruturas arquitectónicas que envolvem a cena principal, de cariz ainda medieval. Por seu lado, as tábuas executadas cerca de 1539/40 para a igreja de S. João Baptista em Tomar, como é o caso da *Degolação de S. João Baptista*, exibem segundos planos onde coexistem elementos arquitectónicos da Renascença a par com alguns ainda góticos. Assim, muito embora em toda esta série de arquitecturas, domine já o estilo da Renascença, pois envolvendo o esplêndido corpo central, vê-se à direita, uma *loggia* italianizante (com grandes semelhanças com

56

³⁹² Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540*, Epartur, Coimbra, 1982, p. 423.

³⁹³ Segundo Rafael Moreira, a fonte mais directa do mestre cremonês deve ter sido a tradução ilustrada de Vitruvius de Cesare Cesariano (publicada em Como, perto de Milão, em 1521) e as *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, muito embora, a inspiração viesse directa e fundamentalmente do bispo D. Miguel e da experiência que este arquitecto tivera em Roma (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 337).

³⁹⁴ Idem, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 338.

a existente no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, que foi executada posteriormente, em 1592, ao gosto maneirista), e à esquerda, uma varanda assente em colunas jónicas, formando uma galeria, esta, dá acesso à extremidade de um palacete onde se podem ver ainda janelas ogivais geminadas, com ressaibos da arquitectura gótica. No *S. Leonardo* da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia, de Diogo de Contreiras, obra bem mais tardia, surge também a coexistência de arquitecturas de diferentes estilos, nomeadamente reflectindo um carácter nórdico e medieval, ao lado direito, contrastando com o *tempietto* à esquerda, que lembra já Rafael, antecedido por uma escadaria e um pórtico de entablamento corrido e direito exibindo as linhas clássicas do mais puro Renascimento.

75

Contudo, no *S. Sebastião* do convento de Cristo de Tomar [1536], a presença de um templo circular a par com toda uma série de linhas prospectivas que se entrecruzam jogando com o olhar do espectador, ou na arquitectura dos fundos da *Ressurreição de Lázaro* do Museu de Olivença, afirma-se definitivamente uma nova noção da espacialidade e da tridimensionalidade, que constrói ao ser pintada, simultaneamente avançando e sobrepondo-se ao praticado na arquitectura.

53

60

Na realidade, na arquitectura, os primeiros exemplos do uso consciente de uma gramática ornamental de raízes clássicas, aplicada sobre estruturas de cariz ainda gótico ou manuelino, surgem sobretudo em áreas mais libertas da pressão manuelina e sob a iniciativa de encomendantes humanistas. No Renascimento, os arquitectos abandonam pouco a pouco uma linguagem, um modo de proceder, e adoptam voluntariamente elementos planimétricos, tipológicos e formas que se afastam da prática comum; "existe uma nova consciência traduzida em tratados, desenhos, projectos e escritos teóricos de diversa índole"³⁹⁵, resultante de um nível de erudição ligado a um longo percurso teórico de investigação, que teve como "causa" impulsionadora principal, o redescobrimento, em 1414, da obra de Vitruvius, *Os dez livros de arquitectura*. E também a oposição entre a cultura técnico-manual e a intelectual-literária, o estímulo de obras como a *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, com ruínas fantásticas e arquitecturas ideais, a decoração executada para as festas ligadas às entradas triunfais e outras efemérides, e sobretudo, para alguns, o proporcionado pelos fundos da pintura, onde se materializava a perspectiva (em três dimensões) e o sonho de uma cidade-espectáculo onde se gozasse de estabilidade social de um Império idealizado, face à infelicidade, injustiça e insegurança da época. Isto vai explicar e condicionar o aparecimento dos tratados arquitectónicos, dos textos utópicos e das construções pintadas, interrelacionados com o pensamento urbanístico-arquitectónico, permitindo que a "ideia" se sobreponha à "prática", ou seja, a *arquitectura pintada* à *arquitectura real*.

Não se pode, todavia, exagerar quanto à importância e influência dos tratados na arquitectura "real" e "pintada", embora em muitos casos evidente, pois também os simples debuxos (desenhos

³⁹⁵ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 175-178.

ou gravuras) e estampas soltas, foram um veículo fundamental para a transmissão de formas, como já se viu. Na realidade, só nos círculos cortesãos havia familiaridade real com a tratadística arquitectónica (situação que só será alterada quando a Academia vai alcançar, já no século XVIII, uma clara prepotência), e os arquitectos formados ao pé das obras estavam longe de se adaptar ao protótipo estabelecido de homens de letras, fazendo-o com mais facilidade muitos dos pintores régios. De qualquer modo, esta literatura vai ser muito importante, como legado cultural e uma demonstração evidente de que a especulação acompanhou sempre a actividade arquitectónica, em períodos de crise, a tratadística é, além do mais, um refúgio, uma forma de relativizar a segurança perdida³⁹⁶. Mas, por outro lado, este motivo é, então, particularmente responsável pelo facto de ter sido entre a "escola" áulica de Lisboa, ligada à corte e esteticamente dependente dos pintores régios, que primeiro surgem estas representações de arquitectura nos fundos da pintura.

Na realidade, na Idade Média a figura do arquitecto como tal não existia³⁹⁷, mas sim o mestre canteiro, o artesão, etc. No Renascimento, gerando-se um aumento da procura da arquitectura e consequentemente, o incremento das suas exigências formais e técnicas, aparece este novo profissional, no sentido moderno, que pressupõe um programa educativo técnico e formal do conjunto, antes da prática. A arquitectura do século XVI vai reconhecer a verdadeira função do arquitecto como profissional liberal (que não necessita de estar sempre presente mas pago anualmente como se o estivesse, que trabalha mais no gabinete de desenho/estúdio que na obra, muito embora dirija efectiva e directamente uma fábrica/campanha, que é o traçador de múltiplos projectos), à semelhança do que acontece com a arte da pintura, ao ser elevada a arte liberal e com a conquista da "liberalidade" do pintor.

O prestígio agora adquirido por estes profissionais deve-se sobretudo a uma nova concepção da arquitectura, como instrumento ao serviço da exteriorização do poder político pela criação de espaços adequados a novos usos sociais do Estado moderno³⁹⁸, e não tanto à modificação da designação de "mestre pedreiro" para "arquitecto" em meados de Quinhentos. Não se tratava já da simples repetição de programas pré-estabelecidos, do tradicional *debuxo* do mestre, mas da invenção de novas formas, pressupondo uma metodologia determinante que passava pelo uso da maquetagem, "autêntica revolução na maneira de conceber e de praticar a arquitectura"³⁹⁹. Esta arquitectura "debuxada" favorecia também a aparição de tratados de arquitectura com ilustrações. Em Portugal, os anos da mudança da organização do trabalho nos grandes estaleiros de arquitectura vão ser os das décadas de vinte, trinta e quarenta do século XVI⁴⁰⁰. Depois da

³⁹⁶ Dora Wiebenson, *Los Tratado de Arquitectura...*, pp. 44-45.

³⁹⁷ Fernando Marías, *El largo siglo XVI...*, pp. 494-495 e 517.

³⁹⁸ Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 304.

³⁹⁹ Idem, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 305.

⁴⁰⁰ Pedro Dias, *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, na época dos Descobrimientos*, Congresso Internacional de Historia - *El Tratado de Tordesilhas y su época*, Setúbal, Salamanca e Tordesilhas, Junho, 1994, p. 534.

publicação dos primeiros tratados ibéricos de arquitectura, nomeadamente o de Diego de Sagredo, também já muitos outros se encontram em plena divulgação, contribuindo decisivamente para a formação deste novo profissional (na mesma época, o infante D. Luís encomenda a tradução de Vitrúvio ao matemático e professor Pedro Nunes, e em 1552, André de Resende traduzia o *De Re Aedificatoria* de Alberti⁴⁰¹). Ao mesmo tempo aparecem os primeiros arquitectos modernos, como os já referidos Diogo de Torralva, Miguel de Arruda e Francisco de Holanda, após a figura ainda ambígua de homens como Diogo de Castilho [c.1495?-1574]⁴⁰², "arquitecto-mestre-de-obras-empregado" (Pedro Dias), que, embora por vezes nobilitados e possuidores de postos elevados e mesmo de fortunas, para além de projectar, tinham que dirigir os companheiros e provavelmente executar inclusivamente trabalhos de escultura decorativa⁴⁰³. Também o seu meio-irmão João de Castilho [c.1480-1552]⁴⁰⁴, terá um percurso exemplar da promoção gradual da condição de mestre pedreiro para a de "arquitecto"⁴⁰⁵, pois, pela cultura prática que, num primeiro período, até cerca de 1530, irá exercer *in loco*, seguindo-se depois então um outro em que o fará essencialmente no gabinete, virá a assumir um papel quase lendário, permitindo que venha a ser considerado "o maior arquitecto português do século XVI e um dos grandes da Europa do Renascimento"⁴⁰⁶. As suas inovadoras abóbadas, como a da capela-mor da igreja em Braga [1509], e coberturas, como a da Sé de Viseu (que está ainda longe, contudo, do modelo das igrejas-salão, pois os pilares são herdados das empreitadas góticas "clássicas"), transmitem-lhe a fama de "técnico de abobadamento" que certamente o levou a Belém. Depois de passar por Tomar, no mosteiro dos Jerónimos, monumento emblemático a nível simbólico (engrandecimento imperial do rei), arquitectónico e artístico, vai aliar à tradição do gótico final e do manuelino uma nova linguagem classicista, de gosto renascentista, aplicada na decoração⁴⁰⁷. Assim, do mesmo modo que nos estaleiros do século XV e do início de XVI, existiam "lojas de risco", onde o mestre e os aparelhadores traçavam as peças fundamentais, modelos depois copiados pelos pedreiros e canteiros, exactamente como sucedera nas "obras de parceria" dos pintores do início de Quinhentos, em meados do século XVI, esta velha organização do trabalho termina definitivamente⁴⁰⁸. O arquitecto agora trabalha no seu gabinete, idealizando e projectando a sua futura obra, tal como o pintor perspectiva e de certo modo "constrói" a "arquitectura

⁴⁰¹ Idem, *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses...*, p. 535.

⁴⁰² Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 347.

⁴⁰³ Pedro Dias, *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses...*, p. 537.

⁴⁰⁴ Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 347.

⁴⁰⁵ Paulo Pereira, "As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995, p. 66.

⁴⁰⁶ Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 347.

⁴⁰⁷ Paulo Pereira, "As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, p. 81.

⁴⁰⁸ Para Pedro Dias, um dos motivos principais para este facto, vai ser a consagração das Aulas de Risco e da Academia de Matemáticas, em Lisboa e em Madrid, no tempo do reinado em Espanha e Portugal de Filipe II (cfr. Pedro Dias, *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses...*, p. 544).

pintada", utilizando, como se viu, o mesmo "material" de trabalho. Por isso, embora ideal, esta arquitectura é susceptível de ser construída, denunciando assim uma estreita relação entre as construções imaginárias dos pintores e as materializações dos arquitectos. Por vezes mesmo se vai antecipar à arquitectura dos arquitectos, teorizando assim na prática, o que demorará mais a praticar da teoria (o pensamento arquitectónico que se expressa com textos, imagens, descrições e pinturas), numa tentativa de ultrapassar o que era feito na arquitectura.

Prova evidente de que por detrás destas primeiras representações arquitectónicas na pintura se encontra o estudo aprofundado dos desenhos, das gravuras e da tratadística, é o facto destas "arquitecturas pintadas" serem decalcadas a estilete, através da marcação dos contornos e das perspectivas, enquanto que o resto da composição era dada só a pincel. Deste modo, existia um "projecto" previamente definido pelo pintor, e posteriormente executado na prática, à imagem e semelhança desta nova atitude tomada pela figura do "arquitecto", que, recém-nascida, se vai agora impôr à do "mestre de obras".

Enquanto que em Espanha o panorama geral da arquitectura de Quinhentos está marcado pela ausência total de pintores-tratadistas e pela presença central de arquitectos-tratadistas que prosseguem a euforia da Itália do século XV⁴⁰⁹, em Portugal esta posição pode considerar-se praticamente invertida, com as devidas excepções, facto que eventualmente, estará intimamente relacionado com o surgimento deste tipo de *arquitecturas fingidas* na pintura.

Na realidade, a antecipação da *arquitectura pintada* na pintura portuguesa pode considerar-se nalguns casos plenamente conseguida. Ao compararmos as datas de obras como as executadas por João de Castilho em Tomar, nomeadamente no convento de Cristo (iniciadas depois da reforma da Ordem em 1529⁴¹⁰, cerca de 1533), para onde planeou o claustro principal com ambos os pisos "ao romano" (depois reconstruído e modificado por Diogo de Torralva) e na igreja de Nossa Senhora da Conceição (em 1547), com as empreitadas do pintor Gregório Lopes também em Tomar, executadas entre 1536 e 1540, na charola do mesmo convento ou na igreja de S. João Baptista, os fundos arquitectónicos de obras como o *S. Sebastião* ou como a *Degolação de S. João Baptista*, mostram-se, neste segundo caso, pelo menos a par, mas no primeiro, bem mais adiantado, não só em termos de espacialidade mas também da própria concepção da arquitectura. Na realidade, obras cada vez mais comprometidas com o novo espírito do humanismo vão surgindo também na arquitectura, como a igreja de Atalaia, iniciada em 1528 (atribuída a João de Castilho e João de Ruão por Nogueira Gonçalves⁴¹¹), a matriz de S. Quintino (Sobral de Monte

53,56

⁴⁰⁹ Lino Cabezas Gelabert, "La perspectiva angular y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI", *D'Art*, nº. 15, Universitat de Barcelona, Março 1989, p. 169.

⁴¹⁰ Para Vieira Guimarães, a partir de 1523 a Ordem Militar dos Templários tornou-se um mosteiro beneditino, na reforma decretada por D. João III (cfr. George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, trad. J. H. Pais da Silva, pref. J. E. Horta Correia, Ed. Vega Lda., Lisboa, 1988, p. 17).

⁴¹¹ António Nogueira Gonçalves, "A Igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão", *Estudos de História da Arte da Renascença*, 2ª ed., Paisagem Editora, Porto, 1984, pp. 118 e 122.

Agraço) de 1530 (segundo a data do portal, fruto do mecenato dos Silveiras), ou a matriz de Sesimbra (datada de 1534 mas iniciada no ano anterior, por ordem do mestre da Ordem de Santiago, D. Jorge⁴¹²). Relembre-se que, neste mesmo período, Gregório Lopes executou, na década de trinta, o desaparecido retábulo dos *Martírios de S. Quintino*, posteriormente substituído pelas cinco pinturas de Diogo de Contreiras [c.1545/50], e ainda, a *Nossa Senhora da Misericórdia* da Misericórdia de Sesimbra, de cerca de 1530/35.

Este facto permite avaliar da ligação intrínseca entre a arquitectura e a pintura, por um lado, devido a uma origem primordial comum, a vontade destes homens comprometidos com uma nova mentalidade humanística e imbuídos de um ideal artístico Renascentista, e por outro, acima de tudo, pela utilização por estes artistas, das mesmas "fontes" teóricas.

É bem patente esta evolução morfológica, no portal da igreja matriz de Caminha⁴¹³[decorado c.1530/40], interpretação regionalista, produto de um contexto cultural muito específico⁴¹⁴, e também na matriz de Areias [c.1545], réplica da de Marvila (e mais exactamente, da de Pedrogão Grande), ou na igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Tomar [1547], verdadeiro templo "ao romano", em que as pilastras apresentam estrias entrelaçadas (cruzetas) como as dos corredores dos dormitórios do convento de Cristo, ambas da autoria de João de Castilho, ou ainda, na arrojada igreja de Bom Jesus de Valverde [1544], perto de Évora, de planta centralizada, de Miguel de Arruda⁴¹⁵. Será também particularmente notória na reforma executada no mosteiro de Santa Cruz em Coimbra [c.1530], da qual frei Brás de Barros [1500-1559], homem de sólida formação humanística, foi responsável prioritário⁴¹⁶, com destaque para a empreitada da igreja paroquial de S. João (no local do actual café de Santa Cruz) de Diogo de Castilho, cuja "maneira clássica" se acentua logo depois de 1527⁴¹⁷, e para o curioso e magnífico claustro da Manga, de

⁴¹² Definindo-se significativamente o evoluir para uma gramática ornamental puramente renascentista, na maior parte dos casos, chegada directamente de Serlio, em que os capitéis evoluem do ábaco curvo para o rectilíneo, do alteamento do cesto, ainda gótico, para as proporções clássicas, "vermiforme" (João Barreira) ou de "caracol", de nítida inspiração nas gravuras do tratado de Sagredo (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 342).

⁴¹³ Lurdes Craveiro, "Propostas de modernidade em Caminha - os portais da igreja matriz", *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, "Las relaciones artisticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros"*, Cáceres-Olivenza, 3-6 Novembro 1993, Badajoz, 1995, pp. 95-103.

⁴¹⁴ Segundo Rafael Moreira, a capela dos Mareantes e o portal sul da igreja teriam sido encomendados pelo senhor da vila, D. Fernando de Meneses (2.º marquês de Vila Real entre 1499 e 1523, de cujos filhos Cataldo foi preceptor), que certamente muito influenciou a sua iconografia, já proto-renascentista (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 323).

⁴¹⁵ Manuel J. C. Branco, "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde...", *A Cidade de Évora*, p. 55. Contudo, historiadores como George Kubler atribuem-na preferencialmente a Diogo de Torralva, ou a Manuel Pires, datando-a de c.1550/60 (cfr. George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, pp. 47-48).

⁴¹⁶ Frei Brás fez erguer um "observatório" na Serra do Pilar, no qual tiveram grande influência as obras do Cremonês na Foz do Douro (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 343).

⁴¹⁷ Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, p. 42.

João de Ruão [1533]⁴¹⁸, a primeira construção de planta centralizada do país. Ainda de Diogo de Castilho, devem referir-se os colégios universitários de Coimbra, erguidos na sequência da instalação da Universidade nos Paços Reais em 1537, onde irá transparecer um definitivo classicismo construtivo. Aqui, onde vai definir uma nova tipologia adequada às necessidades práticas, entre 1541 a 1568, é estabelecido um receituário de modelos clássicos (abóbada de berço, nervuras evoluindo para caixotões, ordem jónica, a mais própria para casas de letrados, segundo Serlio⁴¹⁹), adoptando o modelo do claustro da Hospedaria de Tomar⁴²⁰ do próprio irmão, com uma ressalva para o pioneirismo da discriminação das ordens⁴²¹, em que usa uma terminologia erudita, mostrando, mais do que um simples desejo "ao romano" como até aí, ter já plena consciência das várias fórmulas de que este sistema se pode revestir.

Em contrapartida, no caso de Espanha, na chamada arquitectura do "grupo siloesco" das catedrais andaluzas de Granada, Guadix, Málaga e Jaén (que se vão sobrepor aos focos de Toledo, Burgos e Sevilha, muito embora reflectam a estética destes centros), pelas suas intrínsecas ligações com a igreja ideal do tratadista da década de 30, por um lado edifícios "ao romano", por outro, não são exclusivamente utilizadas as formas vitruvianas, mas ainda com as características das naves e pilastras das construções góticas ou até dos antigos "romanos" espanhóis⁴²². A igreja ideal do tratadista, *all romano*, aparece por exemplo nas catedrais andaluzas de Granada, Guadix, Málaga e Jaén. A catedral granadina era um edifício *all' romano*, mais do que *all' moderno*, porque não eram aí utilizadas os ideais vitruvianos como também as características das naves e pilastras de construções ainda góticas e romanizados espanhóis⁴²³. Assim, nas primeiras realizações arquitectónicas do século XVI em Espanha, é difícil encontrar um entendimento claro do novo sistema arquitectónico, face às práticas tradicionais, antes de 1585⁴²⁴, muito embora a sobreposição ortodoxa de dois pisos de galerias, da forma albertiana dependente dos modelos do Livro III de Serlio, apareça nos anos sessenta com Siloé (Casa dos Miradores de Granada) ou Juan Bautista de Toledo (claustro dos Evangelistas do Escorial, projectado cerca de 1562)⁴²⁵, e seja posteriormente utilizado por Juan de Herrera, a partir de 1570⁴²⁶.

⁴¹⁸ Segundo estudos de George Kubler, Nogueira Gonçalves, Pedro Dias e Lurdes Craveiro.

⁴¹⁹ Sebastiano Serlio, *Regole Generali di architettura*, Veneza, 1537, cap. VII, "De ordine jonico" (cit. por Horta Correia, "A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses", in *Universidades*, Actas do Congresso "História da Universidade", 2º vol., Coimbra, 1991, p. 281).

⁴²⁰ No Colégio de Nossa Senhora da Graça, as volutas dos capitéis são semelhantes, mas as abóbadas nervuradas de Tomar, são aqui substituídas por abóbadas de meio canhão com arcos torais a espaços regulares, e embora a decoração aqui ultrapasse o naturalismo exuberante de Tomar, ainda muito preso às propostas de Sagredo (cfr. Lurdes Craveiro, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, p. 72).

⁴²¹ Idem, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, p. 74.

⁴²² Fernando Mariás, *El largo siglo XVI*, p. 387.

⁴²³ Idem, *El largo siglo XVI*, p. 387.

⁴²⁴ Idem, *El largo siglo XVI*, p. 423.

⁴²⁵ Idem, *El largo siglo XVI*, p. 426.

⁴²⁶ Idem, *El largo siglo XVI*, p. 426.

Assim, o emprego das ordens em Espanha, com um entendimento completo da ordem clássica (no sentido em que estas eram empregues todas em conjunto, como uma demonstração da intelectualização das suas funções antropomórficas proporcionais) só é nítido depois de 1548, tendo como reflexo mais óbvio a tradução de Serlio em 1552⁴²⁷. O trabalho de um artista com experiência italiana como Diogo de Siloé em Burgos, com carácter mais avançado em datas tão cedo ainda, com pureza morfológica e sobriedade ornamental, são obras vinculadas a uma aristocracia de cultura italiana e não seriam assimiladas pela produção local antes de uns anos depois⁴²⁸.

Ao contrário do que sucedera no início de Quinhentos, em que houve uma profunda coesão entre a política dinástica, com paralelo nos vínculos comerciais, e consequentes reflexos na importação de obras de arte (desde os mais variados objectos a elementos arquitectónicos)⁴²⁹ bem como no intercâmbio de artistas, visível na presença de mão de obra espanhola em Portugal e vice-versa, com influência no desenvolvimento da própria arte, essencialmente a nível escultórico e arquitectónico⁴³⁰, agora em Portugal, a própria arquitectura apresenta sinais de profundo avanço no que respeita à concretização destas estruturas, com base numa linguagem profundamente inovadora. Todavia, é mesmo assim ultrapassada pela pintura⁴³¹, e se, como afirma Serrera, a história da arquitectura e da pintura na Andaluzia é mais ou menos simultânea⁴³², no caso português, esta última nitidamente se lhe adianta, no que respeita à representação da arquitectura renascentista portuguesa, pelo menos, em casos paradigmáticos como Gregório Lopes.

Face a todos estes "avanços" é perfeitamente compreensível que, para além da influência das gravuras, tratados e desenhos, a representação da realidade quotidiana tenha sido, sem dúvida,

⁴²⁷ Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 428-429.

⁴²⁸ Bonaventura Bassegoda I Hugas, Berta Antich I Martí, "Observacions sobre l'arquitectura del Retaule de Santa Helena i sobre l'arquitectura del gravat", *D'Art*, nº. 15, Universitat de Barcelona, Março 1989, p. 128.

⁴²⁹ Pedro Dias, "Le Portugal et l'art espagnol à l'époque des découvertes", *Feitorias*, Europália, Antuérpia, 1991, pp. 133-135.

⁴³⁰ Entre 1508 e 1512, o espanhol Fernando (Fernão) Muñoz trabalha com Olivier de Gand nas esculturas para a Charola do convento de Cristo em Tomar, João de Castilho está activo em Sevilha em 1507, encontrando-se em Portugal em 1515 [cfr. Ana Ávila (Padrón), "Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, U.A.M., Madrid, 1994, p. 139], e Diego de Riaño encontra-se em Lisboa entre 1517 e 1522, a trabalhar nas obras do mosteiro dos Jerónimos, voltando depois para Sevilha (cfr. A. Morales, "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, 1993, nº. 264, pp. 404-408).

⁴³¹ Na realidade, este facto não admira se se pensar que em Portugal as influências na pintura inicialmente foram outras e que só num segundo tempo com homens como Luis de Morales e Francisco Venegas foram cruciais para o desenvolvimento da arte, enquanto que em Espanha pintores como o lisboeta Alejo López (Aleixo Lopes) em 1533, ou Vasco Pereira que em 1561, teve grande prestígio profissional em Sevilha, são colaboradores imprescindíveis (cfr. Ana Ávila, "Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M.), vol. VI, 1994, p. 140).

⁴³² Juan Miguel Serrera (Contreras), " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura del Renacimiento en Andalucía", *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, (Catálogo da Exposição), Jaén, 1992, p. 215.

privilegiada por Gregório Lopes, aberto mais que muitos à nova estética construtiva que surgia. Assim, cidades como Lisboa e Tomar, ou até mesmo Coimbra, são constantemente evocadas nas arquitecturas fundeiras das suas obras, muito embora na maioria dos casos coexistam a par da cópia de gravuras e de invocações mais ou menos idealizadas, manifestação coerente, se se pensar em termos de "construções imaginárias" na pintura. Por este motivo, é possível que esta funcione como um "espelho", porque se inicialmente, a *arquitectura pintada* pode ter grande influência na *real*, em virtude dos pintores antecipadamente arquitectarem na pintura, em simultâneo é privilegiada a construída, que, por sua vez, transparece nas obras de muitos pintores.

Normalmente, são representados sobretudo os elementos emblemáticos de um ou outro lugar, o que permite a rápida identificação do local. Deste modo, mesmo não sendo documentos absolutamente fiéis, estes fundos arquitectónicos permitem, por um lado, situar até mesmo fisicamente o lugar onde o pintor se encontrava quando executou determinada obra, e por outro, são um importante testemunho das arquitecturas da época⁴³³. Contudo, para além da arquitectura propriamente dita, surgem também pequenos pormenores, como um carro de bois que sugere a Beira Alta, por exemplo, ou o próprio arvoredo, que pode ir dos pinheiros aos castanheiros⁴³⁴, permitindo identificar melhor ainda determinada região ou localidade. Sobretudo no caso da arquitectura doméstica, esta é na maioria das vezes minuciosamente retratada, permitindo concluir que, ao atribuir a estes detalhes um valor documental, se poderia concluir que os pintores são exactamente os precursores da morfologia dos arquitectos⁴³⁵.

Em muitas das obras de Gregório Lopes é representada a charola do convento de Cristo, em Tomar, verdadeiro *ex-libris* desta cidade ribatejana, o que não nos surpreende se se tiver em conta as obras que aí decorriam, desde a reforma da Ordem e sob a acção de João de Castilho. Para além disso, era o melhor que, em termos construtivos e com amplas ligações à arquitectura militar, se fazia no reino. Contudo, e numa perspectiva inteiramente diferente mas tanto ou mais importante, deve ter-se em conta o carácter específico da iconografia deste monumento, com ligações à representação simbólica⁴³⁶, pois era aquele que mais se assemelhava ao Templo de

⁴³³ Flório de Vasconcelos considera que estas representações arquitectónicas podem contribuir para a datação e atribuição de certas obras, assim como para fornecer elementos sobre monumentos já desaparecidos ou transformados, sobre habitação nacional, fisionomia urbana, ou seja, da arquitectura portuguesa da época, "inspiradora de muitos pormenores arquitectónicos nas tábuas quinhentistas" (cfr. Flório de Vasconcelos, "Vistas de cidades na pintura medieval portuguesa", *Panorama*, 22, III série, Lisboa, 1961, s.p.).

⁴³⁴ A par da influência flamenga que historiadores de arte como Reynaldo dos Santos tão insistentemente frisaram, não é também esquecido, contudo, este regionalismo peculiar que se encontra nos fundos de arquitectura destes segundos planos, como preferencialmente são referidos, reflectindo uma visão pictórica muito própria (cfr. Reynaldo dos Santos, "A paisagem e o naturalismo dos segundos planos nos primitivos portugueses", *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, nº 5 e 6, Lisboa, 1959, p. 12).

⁴³⁵ Eugénio d'Ors, "La arquitectura en las obras de los primitivos portugueses", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, p. 17.

⁴³⁶ A planta centralizada da rotunda identifica-se com o Templo de Salomão (sobre este assunto ver: Juan Antonio Ramírez, *Díos, Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994).

Jerusalém, preferencialmente representado nos fundos da pintura flamenga, utilizado como elemento de uma arquitectura que se pode designar como "ideal". Assim, em representações pictóricas que se podem considerar menos "construídas", em que a arquitectura não é previamente desenhada, vai ser muitas vezes representado, por norma como uma "idealização" de uma arquitectura sugerida, cuja morfologia é usualmente idêntica, aliada a uma "obrigatoriedade", de preencher os segundos planos de algumas representações religiosas. No caso do pintor régio Gregório Lopes, irá imperar um forte sentido do real e do concreto, do "visível", a par com certa dose de idealização, a que não pode também fugir, no campo das "construções imaginárias". Por este motivo, se em algumas obras se encontram definitivamente exemplos deste carácter ideal, talvez ligado à iconografia do templo hierosolimitano, está sempre presente também o edifício que tanto o marcou, a Charola do convento de Cristo de Tomar. Nos segundos planos do *S. João em Patmos* da igreja da Pena (Lisboa), do *S. Pedro salvo das águas*, uma das cenas da *Vida de S. Pedro*, da matriz de Cem Soldos (Tomar), ou da *Ascensão da Madalena* do Museu de Olivença, Gregório Lopes irá fixar uma tipologia que pouco tem de construtivo, entrando pelo campo da idealização e da "Cidade Ideal", muito embora com raízes em elementos palpáveis. Já, por exemplo, Diogo de Contreiras, no *Martirio das Onze Mil Virgens* (cabido da Sé de Évora), deixará transparecer mais facilmente a faceta "ideal" das suas arquitecturas, sem deixar de demonstrar, todavia, a intenção bem característica deste pintor de, por esta forma, acentuar o significado iconológico da obra.

Estas "construções ilusórias" funcionam como um quadro dentro do quadro, constituindo uma unidade autónoma dentro do estudo da arquitectura do Renascimento e do Maneirismo, devendo, por este motivo, ser tratadas como tal, e permitindo também constatar uma clara independência da "arquitectura" dos pintores em relação à história da arquitectura dos arquitectos⁴³⁷. Como se viu, já se fazia arquitectura como a pintada ao mesmo tempo. Contudo, o que importa reter é que pintores como Gregório Lopes tentavam ir mais além desta mesma arquitectura, com propostas estruturais e urbanísticas, o que, no fundo, muito embora corresponda a uma idealização, tinha um fundamento teórico muito forte (gravuras, tratados, estudos, desenhos), exactamente o mesmo que está na base da arquitectura construída pela nova figura do arquitecto. Assim, a maior importância desta "arquitectura pintada" é, essencialmente, o facto desta ser susceptível de ser realmente construída, sendo um critério determinante de influência para os arquitectos. Além disso, mesmo que nunca tenha passado de uma arquitectura que se pode designar como "experimental" e conseqüentemente, nunca tenha sido realmente construída, estas "utopias arquitectónicas" vão ter também uma representatividade fulcral e determinante, quer na representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa, quer na definição estrutural dos novos modelos arquitectónicos que agora surgem.

⁴³⁷ Eugénio d'Ors, "La arquitectura en las obras de los primitivos portugueses", *Boletim da Academia ...*, p. 18.

3.3. A representação da "Cidade Ideal"

Deste modo, as chamadas "construções ilusórias", definidas por uma "arquitectura ideal", são outros dos critérios representativos a ter em conta no campo das *arquitecturas pintadas*. Muito embora a sua influência funcione em termos perfeitamente distintos, que incidem sobretudo ao nível da iconografia da arquitectura, não podem deixar de ser valorizadas as descrições e pinturas de edifícios e espaços ideais. Estas podem ser verdadeiras indutoras das reais e das pintadas, como se verá, mas podem também não ter passado de simples "utopias", com raízes em Colonna ou Filarete, o que não significa a perda dessa importância e de um lugar ao lado da "real". Embora, como refere Juan Antonio Ramírez⁴³⁸, a arte de construir edifícios aponte para o "real" e a utopia para o "irreal" (ou seja, o que é virtual, que não existe), este pode ser igualmente fascinante, e em lugar de restringir, corresponde a um alargamento de conceitos, pois aparecem deste forma, a "arquitectura utópica" e as "utopias arquitectónico-urbanísticas".

Como se viu, de forma sintética, a representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa, resume-se globalmente, em quatro níveis. Representações decorativas, ligadas essencialmente à cópia de gravuras italo-flamengas; representações reais, conquanto idealizadas, resultantes quer dessas mesmas cópias quer ainda do facto de terem visto, e sobretudo estudado, desenhos, estampas e tratados com desenhos; representações reais ainda, mas resultantes da visualização de edifícios ou cidades concretas, portanto, da arquitectura ao vivo, construída; e, finalmente, representações ideais em absoluto (arquitectura efémera), de certo modo utópica, ligadas a casos como o Templo de Jerusalém⁴³⁹ ou o convento de Cristo em Tomar⁴⁴⁰, e ainda aos primórdios das "cidades ideais", com base nas obras de um Colonna ou de um Filarete.

Assim, nem sempre as arquitecturas pintadas reflectem necessariamente a arquitectura contemporânea ou local, podendo simplesmente ser puramente imaginárias⁴⁴¹, ou pelo menos, distintas das construções verdadeiras, com um certo "carácter carnavalesco"⁴⁴², que de forma alguma lhes retira importância. Na verdade, de certo modo, estas não deixam de ser verdadeiramente imprescindíveis, em termos do reflectir do estado de sensibilidade. Estes fundos de arquitectura, longe de obrigatoriamente terem qualquer valor como documento histórico, podem ser mesmo absolutamente inúteis para fornecer informações fiéis sobre o estilo e a arte da

⁴³⁸ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 17.

⁴³⁹ A ideia que o Templo de Jerusalém seria redondo fá-lo ser assim representado, quando, na realidade, era rectangular e dividido em três secções (cfr. Juan Antonio Ramírez, *Arquitectura e Utopia*, pp. 95-99).

⁴⁴⁰ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Subsídios para a História da Arte Portuguesa, XXXII, Ed. IHAFLUC, Imprensa de Coimbra, Lda., 1990, pp. 117-119 e 122.

⁴⁴¹ Para alguns historiadores podem ser puramente imaginárias, a par com outras tiradas das "reais", portanto, visualizadas (cfr. Flórido de Vasconcelos, "Vistas de cidades na pintura medieval portuguesa").

⁴⁴² Muito embora seja feita uma ressalva para o caso dos pintores do Renascimento, em virtude destes por norma serem também arquitectos, ourives, etc, e, portanto, estas figurações arquitectónicas podem ter valor como documentos históricos (cfr. Eugénio d'Ors, "La arquitectura en las obras de los primitivos portugueses", pp. 7-8).

época em que foram pintadas, e simplesmente transmitir uma sensibilidade muito própria, até porque a "obsessão" pela arquitectura na pintura do Renascimento, para além de se relacionar com o do *all'antico*, é sobretudo uma exigência da perspectiva. Na realidade, a perspectiva renascentista tornou-se uma das peças fundamentais do *debuxo* cuja racionalidade outorgava às artes a capacidade transformadora da cultura e da sociedade. Aqui também, mais uma vez, à semelhança de todas as construções ilusórias, os fundos tornam-se cada vez mais "arquitectónicos" através do emprego das estruturas renascentistas, sem uma ordem cronológica definida, pois depende sobretudo da capacidade dos artistas de assimilarem todo um conjunto de novas fórmulas. Depois da utilização sistemática do pavimento em perspectiva, geralmente axadrezado, em que situavam as figuras, como a forma mais simples de criação de um espaço pretensamente renascentista, para o que contribuíam ainda toda uma série de elementos e ornamentos de cariz nitidamente flamengo, seguiu-se o estudo e o emprego da perspectiva tridimensional, passando por variadíssimos esquemas compositivos aliados a arquitecturas fingidas, variando no grau da sua compreensão. Sendo geralmente evitada a tradicional "caixa renascentista", substituída pelos elementos atrás referidos, as arquitecturas vão funcionar mais como um marco e como valor simbólico, do que para situar as figuras num espaço concreto, o que dificulta a sua análise do ponto de vista iconográfico, mas que tem a sua representatividade e importância, devendo ser considerado como um terceiro aspecto dos critérios a abordar.

A posição central do homem como observador de um universo pictural do qual ele próprio é a medida e a natureza da realidade nova que o pintor aspira a representar no Renascimento, questão que reflecte bem o humanismo crescente da época, tem início a partir do momento em que Alberti começa a descrever o método que utiliza para construir as suas composições em perspectiva. Já no *De Pictura* [1435], escrito quinze anos antes da sua famosa obra de arquitectura, ao definir a pintura, releva a importância da perspectiva⁴⁴³. Insistindo sempre no novo papel do espectador em relação ao quadro, Alberti considera a aparência das coisas puramente relativas, e portanto, só a figura humana poderá dar a medida do que o artista procura representar. Paralelamente, a partir de então, seguindo um percurso linear, a perspectiva e o espaço pictural são vistos pelos aspectos teóricos e práticos dos seus desenvolvimentos, sendo analisados por um duplo ponto de vista: por um lado, os diferentes graus de realismo que os pintores tentam cada vez mais atingir, cada vez com maior sucesso, no seguimento de uma evolução que originará os mais diversos sistemas espaciais; por outro, os problemas de composição e as soluções a que estes darão vida, nomeadamente as diferentes teorias propostas no domínio da perspectiva e a relação destas com as práticas contemporâneas⁴⁴⁴.

⁴⁴³ Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, p. 70.

⁴⁴⁴ John White, [*The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 1ª, Faber and Faber Limited, Londres, 1957], *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Ed. Adam Biro, Paris, 1992, pp. 10-11.

O método antigo de representar o pavimento em perspectiva, reduzindo sucessivamente de um terço as distâncias entre as transversais, utilizado ainda por muitos pintores do *Quattrocento* italiano, é já desconsiderado por Alberti⁴⁴⁵. A nova regra de diminuição em proporção directa da distância está implícita em todo o seu discurso preliminar sobre os triângulos proporcionais, como na própria construção geométrica que utiliza para traçar o quadriculado do pavimento na horizontal que forma a base do espaço pictural criado pela "recém-descoberta" perspectiva artificial. Muito mais avançada que a linear, esta construção de Alberti corresponde à intersecção perpendicular da secção plana da pirâmide visual⁴⁴⁶ (o sistema da tridimensionalidade ou de coordenadas), pondo em evidência, pelos meios gráficos, a tripla relação estabelecida entre os objectos, o plano do quadro e o olho do espectador. Assim, permitia ao artista determinar as medidas relativas de todos os objectos que desejava representar. Na realidade, a nova perspectiva artificial adaptava-se perfeitamente à tripla função que estes lhe davam; permitia criar um espaço pictural, organizar a composição e manter uma perfeita harmonia entre esta realidade nova e a superfície plana sobre a qual esta vinha a existir⁴⁴⁷. Uma das consequências da perspectiva será a de permitir *debuxar* a arquitectura sob os preceitos da nova espacialidade, tanto na representação da arquitectura já existente, como na definição e projecção das obras a construir. A verosimilhança conseguida por esta nova representação perspéctica permitirá aos novos arquitectos controlar desde o *debuxo* a nova concepção da arquitectura, chegando o desenho a substituir os modelos (maquetes tridimensionais) para mostrar as obras a construir⁴⁴⁸. Desta forma, não admira que possa ter havido uma antecipação por parte destes "pintores-arquitectos", relacionada essencialmente com o entrecruzar de todas as influências que temos vindo a referir. No *De prospectiva Pingendi*⁴⁴⁹, o primeiro tratado sistemático e exclusivo da perspectiva escrito entre 1472 e 1475⁴⁵⁰, Piero della Francesca tende, à semelhança de Alberti, para uma identificação entre esta e a pintura, pensando fundamentalmente na arquitectura quando se refere à perspectiva aplicada, revalidando a verdade objectiva e o prestígio da ciência geométrica. Quanto a Jean Pelérin Viator, no *De artificiali perspectiva* [Toul, 1505], definindo aquilo que designa por *perspectiva accidental* ou *cornuta* (com dois pontos de fuga) e o uso dos pontos de distância ou de afastamento, oferece um autêntico receituário de soluções, desde a diminuição

⁴⁴⁵ John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, pp. 126-128.

⁴⁴⁶ Sobre este assunto, ver o trabalho recente de Joaquim Garriga, "La *intersegazione* de Leon Battista Alberti (I)", *D'Art*, nº. 20, Universitat de Barcelona, 1994, pp. 11-57.

⁴⁴⁷ John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, p. 178.

⁴⁴⁸ Lino Cabezas Gelabert, "La *perspectiva angular* y la introducción da la perspectiva artística en la España del siglo XVI", *D'Art*, nº. 15, Universitat de Barcelona, Março 1989, p. 167.

⁴⁴⁹ Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, ed. G. Nicco Fasola, Sansoni, Florencia, 1974, Libro III, pp. 128-129 [cit. por Juan Antonio Ramirez, *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, pp. 70-71].

⁴⁵⁰ Joaquim Garriga, "Imatges amb *punt*: el primer ressó de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500", *D'Art*, nº. 16, Universitat de Barcelona, Março 1990, p. 60.

correcta das linhas horizontais paralelas do pavimento (um imaginário "pavimento geométrico")⁴⁵¹, passando por todos os elementos susceptíveis de "arquitecturar" as composições, até à famosa "pirâmide bicorne" ou *cornuta*, para a perspectiva com duplo ponto de fuga. Todavia, contraposta à *perspectiva artificialis* ou perspectiva prática, a *perspectiva naturalis*, perspectiva teórica ou especulativa⁴⁵², era o fundamento de todas as ciências que baseavam o conhecimento do mundo físico (pela cartografia, cosmografia e náutica podia ser atingido o estudo da óptica, ciência comum e essencial para estas disciplinas) na experiência sensível. Como foi dito anteriormente, o quadro concebe-se também como um espelho ao ver-se como a "superfície-receptáculo" de imagens que reflectem a realidade objectiva à margem do observador⁴⁵³. Assim, nem sempre a imagem se identifica com uma visão concreta de um determinado observador (como uma "janela"), mediante a intersecção da pirâmide visual ligada à perspectiva científica de Alberti ou Piero della Francesca⁴⁵⁴. Em Portugal, como também na Catalunha⁴⁵⁵, transparece uma certa "artesanização" da perspectiva científica na análise espacial das pinturas, em que prevalecem fórmulas de certo modo empíricas (baseadas em princípios geométricos extremamente elementares como o paralelismo, a simetria e a proporcionalidade), numa paradoxal simbiose com a perspectiva racional italiana.

Se, na crítica moderna, o termo "ilusionismo" irá ganhar um sentido perjurativo, os tratadistas do Renascimento consideravam dignos de elogio e mesmo até uma das conquistas mais revolucionárias do momento, os efeitos que a perspectiva artificial permitia atingir, pois, a imitação realista era simplesmente uma componente entre várias outras⁴⁵⁶, tais como o emprego coerente da cor e da luz, que permitia sublinhar a profundidade do espaço e a densidade dos objectos (recurso muito presente em obras de Diogo de Contreiras e do Mestre de Abrantes, mais do que em Gregório Lopes, que utiliza sobretudo a perspectiva construída), o uso de numerosas

⁴⁵¹ Juan Antonio Ramirez, *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, p. 72.

⁴⁵² Lino Cabezas Gelabert, "La perspectiva angular y la introducción da la perspectiva artística en la España del siglo XVI", *D'Art*, nº. 15, p. 178. Por este motivo, para Herrera, a perspectiva renascentista não podia ser considerada uma disciplina autónoma (equiparável à perspectiva natural) porque estreitamente relacionada com as práticas gráficas, e na realidade, Herrera vai ser um pioneiro da concepção gráfica na arquitectura considerada pelas academias dos séculos XVII e XVIII, em que a representação perspéctica vai ter um papel exclusivamente complementar (cfr. Juan de Herrera, *Sumario y Breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Viuda de Alonso Gómez, Madrid, 1589, cit. por Lino Cabezas Gelabert, "La perspectiva angular y la introducción...", *D'Art*, nº. 15, pp. 178-179).

⁴⁵³ Joaquim Garriga, "Imatges amb punt: el primer ressó de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500", *D'Art*, nº. 16, p. 78.

⁴⁵⁴ Enquanto Alberti define a perspectiva sujeitando-a a um modelo racional, suportada por uma geometria tridimensional, Viato relabora uma teoria ? do comportamento gráfico dos elementos da perspectiva sobre o plano da representação, utilizando os dois fenómenos mais significativos da percepção visual: a "pirâmide virtual" e a "visão panorâmica" (cfr. Andrés de Mesa, "Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator", *D'Art*, nº. 20, pp. 59-113, Universitat de Barcelona, 1994, p. 112).

⁴⁵⁵ Joaquim Garriga, "Imatges amb punt: el primer ressó de la perspectiva lineal...", *D'Art*, nº. 16, p. 78.

⁴⁵⁶ John White, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, pp. 202-204.

ortogonais que atravessam o plano do quadro a par dos planos rectangulares paralelos à superfície, levando o olhar para os segundos planos, ou empregues claramente diferenciadas destas últimas (nítido em obras de Gregório Lopes), o que permite que o olhar se disperse livremente num espaço imaginário. Por vezes, o observador tem a sensação ilusória de que os elementos figurados se incorporam tridimensionalmente no espaço arquitectónico físico, prolongando-o visualmente, à semelhança dos chamados *trompe-l'oeil*⁴⁵⁷. A perspectiva artificial encontra os seus meios de expressão mais nítidos nas formas arquitecturais ou cúbicas, nas linhas direitas, nos ângulos e nos contornos duros e cortantes. Assim, é utilizada sobretudo pelos "pintores-arquitectos", como Gregório Lopes, e já não tanto por alguns dos seus seguidores, pois artistas como Diogo de Contreiras ou Francisco de Campos, salvo raras excepções, utilizam preferencialmente os contornos arredondados, pretendendo recriar a realidade das formas e a tactibilidade das figuras por artificialismos, que passam acima de tudo pelos jogos de luz e sombra, pela acidez do colorido, pela ênfase da imagem, ou seja, por essa sensação de realidade mais relacionada com a intuição e a perspectiva empírica que com o rigor geométrico, o que, longe de lhes retirar credibilidade a nível pictórico, aumenta o já expressivo arrebatamento. Contudo, raramente se encontram na obra destes pintores, obras que visem uma ilusão total. Aparecem sim, em proporções variáveis, elementos geradores de ilusão, à semelhança do que acontece em quase toda a arte da Renascença. Contudo, a par da importância da nova construção geométrica, estas obras não pretendem ser uma ilustração de uma qualquer teoria artística. Por outro lado, todavia, a nível teórico, quase todos os tratados de arquitectura do século XVI deram indicações sobre a "Cidade Ideal", num intelectualismo ligado às perspectivas predominantemente arquitectónicas, o que já revela o interesse pelo problema. Temas como a regularização e sobretudo o urbanismo, ligados ao classicismo, vão encontrar nestas arquitecturas a sua realização, sobretudo na arquitectura efémera, de valor urbanístico e carácter imperial porque ligada ao poder político, que tende a transformar todas as cidades numa "nova Roma"⁴⁵⁸. Como foi anteriormente referido, Colonna, no *Hypnerotomachia Poliphili*, ao dar uma visão fantástica da arquitectura, ou Manetti, na *Biografia de Nicolau V*, onde é visível a sua preocupação pelos aspectos moralizantes e apoloéticos de um ideal cristão, adequam os ideais de beleza e classicismo a uma funcionalidade mais emotiva, que torna a arquitectura o símbolo da instabilidade de todas as coisas, num terreno que beira a noção de fragilidade humana, muito longe da racionalidade objectiva de Alberti.

Se a cidade manuelina tivera a "modernidade possível" (Paulo Pereira), não atingindo a das cidades renascentistas de então, portanto, longe de ser a "Cidade Ideal" renascentista, no que

⁴⁵⁷ LLuis Villanueva Bartrina, "Los falsos balcones de la Capilla del Pilar en la Catedral de Calahorra", *D'Art*, nº. 16, Universitat de Barcelona, Março, 1990, p. 81.

⁴⁵⁸ Fernando Checa Cremades e Victor Nieto Alcaide, *El Renacimiento - Formacion y Crisis...*, p. 323-324.

concerne à arquitectura, já na pintura, desde cedo há várias tentativas de a representar, o que é visível em pintores como Gregório Lopes, nas suas constantes representações de longínquas cidades, por vezes amuralhadas, ou nos seus perfeitíssimos trechos urbanos, como na *Ressurreição de Lázaro* do Museu de Olivença, e até mesmo Diogo de Contreiras, que, singularmente, no *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, representou a vista de uma urbe, certamente Lisboa, enquadrada pelo arco triunfal frente ao qual se dispõem as figuras. Muito pelo contrário, a nível arquitectónico, só no fim do século vai surgir, em Lisboa, uma das primeiras obras de arquitectura na cidade, a primeira área urbana ortogonal planeada, o Bairro Alto⁴⁵⁹, levando à crítica de Francisco de Holanda, na sua obra *Da fabrica que falece à cidade de Lisboa* [1571], à cerca da falta de "monumentalidade", no fundo, à ausência de obras de características clássicas. Muito embora o urbanismo tivesse surgido já com D. Manuel, no que respeita à criação e redefinição de praças, à abertura de ruas, à racionalização de áreas pré-existentes ou às transformações de espaços arquitectónicos de acordo com as novas concepções do Poder, fazia-se ainda de forma insipiente, abrindo, não obstante, caminho para uma escola de urbanismo português, o que só irá acontecer num segundo tempo. A representação de cidades nos fundos das pinturas renascentistas portuguesas, funciona sobretudo como um marco referencial do espaço e do tempo, o que não impede, que, nalguns casos, possam ser completamente indiferentes em relação à cena principal, geralmente de carácter religioso. Consequentemente, inerente a esses fundos de cidade há um forte carácter bíblico, que, todavia, não perde a tipologia clássica habitual, pois os monumentos da Antiguidade clássica resultam como os monumentos mais emblemáticos para a pintura Renascentista, facto comum à "arquitectura pintada" da Andaluzia⁴⁶⁰, como valores simbólicos muito simplesmente, aliando até por vezes vários edifícios visualizados ou só pensados de locais diferentes na mesma pintura, correspondendo à falta de rigor histórico já mencionada, não sendo documentos fiéis para o estudo desses conjuntos, o que pode existir, sem perder o valor, pois a idealização corresponde sempre ao definir da sensibilidade de uma determinada época, tão difícil de atingir, por norma, e que estas arquitecturas pintadas, mais idealizadas, também podem dar.

Na *Virgem com o Menino e anjos brincando num Jardim*, da Charola do convento de Cristo de Tomar, ou no *Abraão e Melquisedec*, pintado para a igreja de S. João Baptista da mesma cidade, Gregório Lopes vai, em ambos os casos, enfatizar a cena principal pela representação de arquitecturas ideais nos fundos da pintura, claramente relacionadas com a iconografia religiosa aí representada, conferindo-lhes deste modo, uma nítida função de marco referencial. O painel da *Virgem com o Menino e anjos...*, insere-se na vasta temática referente à Virgem da pintura

⁴⁵⁹ Paulo Pereira, "As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, p. 82.

⁴⁶⁰ Juan Miguel Serrera Contreras, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura del Renacimiento en Andalucía", *La Arquitectura del Renacimiento...*, p. 240.

portuguesa da primeira metade do século XVI. Para alguns historiadores⁴⁶¹, a composição situa-se no âmbito da influência alemã recordando os jardins paradisíacos onde a Virgem, o Menino, os anjos e por vezes até santos, travavam uma espécie de *sacra conversazione*, mas também se relaciona com as *Vierges aux buissons de roses*, de que um dos mais relevantes exemplos foi pintado por Martin Schongauer (igreja de S. Martinho Colmar), directamente relacionado com o tema do *hortus conclusus*, o jardim fechado onde a Virgem convivia com santas e onde muitas vezes é representado o Casamento Místico de Santa Catarina⁴⁶², embora no caso de Gregório Lopes este tipo iconográfico seja individualizado pelos dois níveis de leitura aí patentes⁴⁶³. Por outro lado, para além do grande valor iconográfico da pintura, deve ser ainda referida a importância dos fundos arquitectónicos da mesma. Na mal definida "arquitectura pintada" que aí é representada, desenha-se um valor iconológico não de somenos interesse, pela idealização ao longe de uma cidade concreta (talvez Tomar, embora nada permita afirmá-lo), terrena e não celeste, perto da qual se desenrola a cena principal. No *Abraão e Melquisedec*, pelo contrário, é nitidamente representado todo um conjunto amuralhado que se pode de imediato identificar com Tomar, o que pressupõe uma maior verosimilhança neste discurso simbólico, mas que não perde o carácter de "lugar ideal" pela iconografia da cena principal.

Na pintura, são nítidas as tentativas de definição de uma "Cidade Ideal", que, à semelhança da "arquitectura experimental" vão surgindo nestes fundos arquitectónicos, com raízes nas cidades ideais de Platão e intimamente relacionadas com as efémeras, cujo aparecimento tem início no princípio do século XVI, ligado normalmente às entradas triunfais. Como um exemplo nítido, podem referir-se as *arquitecturas pintadas* daquele que se pode considerar um dos mestres mais representativos da pintura do primeiro Renascimento da vizinha Andaluzia, o pintor Alejo Fernández⁴⁶⁴. Na verdade, também na Andaluzia os pintores foram os primeiros a dar forma arquitectónica a essas estruturas, quer fossem ilusórias quer efémeras. E também aqui foram poucos os que realmente entenderam e assimilaram a perspectiva, único elemento através do qual poderiam criar estruturas realmente renascentistas, na morfologia e na espacialidade. As "fontes"

⁴⁶¹ Cfr. Dalila Rodrigues, "A pintura no período Manuelino", *História da Arte Portuguesa*, p. 271.

⁴⁶² Como é o caso do pequeno painel da Escola Holandesa de um anónimo do século XV, no MNAA (cfr. Dalila Rodrigues, "A pintura no período Manuelino", *História da Arte Portuguesa*, p. 272).

⁴⁶³ Estes dois níveis corresponderiam ao de raiz mariano-cristológico definido pelas "naturezas-mortas" do primeiro plano (um vaso contendo os lírios que simbolizam a virgindade de Maria, o cesto com diversos frutos simbólicos sob Jesus, o cesto com figos do anjo), e ao de raiz neoplatónica relacionado com a coluna central ou pilastra da fonte situada ao fundo à esquerda, à qual estão adossados dois sátiros amarrados ao fuste e entre si, seres maléficis, que permitem transmitir o embate neoplatónico entre o Amor Profano e o Amor Sagrado, constituído pelo grupo da Virgem, Menino e anjos, que simbolicamente se eleva num plano ligeiramente superior (cfr. Dalila Rodrigues, "A pintura no período Manuelino", *História da Arte Portuguesa*, pp. 272-273).

⁴⁶⁴ Cujas origens está ligada às estampas de Bramante, das quais partem quase todas as arquitecturas pintadas de Alejo Fernández, relacionadas também com as arquitecturas efémeras levantadas em Sevilha em 1508, para a entrada triunfal de Fernando, o Católico (cfr. Juan Miguel Serrera, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 223).

utilizadas foram as mesmas, concretamente, as estampas avulsas, os livros impressos, os tratados de arquitectura, os desenhos de arquitectos, sendo feitas ou cópias literais ou reinterpretações, de esquemas compositivos, grupos, figuras isoladas e obviamente, arquitecturas. Isto está presente em obras como a *Flagelação* do Museu do Prado, de Alejo Fernández⁴⁶⁵, mas também Luis de Vargas⁴⁶⁶, em cuja obra está presente o uso dos tratados, nomeadamente o de Serlio e mesmo de Vasari, neste caso acentuando o italianismo das composições, como na sua *Apresentação do Menino no Templo*. Outro exemplo de como as arquitecturas permitiram articular os espaços na pintura do Renascimento, é a *Assunção* de Juan de Zamora, que coroa o retábulo da Virgem da Colegiada de Osuna⁴⁶⁷. E como marco para enfatizar a cena principal ou determinadas figuras, podem referir-se, por exemplo, em 1588, Alonso Vázquez, na *Última Ceia*, copiada de estampas, concretamente de Sadeler, aberta a partir de uma *Última Ceia* de Martín de Vos, e de outra de Cornelis Cort, esta última cópia da *Última Ceia* de Livio Agresti da Forli, do oratório romano de Gonfalone⁴⁶⁸ ou no *S. Sebastião* de Alejo Fernández do retábulo da Virgem dos navegantes, inserido num espaço circular, cujo centro é realçado pelo desenho do pavimento⁴⁶⁹.

Todo o convento de Cristo corresponde a um programa iconográfico específico, onde, no dizer de Paulo Pereira, está patente a avaliação formal e o entendimento estético do Manuelino, os seus exotismos estruturais e decorativos, a simbologia do Poder Real, constituindo-se como objecto de uma iconologia aplicada⁴⁷⁰. A fachada ocidental do convento de Cristo de Tomar estabelece uma ponte iconográfica entre a Ordem de Cristo com a sua figura fundacional (Jesus, metaforicamente representado pelas molduras de "árvore seca" que em cima reverdescem dando-lhe o estatuto de Árvore da Vida, pois apresenta no ápice uma Cruz de Cristo) e as origens divinas da realeza manuelina, pois o rei era simultaneamente o governador da Ordem e imperador, consubstanciando em si o poder sobre todas as esferas, governando os homens por imposição e escolha providencial de Deus⁴⁷¹. O coro de Tomar, por sua vez, constituiria um programa unitário de propaganda da Ordem de Cristo e do próprio rei, num empenho não só ideológico como cristocêntrico⁴⁷². O programador de toda esta emblemática não se conhece, mas possivelmente, o dramaturgo-ourives Gil Vicente, terá aqui intervindo (como provavelmente o fez em Belém)⁴⁷³. Por outro lado, é

⁴⁶⁵ Juan Miguel Serrera, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 221.

⁴⁶⁶ Esta obra foi recentemente adquirida pela Junta da Andaluzia (cfr. idem, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 225).

⁴⁶⁷ Juan Miguel Serrera, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", p. 232.

⁴⁶⁸ Idem, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", p. 233.

⁴⁶⁹ Idem, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", p. 233.

⁴⁷⁰ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Subsídios para a História da Arte Portuguesa, XXXII, Ed. IHAFLUC, Imprensa de Coimbra, Lda., 1990, p. 16.

⁴⁷¹ Idem, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, pp. 151-152.

⁴⁷² Idem, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 153.

⁴⁷³ Até porque se sabe que este conhecia Diogo de Arruda, devendo existir alguma familiaridade entre eles, documentada por uma passagem do *Juiz da Beira* [1525], em que o autor brinca com a condição daquele

certamente de importância crucial o facto de Diogo e Francisco de Arruda, terem criado o seu próprio modo, caracterizável pelo uso sistemático de "volumes cilíndricos", em que a retórica "militar" funciona como uma forma de iconologia arquitectónica (pela acentuação das suas obras com uma decoração "hiper-realista", muito sensível no tratamento decorativo dos capitéis e colunas, feita de motivos com referências ao mundo da natureza ou ao mundo dos objectos criados pelo homem, vegetalista, animalista e "artificiais", desde as raízes e folhas à heráldica, nacionalizando as influências mediterrânicas e nórdicas). Paralelamente, a combinação do baluarte com uma torre alta, que se insere nas tendências da arquitectura militar de finais de Quatrocentos e inícios de Quinhentos⁴⁷⁴, tendo como principal referência a Fortaleza de Évora-Monte (c.1531, de Diogo e Francisco de Arruda, iniciada sob encomenda do duque de Bragança), com planta centrada quadrangular e torres subcilíndricas nos ângulos, corresponde a uma visão ideal da arquitectura militar, pois, a sua função militar efectiva, não esconde o estatuto de castelo "imaginário"⁴⁷⁵. Quer por estes motivos, quer pelo pioneirismo na rejeição das fórmulas da fortificação medieval e abertura à influência italiana, vão exercer especial atracção nalgumas das obras mais tardias de "pintores-arquitectos" como Gregório Lopes. Nos painéis executados para a igreja do convento de Bom Jesus de Valverde [1544], é visível a mesma idealização experimental da arquitectura militar dos segundos planos, muito embora o pintor régio definitivamente se afaste já dos modelos do Renascimento clássico italiano, numa nítida abertura aos novos valores do Maneirismo, comprovando assim, mais uma vez, um sintomático adiantamento estrutural. Neste contexto, é também significativa a identificação simbólica da rotunda com o Templo de Jerusalém, ou melhor, com a "Mesquita de Omar", imitada pela arquitectura medieval como uma feição do Templo de Salomão⁴⁷⁶. Segundo Élie Lambert, estes edifícios de planta circular e deambulatório estão ligados ao simbolismo funerário, enquanto locais de enterramento e veneração de relíquias⁴⁷⁷. Contudo, a influência do Templo de Jerusalém vai ser na realidade muito clara nas igrejas centralizadas atribuídas aos Templários⁴⁷⁸ e, para historiadores como Juan Antonio Ramírez, correspondia no século XIII, juntamente com a igreja de Vera Cruz de Segovia, a "uma das reconstruções mais claras do Templo de Salomão como edifício de planta

prestigiado mestre-de-obras, dando-o fingidamente como carpinteiro (cfr. Paulo Pereira, "As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, p. 136).

⁴⁷⁴ Sendo provável que Francisco de Arruda se tenha inspirado nas arrojadas propostas de Francesco de Giorgio Martini, na Torre de Belém (cfr. Paulo Pereira, "As grandes edificações...", p. 137).

⁴⁷⁵ Idem, "As grandes edificações...", p. 138.

⁴⁷⁶ Idem, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 123.

⁴⁷⁷ Élie Lambert, "Remarques sur le plan des églises abbatiales de Tomar et de Batalha", *Congresso do Mundo português*, vol. II, Lisboa, 1940, pp. 588-602.

⁴⁷⁸ Segundo as teses tradicionais enunciadas por Viollet-le-Duc, pois, Élie Lambert já não concorda do mesmo modo (cfr. Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 139).

central que se pode contemplar no Ocidente⁴⁷⁹. Para Ramírez, a igreja dos Templários de Tomar foi uma das mais surpreendentes construções centralizadas desta ordem⁴⁸⁰, introduzida em Portugal em 1126. Muitas obras alteraram a fisionomia primitiva do edifício, mas da primeira campanha das obras, iniciadas em 1160, sobressaem entre os edifícios uma igreja poligonal (prisma) de 16 lados com contrafortes no exterior e rasgados de janelas, e no interior, um corpo octogonal com dois andares definidos por esguios arcos quebrados e frestas, coberto de nervuras, no centro do qual se situa o altar, e em torno deste um deambulatório⁴⁸¹.

Na verdade, o edifício hierosolimitano teve grande influência, quer sobre os tratadistas, quer sobre determinadas construções concretas. Assim, desde o século XIV de certo modo se "refugia" nos fundos arquitectónicos da pintura, espelhando-se posteriormente não só em múltiplas especulações teóricas como em realizações concretas (no Templete de S. Pedro in Montorio e na própria Basílica do Vaticano), facto relacionado com a interpretação da sua representação como edifício de planta central. Na realidade, o Templo de Salomão, as reconstruções posteriores de Zorobabel e Herodes, assim como a descrição profética de Ezequiel, coincidem em caracterizar o antigo Templo de Jerusalém como um edifício de planta rectangular dividido em três espaços ordenados longitudinalmente⁴⁸². Contudo, na época medieval esta concepção irá ser alterada, talvez até pela confusão existente entre a forma circular e a poligonal, e a igreja hierosolimitana não vai conservar a forma preexistente, aparecendo uma série de igrejas de planta centralizada, poligonal ou circular, devido a alterações formais de imagem ligadas a factores de ordem religiosa. Assim, casos como o da mesquita que foi convertida pelos cruzados no *Templum Domini* e identificada ingenuamente com o Templo de Salomão⁴⁸³, entre outras razões, geram esta mudança de significado iconológico, em que o templo é visto agora mais ainda, como "centro simbólico". Nas igrejas medievais de planta centralizada vai predominar a intenção de evocar idealmente a igreja do Santo Sepulcro de Jerusalém, para além do *Templum Domini* (Cúpula da Roca-Templo de Salomão), provavelmente pela estrutura mais imponente de Jerusalém, estabelecendo-se certa confusão e identificação entre ambas⁴⁸⁴. Por outro lado, não deve ser esquecido que no período medieval Jerusalém Celeste era representada como uma cidade circular, sendo o seu protótipo ideal um círculo perfeito⁴⁸⁵, o que certamente teve implicações com as

⁴⁷⁹ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 146. Também J. H. Pais da Silva é da opinião que teria sido uma simples capela funerária, espécie de versão monumental das "laneternas dos mortos" românicas de França, e não a igreja dos monges-guerreiros com raiz no templo circular adaptados pelos Templários em Jerusalém, para sua sede no Oriente (cfr. Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte-I. Artistas e Monumentos*, p. 186).

⁴⁸⁰ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 143.

⁴⁸¹ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte*, p. 185.

⁴⁸² Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 96.

⁴⁸³ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 99-101.

⁴⁸⁴ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 103-104.

⁴⁸⁵ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 118.

primeiras idealizações das cidades, nomeadamente a de Hartmann Schedel, que no *Liber Cronicarum* [Nuremberga, 1493]⁴⁸⁶, representa Jerusalém circundada por muralhas circulares com portas e torres à volta e com o templo hierosolimitano ao centro em posição de destaque. Também as cidades utópicas de um Filarete e mesmo até de Alberti, onde a utopia social e a arquitectónica aparecem confundidas, não podiam deixar de ter influência nas arquitecturas pintadas. A cidade lúdica de Filarete, apresentada pela sua obra *Trattato di Architettura*, consiste num relato novelesco dialogado onde é relatada a construção de uma cidade, Sforzinda (para glorificar o seu patrão Galeazo Sforza, duque de Milão⁴⁸⁷), construída segundo os princípios vitruvianos. Pelo seu carácter literário é de certa forma mais totalizadora que a de Alberti, muito embora o seu sistema das ordens não seja de modo algum tão elaborado. Com a especificidade disciplinar de Serlio, este modelo de organização social e urbana converte-se num receituário de soluções parciais exemplares⁴⁸⁸, muito ligado ao sistema das ordens arquitectónicas e a uma "utopia da razão" na medida em que oferece modelos de realização concreta, tais como portas, arcos, *loggias*, fachadas, permitindo assim uma canonização do sistema⁴⁸⁹.

Este facto está também patente em Francisco de Holanda, para quem a "arquitectura fingida" é também correspondente à "arquitectura ideal", uma arquitectura de ecos e efeitos neoplatónicos, que irá ocupar todo o comportamento da *maniera* e também da *contra-maniera*. No princípio do *Da Pintura Antigua* [1548], o primeiro tratado de arte a integrar a filosofia de Platão⁴⁹⁰, introduz o desenho do Templo da Pintura, *Domus Picturae*, inspirado no *Domus Sapientiae* ou Casa da Sabedoria do livro dos *Provérbios* da vulgata, ilustrando assim a sua teoria neoplatónica da pintura⁴⁹¹. Francisco de Holanda está na origem da primeira formulação completa e coerente de

⁴⁸⁶ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 133.

⁴⁸⁷ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 184.

⁴⁸⁸ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 200-201.

⁴⁸⁹ Na verdade, a tratadística arquitectónica do renascimento concede uma importância tão grande às ordens arquitectónicas que estas chegam a ser concebidas como elementos essenciais da caracterização urbana. Desde Alberti, em que estas são vistas como "ornamento fundamental", reduzindo e libertando ao máximo a sua função estrutural, pois a sua estrutura arquitectónica está ainda muito regulada pela teoria das proporções, enquanto nos tratados posteriores as ordens vão assumir um papel chave, estruturalmente mais preso, mas com muito maior liberdade planimétrica. Sagredo vai assumir um papel intermédio, com a primeira intenção de reduzir a problemática arquitectónica ao sistema das ordens, derivado do vocabulário clássico, mas só com Serlio desaparecem todas as ambiguidades, pelos motivos referidos dos modelos, só sendo superada a sua popularidade com o tratado de Vignola em 1562, *Regola delle cinque ordini d'architettura*, de grande carácter pedagógico, que demonstra a tendência do momento em centrar sobre todas as ordens o grosso da polémica arquitectónica (cfr. Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 213-224).

⁴⁹⁰ Em Roma, por todo o lado Francisco de Holanda encontrou manifestações de neoplatonismo nas obras de arte, assim como na literatura e cultura italianas sob o papa Paulo III. Além disso, obras como a de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, continuavam a exercer o seu fascínio, através da sua linguagem esotérica e arcaizante e das suas xilogravuras; e, sobretudo, a fonte de inspiração que foi Miguel Ângelo, contribuíram para a nova concepção do artista e da sua arte, para uma teoria da pintura, ilustrada nesta obra de Holanda (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Neoplatonismo e arte em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, pp. 519-521).

⁴⁹¹ Na *Domus Picturae* de Holanda, as colunas são as partes da pintura e os degraus as ciências necessárias ao pintor, à semelhança da gravura alegórica do *Intellectus* que sobe os degraus dos elementos seres, evocando deste

uma concepção filosófica da pintura⁴⁹². Esta *arquitectura pintada*, respira a mesma ideia da "arquitectura ideal", e definitivamente uma cultura de raiz tipicamente neoplatónica. Mais que uma proposta urbanística, há uma atitude ideológica, ligada a uma nova cultura vanguardista de raiz neoplatónica, cuja influência se pode ver em algumas obras da última época de Gregório Lopes, na sua busca da arquitectura ideal dos fundos arquitectónicos.

À semelhança do que se passa na pintura espanhola desta época, por exemplo, com Alejo Fernández, é realmente necessário fazer uma certa teorização sobre o simbolismo do Templo de Jerusalém, de forma a compreender como este, mais que qualquer outro, se prestou tanto às fantasias permitidas pelas arquitecturas de carácter ilusório da pintura do primeiro Renascimento. A sua estrutura arquitectónica, um templo de planta circular em quatro pisos, em ordem decrescente, de fachada renascentista, é empregue tanto na pintura como noutras artes, nomeadamente e primordialmente, na gravura, na ourivesaria, e claro está, na arquitectura real. Para alguns historiadores⁴⁹³, tal deve-se sobretudo à fidelidade pela narração bíblica, deveras coerente para a época. Por outro lado, quase todas as representações de arquitecturas na pintura obedecem a um determinado valor simbólico, o que influi mesmo no seu posicionamento nas composições, tendo em vista normalmente o sustentar de algum ideal (como seja o triunfo da igreja, reforçada pela presença de arcos romanos, triunfo do cristianismo sobre o paganismo, ligado já à Contra-Reforma). Este facto aparece-nos em obras como a predela de Diogo de Contreiras, *S. Jerónimo, Santo António e S. Dinis*. Aqui, a paisagem obedece a uma sequência de leitura da obra, como acontece em muitas pinturas de Contreiras, ligando as três diferentes representações através da colocação das meias figuras, e permitindo correr o cenário com o olhar. Ao centro, fica um desembocadouro marítimo, prolongando em profundidade o exíguo espaço da pintura; e à direita, um edifício conventual, que, para além de criar um ponto de fuga para além da extremidade do painel, sublinhando a leitura da sucessão das três imagens, liga-se fielmente à iconografia representativa da obra. Contudo, por outro lado, esta ideia está também patente na pintura de "Juízos Finais" como o de Juan de Zamora, em Osona⁴⁹⁴, ou como o *Julgamento das Almas* de Gregório Lopes.

77

93

No convento de Cristo (1529/30, projecto da iniciativa do frade humanista António de Lisboa) em Tomar, João de Castilho, erguerá a "Cidade de Deus", motivo que se compreende tendo em conta uma série de pressupostos ideológicos e formulações estéticas ligadas à reforma da Ordem em 1529, que obrigou à ampliação do sector conventual. Na fachada rasga-se o portal de acesso,

modo, o universo "escalar" e a ascensão celeste do pintor, mostrando a vontade de Holanda de consagrar a sua arte como a mais divina de todas as actividades humanas (cfr. Sylvie Deswarte-Rosa, "Neoplatonismo e arte em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, p. 528).

⁴⁹² Sylvie Deswarte-Rosa, "Neoplatonismo e arte em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, p. 535.

⁴⁹³ Juan Miguel Serrera, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", p. 234.

⁴⁹⁴ Idem, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura...", p. 237.

erguido em 1515⁴⁹⁵, assinado na ombreira oriental por João de Castilho, e na parte renascentista [1530-1543], vê-se ainda restos do que terá sido o mais belo claustro do Primeiro Renascimento da Península, onde repete um tipo claustral de Cesariano⁴⁹⁶, de original concepção. De certo modo o edifício tem uma estrutura híbrida (gótico tardio e manuelino), em que o vocabulário utilizado se converte às novas soluções renascentistas, que se encontra em muitas das arquitecturas dos fundos das pinturas da época, possuindo ainda um certo sabor "experimental", comum também a algumas das melhores arquitecturas pintadas. Já nas obras de João de Castilho, o interior do portal Sul apresenta duas colunas torsas ladeando o vão, o que pode conferir um sentido "salomónico" ou "hierosilimitano" ao "novo" templo, na continuação da iconologia pré-existente, pois havia já um paralelismo icónico entre as colunas manuelinas e uma representação do Templo de Salomão⁴⁹⁷. Mais ainda, a orientação da charola (Templo de Salomão a Oriente) e a sua decoração simbólica, provavelmente implicam que as campanhas manuelinas prefigurem uma "Nova Jerusalém", correspondente ao enquadramento real do Portugal de então⁴⁹⁸. A charola é o pólo gerador da simbólica conventual, centrando-se na figura de Cristo, de encontro à vocação cristológica de todo o edifício, articulando-se com todas as outras partes que constituem a imensa mole conventual, construída na vertical. Além do mais, o programa desenvolvido por João de Castilho⁴⁹⁹, constituído por cinco claustros dispostos simetricamente em planta centralizada de cruz grega, é muito semelhante ao do *Ospedale Maggiore* de Milão [c.1451]⁵⁰⁰, desenhado por Filarete, para os Sforza, o que é significativo. Assim, se a campanha das obras tomarenses do tempo de D. Manuel e D. João III estão intimamente ligadas a um conjunto de factos fundamentais, que passam pela afirmação do poder real, é perfeitamente compreensível que também na pintura haja uma necessidade premente de representar o que se fazia a nível construtivo. Tanto mais que a ideia de circularidade na arquitectura religiosa tinha conotações preferenciais no século XVI, embora a tradicional identificação na pintura entre o Templo e uma estrutura centralizada venha dos inícios do século XIV, transmitindo-se para a pintura quatrocentista e quinhentista, desde Giotto, que já usa o templo centralizado e as colunas

⁴⁹⁵ Cfr. Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte-I. Artistas e Monumentos*, p. 187.

⁴⁹⁶ Cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 348.

⁴⁹⁷ Este fora miticamente reconstituído tendo por base "arqueológica" uma coluna torsa do século IV, guardada em S. Pedro de Roma, depois com a designação de "coluna salomónica" (cfr. Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, pp. 123-124).

⁴⁹⁸ Idem, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, p. 125.

⁴⁹⁹ Em sucessão de João de Castilho, será nomeado Diogo de Torralva em 1554, terminando o claustro Grande ou "das Procissões" de Tomar e demolindo o do "Primeiro Renascimento", aí inserindo uma estrutura no mais puro estilo clássico do Alto Renascimento, cenografia composta de elementos dos Livros III e IV de Serlio, substituindo uma obra de inspiração erasmiana por outra representativa de uma ideologia diversa, mais "decente", ligada à Contra-Reforma (cfr. Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, pp. 353-354). Este é já de linguagem maneirista e será concluído por Filipe Tércio e Pedro Fernandes de Torres (cfr. Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte-I. Artistas e Monumentos*, p. 189).

⁵⁰⁰ Jorge Henrique Pais da Silva, *Páginas de História de Arte-I. Artistas e Monumentos*, p. 189.

torsas⁵⁰¹, tanto mais que a coluna é também um dos atributos tradicionais da Virgem⁵⁰². Estabelece-se então, uma relação estreita entre as imagens hierosolimitanas (Cúpula da Roca e Anastasis) e o ideal renascentista da igreja centralizada⁵⁰³. Por outro lado, como foi já salientado⁵⁰⁴, a adesão por parte da clientela religiosa ou não a toda esta visão bíblica pode explicar e promover a sua aplicação em termos iconológicos, sobretudo em edifícios sob a égide da Ordem. Outro elemento de grande simbolismo e que vai ser sistematicamente representado na *arquitectura pintada*, são os "castelos", cuja imagem espiritual se liga à Virgem, essencialmente por via bíblica, através do Cântico dos Cânticos (a "Torre de David")⁵⁰⁵. Estes constituem normalmente o topo dos baldaquinos e possuem um corpo centralizado circular, telhado cónico provido de seteiras, cinta de muralhas exterior com cinco torres (na versão mais complexa), correspondendo iconologicamente a verdadeiras maquetes de castelos imaginários, semelhantes aos inseridos nas gravuras e pinturas paisagísticas de origem flamenga⁵⁰⁶. Face à importância da arquitectura militar em Portugal, campo de experiências na definição de um estilo próprio, pode entender-se a influência que certamente também teve, tanto em termos iconológicos como morfológicos, nos fundos arquitectónicos da pintura. Também o Mausoléu de Halicarnaso foi um dos elementos preferenciais das "construções imaginárias". A sua representação teve origem nas descrições detalhadas de Plínio na *Historia Natural*, em que sobre uma base quadrangular com esculturas diversas se alçava uma pirâmide escalonada com um remate representando um carro com três cavalos. No gravado de Cesare Cesariano que ilustra a tradução do tratado de Vitruvius de 1521, o Mausoléu aparece no interior de um templo centralizado dedicado a Marte. Quanto a Francisco de Holanda, no *Das Antiquarias*, oferece uma imagem de um templo coríntio de ar palladiano, coroado por uma pirâmide escalonada⁵⁰⁷. E também o Farol de Alexandria, cuja destruição definitiva na segunda metade do século XVI favoreceu as mais variadas versões fantasiadas, como a de Heemskerck [1572]⁵⁰⁸, neste caso inserido numa cerca cilíndrica com poderosas colunas e arcos rusticados, de forma helicoidal, imitando a tradicional iconografia da Torre de Babel. Esta mesma imagem encontra-se também em vários gravados de Martin de Vos e de muitos outros autores e artistas⁵⁰⁹, levando a aceitar que está relacionado com importantes conotações religiosas (a luz que orienta na noite os navegantes, como a doutrina de Cristo impede

⁵⁰¹ Exemplo são a pintura de um anónimo gótico *Cristo e a adúltera* da catedral de Toledo e, de Giotto, *A oferta rejeitada de Joaquim* (cfr. Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias...*, pp. 147-148).

⁵⁰² Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias...*, p. 143.

⁵⁰³ Idem, *Construcciones ilusorias...*, p. 158.

⁵⁰⁴ Paulo Pereira, *A Obra Silvestre...*, p. 124.

⁵⁰⁵ Idem, *A Obra Silvestre...*, p. 161.

⁵⁰⁶ Idem, *A Obra Silvestre...*, p. 160.

⁵⁰⁷ Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, pp. 77-79.

⁵⁰⁸ Idem, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 87.

⁵⁰⁹ Como Fischer von Erlach, em 1721 (cfr. Juan Antonio Ramírez, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, p. 88).

o naufrágio das almas). Este monumento da antiguidade, recreado utopicamente, foi um elemento mais influenciador que muitas edifícios construídos e existentes em três dimensões, mostrando assim, uma vez mais, que muitas das "arquitecturas pintadas", exerceram uma maior influência que as reais. Para completar o problema da análise da arquitectura como *iconografia do lugar*⁵¹⁰, ou seja, a criação na arquitectura pintada de lugares imaginários, mas precisos e verosímeis, onde se reconhece a influência recíproca entre a prática arquitectónica e as visualizações dos pintores, deve referir-se como a certos temas codificados pela tradição corresponde uma fixação mais ou menos equivalente dos elementos arquitectónicos. Assim, veja-se ainda a cabana ou gruta do presépio, do *Nascimento de Cristo*, que, muito embora não deixasse grande lugar à arquitectura foi também utilizada, aparecendo as ruínas a céu aberto e as arquitecturas destruídas, de grande efeito simbólico relacionado com o lugar "abandonado"⁵¹¹. Em muitos dos pintores referidos, sobretudo na sua primeira época, se encontram *Natividades* em que estão presentes estes elementos. Assim, por exemplo, nos fundos da *Natividade* e da *Adoração dos Reis Magos* de Gregório Lopes, provenientes do convento do Paraíso de Évora, são claramente visíveis estas características, ainda presentes em obras mais tardias. Contudo, noutras obras do pintor régio, nomeadamente na *Adoração dos Magos* do Retábulo de Santos-o-Novo, ou na da igreja de Bourg-Saint-Andéol, e mesmo até em obras como a *Epifania* de Francisco de Campos, muito embora prevaleça ainda o mesmo gosto pela utilização destas arquitecturas em ruínas, impera já a criação consciente de fundos arquitectónicos, na autêntica concepção da *arquitectura pintada*. Em contrapartida, na "casa da Virgem Maria", onde tem lugar a *Anunciação*, já não aparecem as arquitecturas semidestruídas, sendo, pelo contrário, um local até de certa forma luxuoso, onde a arquitectura religiosa e a vivenda nobiliária se confundem, face à sua ligação ao "Templo da Virtude"⁵¹². Mais uma vez, na *Anunciação* do retábulo vindo do mesmo convento do Paraíso, e ainda na da Série de Santos-o-Novo, de Gregório Lopes, vai prevalecer esta iconografia, sendo neste último caso, especialmente notória certa opulência decorativa que caracterizou as primeiras obras deste pintor régio, ligada ao luxo do meio cortesão, visível na arquitectura fundeira (ambiente físico) que se coaduna inteiramente com a intencionalidade temática. Todavia, nem por isso este pintor vai esquecer os seus conhecimentos da arquitectura clássica, utilizando, no majestoso portal que se abre para o leito da Virgem, elementos como as colunas "monstruosas"/balaústres de Sagredo e os típicos medalhões nos diafragmas. Contudo, ao desenvolver este tema não se deve ficar preso à preocupação de reconhecimento típico da iconografia tradicional, nem às construções demasiado coerentes da iconologia, pois a *arquitectura pintada* raramente é uma mera ilustração de uma ideia.

11b

23

30,109

11a

22

⁵¹⁰ Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias...*, pp. 104-105.

⁵¹¹ Idem, *Construcciones ilusorias...*, pp. 105-106.

⁵¹² Idem, *Construcciones ilusorias...*, p. 106.

2. Critérios de adequação dos fundos arquitectónicos

2.1. A arquitectura como complemento decorativo

Após o que se definiria por uma introdução teórico-explicativa dos critérios representativos da arquitectura na pintura renascentista portuguesa, tentar-se-á equacionar de forma coerente e fugindo a uma mera tipologia descritiva, o levantamento dos fundos arquitectónicos que se consideram singularmente explicativos das questões levantadas anteriormente. Em primeiro lugar, e estritamente no plano do *documento pictural*, deve considerar-se a função da *arquitectura como complemento decorativo*, normalmente uma arquitectura pintada que corresponde à cópia de gravuras. Muito embora este critério fuja na sua essência ao tema fulcral da representação arquitectónica como modelo figurativo passível de ser construído e, concomitantemente, indutor da *arquitectura real*, não pode de forma alguma ser esquecido pelo que tem de explicativo para todo o percurso que se vai seguir. Como exemplos primordiais desta arquitectura essencialmente decorativa, salientam-se as primeiras obras executadas por Gregório Lopes, quer em parcerias como a da designada Série de São Bento, da empreitada do convento do Paraíso, ou da obra dos chamados Mestres de Ferreirim, quer em obras atribuídas a epígonos do pintor régio. Nestas, é notório ainda o apego aos primórdios da pintura flamenga, com as cambiantes italianizantes que homens de formação humanista como o holandês Van Scorel ou Bernard van Orley, paradigmas do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", cedo vão transmitir, influenciando decisivamente na produção pictórica portuguesa, mas da qual, contudo, estes pintores se irão libertando gradualmente. No caso da Série de São Bento [c.1525], que Gregório Lopes executa de parceria com Jorge Leal, é já perceptível o pormenorizado requinte de tratamento dos pormenores e o carácter áulico da composição, patente nas roupagens das figuras de cariz aristocrático, na opulência dos tecidos, no calor dos coloridos, nos adereços e nas peças de ourivesaria, de nítido pendore decorativo, e que se inserem numa linha de tradição flamenga. Por outro lado, também é nítida a pomposa decoração do ambiente, pois a Virgem da *Adoração dos Magos*, longe de aparecer integrada nas características cabanas e arquitecturas em ruínas (como sucederá posteriormente), fica situada frente a um trecho de um bellissimo pórtico com colunata dupla, com volumosos capitéis bojudos, talvez da ordem coríntia (por norma, a mais utilizada nos primórdios da pintura do Renascimento), atrás do qual surge a figura de S. José. Todavia, na paisagem fundeira surgem já os característicos grupos de figuras frente a um modelo de cidade acastelada, tema que será depois amplamente desenvolvido por Gregório Lopes. Na *Apresentação do Menino no Templo*, salienta-se o mesmo tipo de colunas e capitéis, com evidente ligação, pela sua semelhança, aos dos gravados representados na célebre obra de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, onde tanto a coluna como a base são desenhos de "vulto redondo", e

1

2

3,4

o arco de volta perfeita, é ornado com o mesmo tipo de decoração vegetalista que aparece também nesta obra. Na *Visitação*, salienta-se o mesmo tipo de arquitectura, embora mais elaborada pelo surgimento de um torreão. Todavia, os arcos definidos pelo pórtico estão muito longe da extraordinária utilização da perspectiva a que este artista nos habituará, e é nítido o pendor ainda "gótico-manuelino" da composição, nas janelas ogivais geminadas entre os pequenos contrafortes exteriores do torreão e nos capitéis de folhas de acanto. No fundo de paisagem, é esboçado um levíssimo trecho de arquitectura, à semelhança da pintura anterior. Embora em termos compositivos estas obras se afastem dos estereótipos iconográficos usuais para a época, estão longe ainda da liberdade compositiva e do debuxo mais livre que vão ser apanágio do pintor régio Gregório Lopes, sendo-lhes inerente uma componente essencialmente decorativa, sem dúvida retirada das gravuras flamengas. No que concerne ao desenho, insere-se ainda na linha evolutiva que irá ser seguida por outros pintores contemporâneos e da qual Gregório Lopes se irá destacar. Este facto é patente em obras que, muito embora posteriores, apresentam arquitecturas fundeiras que se agarram ainda exclusivamente ao risco, conquanto denotem já uma maior preocupação da utilização correcta das linhas de perspectiva. Assim, no *Santo António pregando aos peixes* (MNAA), atribuído a Garcia Fernandes, de perfeitas características perspécticas, ressalta uma menor liberdade na pintura: embora os fundos arquitectónicos deste quadro antoniano possuam já alguns elementos talvez até retirados da tratadística, paralelamente têm um tratamento de cariz ainda gótico, tanto na forma como no conteúdo, patente na decoração das janelas góticas do torreão à direita, de carácter vegetalista no essencial, sugerindo uma marcação por decalque de estilete que o restauro recente veio confirmar. Em tudo semelhante ao de S. Bento é o retábulo executado, provavelmente também de parceria com Jorge Leal, para o convento do Paraíso [c.1527]. Para além das tábuas desta série já referidas no capítulo anterior, salientam-se ainda a *Apresentação do Menino no Templo*, a *Visitação*, a *Fuga para o Egipto* e a *Morte da Virgem*. O tipo de decoração aqui utilizada, em termos de *grotesco* e de outros motivos *ao antigo*, é essencialmente de carácter flamengo, embora se pressintam laivos leonardescos. Quanto à arquitectura, que denota uma sobreposição de origens caracteristicamente nórdicas, que se encontra em Van Scorel, e em Dürer, apresenta ainda os esconsos telhados nórdicos, de terminação cónica. Ao fundo, num ponto mais alto, de forma a serem evidenciados, sempre presentes os templos circulares com torreões terminando em altas e finas torres. A *Visitação*, embora apresente uma arquitectura fundeira extremamente linear mas onde é patente este mesmo carácter flamengo, tem como único elemento de relevo o edifício fronteiro de telhado esconso, onde sobressai uma varanda com arcada de finas colunas. Na arquitectura destas primeiras obras é nítida também a presença das gravuras de Dürer, não só na postura figurativa como até aqui tem sido realçado, mas também a nível da arquitectura dos fundos, onde é patente o já referido compromisso entre o Norte flamengo mais pictural e a

perspectiva humanista de Itália, aliando ao detalhismo filigranado das cidades e templos dos segundos planos, uma capacidade extraordinária de caracterização figurativa no agrupamento das personagens e multidões. Na *Fuga para o Egipto*, abundam as colinas e os declives, numa arquitectura que, à beira de precipícios, se empoleira e dificilmente se equilibra, e onde se destacam os pequenos torreões cilíndricos e as arcadas, elementos preferenciais das gravuras de Van Scorel. O detalhismo filigranado das cenas dos segundos planos, permite compreender a história que se desenrola a par da cena principal, para além de tornar perceptível uma arquitectura onde se misturam elementos de cariz nitidamente medieval, como os castelos, com funções de complemento decorativo.

Tanto a *Apresentação do Menino no Templo*, como a *Morte da Virgem*, são tipicamente cenas de interior, mas no segundo caso, destaca-se o interessante pórtico que envolve a cena principal. Enquanto no primeiro painel, ressalta o cariz ainda gótico, em contrapartida, na *Morte da Virgem*, a arquitectura parece ser já retirada de tratados pela utilização de uma gramática clássica (nos medalhões dos diafragmas, nas colunas balaústres, de Sagredo, nos entablamentos direitos e geralmente sem decoração), embora predomine ainda uma certa medievalidade no intimismo e no aglomerado de figuras. É de ressaltar a curiosa decoração de grotescos, com o interessante pormenor do motivo envolvente do pórtico se repetir na moldura do retábulo.

Existem ainda outras obras onde estão patentes as mesmas características, mas em que cada vez mais se sente o penetrar dos elementos de notória influência de Itália, como a *Visitação* da igreja do Espírito Santo de Évora⁵¹³, de um epigono de Gregório Lopes, quer na voluptuosidade das figuras e das vestes, quer no *sfumato* dos fundos, onde todavia, continuam a predominar as habitações de carácter flamengo, ou na *Adoração dos Magos* (MNAA), em que se sente o gosto do *all'antico* na utilização de alguns elementos clássicos, como as colunas sobre plintos, os capitéis coríntios, o entablamento corrido dividido horizontalmente, ou as ruínas "ao romano", e onde a presença das janelas góticas, num segundo piso apenas iniciado, quase destoa. Como iremos encontrar na *Epifania* da Sé de Évora, de Françico de Campos, S. José, o pai putativo de Cristo, é afastado para segundo plano, espreitando sob o pórtico de onde parte a escadaria que dá acesso ao segundo piso. A presença do intrincado esquema de arcadas, colunatas e pórticos, que emolduram a cena principal e continuam até à multidão que espreita mais ao longe, permite já visualizar obras onde a arquitectura dos fundos da pintura se evidenciará pelo seu carácter essencialmente experimental. Nesta tentativa de adequação dos fundos arquitectónicos, existe um evidente ponto de transição entre a arquitectura como complemento decorativo e como contextualização do real. Assim, nas seis tábuas constituintes do Retábulo de Santos-o-Novo

⁵¹³ Conforme o prometido ao Rev. Padre Lavajo, a quem aproveito para expressar os meus agradecimentos por toda a atenção e ajuda prestadas, gostaria aqui de referir a sua preocupação pelo facto desta obra já não se encontrar na igreja do Espírito Santo de Évora, e sobretudo, por desconhecer em absoluto o seu paradeiro.

[c.1540], de feitura imediatamente posterior à empreitada de Tomar, é novamente visível o vestuário extremamente rico e refinado, à semelhança do usado na corte, a ornamentação com base nos grotescos do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", o orientalismo patente em algumas figuras, salientado pelos turbantes que Gregório Lopes empregará em muitas das suas obras, e sobretudo, o importante papel desempenhado pelos fundos, sejam de arquitectura ou até muito simplesmente de paisagem. De extraordinários fundos de ruínas *all'antico*, salienta-se a *Amunicação*, já referida no capítulo anterior, mas também a *Adoração dos Magos* e a *Adoração dos Pastores*. Na primeira destas tábuas, constam mais uma vez as colunas incompletas, as pilastras decoradas com grotescos, que também são usados nas peças de ourivesaria, e à semelhança do que se encontra em muitas das obras flamengas, uma janela dupla abre-se para um fundo de paisagem. Na *Adoração dos Pastores*, a arquitectura dos fundos vai ter já um papel primordial, pelo que representa em termos de evolução "construtiva". Assim, destaca-se um pórtico de elementos decorativos de um Renascimento clássico, que se encontram nas suas congéneres da arquitectura, em que sobressaem os medalhões para figuras nos diafragmas, a arquitrave de linhas direitas dividida horizontalmente, substancialmente decorada com folhagens, a que se sobrepõe um pequeno frontão interrompido por um nicho para imagem. É de notar também as colunas balaústres que aparecem no tratado de Sagredo e os grossos contrafortes/pilastras, decorados de grotescos com enrolamentos, onde é perceptível a mesma evolução já sentida na arquitectura. Todavia, mantém-se ainda o pormenor da janela aberta para um fundo de paisagem ...

No *Jesus no Horto*, embora quase imperceptível à primeira vista, destaca-se um magnífico fundo de arquitectura, ainda de contornos pouco definidos, e em que ressaibos do gótico permanecem nas janelas ogivais geminadas de alguns edificios. Quanto à *Deposição de Cristo*, é uma composição singular, cujo interesse principal reside na presença de um magnífico pórtico, onde predomina uma decoração de *invenzione*, em que uma curiosa figura masculina, tal criatura fantástica (atlante), segura o entablamento, vendo-se ainda, à esquerda, uma arquitectura mais esboçada que "construída" e que cultiva o gosto pelas *rovine* clássicas. Contudo, aqui é já bem visível um edificio circular em três pisos, embora encoberto pela frondosa vegetação, à direita de um outro com janelas góticas e telhados ponteagudos. Na *Ressurreição*, para além de um pórtico em tudo semelhante ao anterior, desenha-se, ao fundo, uma cidade minuciosamente elaborada, extraordinário trecho em que é já possível admirar elementos como as torres de secção circular, robusta e coroada de uma crista de merlões e ameias, ou com cunhais reforçados por torreões cilíndricos, as cinturas de muralhas e portas fortificadas, os aglomerados urbanos compostos essencialmente de casas de agudo telhado de duas águas, as torres cilíndricas ameadas, que se elevam aos céus com agudo remate piramidal, ou ainda a soberba escadaria que conduz a um templo, entre os quais circulam pequenos grupos de figuras. Define-se já aqui toda uma gramática

construtiva da qual derivarão as últimas obras executadas por este pintor, caminhando de forma ascendente para o Maneirismo.

Ainda em relação à questão relacionada com a função da arquitectura como complemento decorativo, é de notar que nestas arquitecturas predomina o mesmo tipo de grotesco que se encontra nas pilastras de outras Epifanias, como na excelente *Adoração dos Magos*, da igreja de Bourg-Saint-Andéol (França). Todavia, aqui são ainda notórias as características que recordam sobretudo os motivos decorativos utilizados por escultores como João de Ruão, naquela que foi designada por "escultura da Renascença coimbrã", onde predominam motivos retirados de Cornelis Bos e Hans Vredeman de Vries (o que, como se irá ver, acontece também no portal do *Julgamento das Almas*), na linha dos já referidos grotescos associados ao "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", uma constante nas obras de maturidade de Gregório Lopes, patentes nos magníficos adereços, adornos e armaduras, ricamente ornados a ouro e com motivos de grotesco. Em contrapartida, na *Adoração dos Magos* de Bourg-Saint-Andéol, obra que se pode considerar mais "construída" em termos de arquitectura dos fundos da pintura, e que, conseqüentemente, vai tornar possível como que uma transição para a definição da arquitectura como a contextualização do real, deve referir-se que o grotesco utilizado é já muito diferente. As criaturas fantásticas ganham força e os enrolamentos tornam-se mais pronunciados, permitindo atribuir-lhes ligações com gravados de Nicoletto Rosex da Modena e de Agostino Musi, dito Agostino Veneziano [1518]⁵¹⁴. Esta segunda atribuição, parece ser talvez mais plausível, ao fazer a comparação das gravuras atribuídas a um e a outro, com as decorações aqui presentes.

Quanto aos grotescos decorativos que se encontram nas arquitecturas dos fundos das pinturas de Gregório Lopes no Retábulo de Santos-o-Novo, portanto, no primeiro terço do século XVI, aparecem também nas vinhetas iluminadas da *Leitura Nova* [1504-1522]⁵¹⁵, nas obras de João de Ruão (por exemplo no arco de passagem para a capela-mor da igreja de Góis) e ainda nos portais de igrejas do Norte, de João de Castilho e colaboradores. Toda esta decoração se inspira com maior ou menor fidelidade nas gravuras ornamentais italianas ou nas gravuras derivadas destas últimas por via flamenga⁵¹⁶. Desde cedo que obras com motivos *all'antico* (quimeras, *putti*, candelabros, dragões, enrolamentos), como se viu, circularam em Portugal, nomeadamente a de Francesco Colonna⁵¹⁷, que terá copiada o friso de um templo romano, mensagem composta por

⁵¹⁴ André Chastel, atribui as gravuras consideradas de Nicoletto Rosex da Modena, a Agostino Veneziano, o que altera em absoluto a ideia de semelhança existente entre os grotescos presentes nestas pilastras e o primeiros destes nomes (cfr. André Chastel, *La grottesque. Essai sur l' "ornement sans nom"*, Le Promeneur, Quai Voltaire, Paris, 1988, pp. 19-38).

⁵¹⁵ Sobre este assunto ver: Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la "Leitura Nova", 1504-1522. Étude sur la culture portugaise au temps de l'humanisme*, Paris, 1977, e Vitor Serrão e Nicole Dacos, "Des grotesques à la peinture de brutesques", (Catálogo da Exposição) *Portugal et Flandre*, Europália, Bruxelas, 1991, pp. 40-55.

⁵¹⁶ Vitor Serrão e Nicole Dacos, "Des grotesques à la peinture de brutesques", *Portugal et Flandre*, pp. 41-42.

⁵¹⁷ Esta hipótese é referida por Sylvie Deswarte (cfr. Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la "Leitura Nova", 1504-1522. Étude sur la culture portugaise au temps de l'humanisme*); todavia, o facto da obra ter sido por nós

hieroglifos que terá visto na igreja de San Lorenzo Fuori Porta, hoje no Museu Capitolino⁵¹⁸. Estes motivos foram imediatamente empregues, nomeadamente na igreja de Santa Justina em Pádua, onde de resto existiram "frescos" copiados de Colonna, hoje desaparecidos⁵¹⁹. Posteriormente, Rafael e colaboradores tiveram grande importância para o seu conhecimento, quando da decoração do Vaticano em Roma [1517-1519]⁵²⁰, sendo depois difundidas pelas gravuras de Zoan Andrea de Mantoue, Nicoletto Rosex da Modena, Giovanni Antonio de Brescia. Estes motivos antigos que a gramática decorativa da Renascença popularizou, foram difundidos por vários países da Europa, e nos Países Baixos, deram origem a um estilo muito original, com Cornelis Floris e Cornelis Bos⁵²¹. Deste modo, embora se possa considerar que a obra de Gregório Lopes caminha já para uma nítida *concretização* da arquitectura construída na pintura, pois que, face à ampla divulgação da tratadística, muitos elementos são já retirados de tratados, simultaneamente, tem ainda muito viva esta faceta singularmente decorativa do Renascimento clássico que depois irá desaparecendo, ao caminharmos para o Maneirismo italianizante.

Na obra de outros pintores, como Diogo de Contreiras, a arquitectura também vai aparecer com simples carácter decorativo, conquanto se apresente com uma faceta completamente diferente. Deste modo, nas obras executadas para a igreja matriz de São Quintino de Serramena [1545/50], em Sobral de Monte Agraço, nomeadamente no *Cristo despedindo-se da Virgem* e no *Cristo com a Cruz às costas*, aparecem realmente fundos de arquitectura, com templos circulares, mas executados de forma incipiente, diferindo em absoluto das arquitecturas fundeiras que se encontram nas obras de Gregório Lopes (quem sabe se inspiradas nas que este último executou para lá anteriormente, e que teria tentado reproduzir...). No *Calvário*, obra já de evidente italianismo florentino, patente na figura ao lado direito de S. João Evangelista, alta e contorcionada, nas figuras da Virgem e Santas Mulheres, alteadas, e na Santa Madalena, e na *Deposição no Túmulo*, não aparece qualquer tipo de arquitectura, embora neste caso sejam de salientar os motivos decorativos vegetalistas, do túmulo de Cristo, de carácter simplesmente decorativo.

35

103

36

consultada em microfilme na BNL, retira qualquer dúvida. Deve, todavia, referir-se a incerteza da autoria das gravuras que acompanham o livro de Colonna (cfr. Marino Zorzi, *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano: 1494-1515*, Il Cardo, Venezia, 1994, nota 40, acha que se tratava de um artista do círculo de Benedetto Bondon, que Alessandro Parronchi considera poder ser Pietro Paolo Agabiti).

⁵¹⁸ Este tipo de cópias foram também feitas por Andrea Mantegna, entre outros, em relação a este e a outro dos mais bem conservados monumentos de Roma, a Domus Aurea (cfr. Rudolf Wittkower, *Allegory and the migrations of symbols*, Ed. Thames and Hudson, New York, 1987, pp. 118-120).

⁵¹⁹ Rudolf Wittkower, *Allegory and the migrations of symbols*, p. 126.

⁵²⁰ Vitor Serrão e Nicole Dacos, "Des grotesques à la peinture de brutesques", *Portugal et Flandre*, p. 42.

⁵²¹ Assim, foi sobretudo graças à contribuição da gravura flamenga, através de artistas formados no Maneirismo italianizante, como os referidos e ainda Hans Vredeman de Vries, que os grotescos se impuseram mais profundamente na arte portuguesa, devido à circulação de gravuras e estampas, aparecendo nas obras de vários destes pintores, empregues de diversas formas, como um dos elementos mais notórios na decoração.

O mesmo tipo de templo circular, aparecera já também na aba esquerda do retábulo maneirista da capela-mor de Ega [1543], composta pela *Queda de Simão Mago, Pregação de S. Paulo em Atenas e Quo Vadis?*. Ao centro, na tábua central, o doador, certamente D. Afonso de Lencastre, comendador-mor de Ega, cavaleiro da Ordem de Cristo e homem de cultura romana, figura de joelhos junto ao trono ricamente ornado de grotescos e baldaquino, de *Nossa Senhora da Graça com o Menino*, e à direita é representada a *Conversão de S. Paulo na estrada de Damasco*, com um fundo de cidade amuralhada que surgirá posteriormente noutras obras de Contreiras, cuja feição difere em absoluto da contextualização do real e das arquitecturas pintadas de Gregório Lopes, inserindo-se na idealização do fantástico e nas cidades imaginárias, a tratar de seguida.

Não se pode contudo dar por encerrado este capítulo sobre a arquitectura como complemento decorativo, sem se observar a obra de Francisco de Campos, o Mestre da Epifania da Sé de Évora. Os exemplos mais recuados que lhe estão atribuídos⁵²², são as duas obras do Museu Dr. José Formosinho em Lagos, a *Anunciação* e a *Circuncisão* [1555/65]. Para além das características maneiristas deste pintor, particularmente notórias no acentuado expressionismo dado pela torsão dos corpos e pela intensidade dramática dos rostos, deve fazer-se uma referência para as interessantes arquitecturas que de certo modo enquadram a cena principal, existindo uma interessante relação entre as figuras de primeiro plano e os fundos de arquitectura, que, como foi já referido, as aproxima das congéneres de alguns mestres flamengos, como Marteen van Heemskerck. Na *Anunciação* de Lagos, para além dos objectos do quotidiano, como se disse, por diversas vezes presentes na obras de Francisco de Campos, sempre significativamente privilegiados pelo pintor, desde o tapete de motivos orientais, num trabalhado cheio com XX, envolvidos por uma linha em zig-zag, ao simbólico vaso de lírios, ao cesto e ao geneflexório, ornamentado por enrolamentos maneiristas derivados dos gravados flamengos, aparece um nebuloso fundo em perspectiva. Este é conseguido pela ritmada repetição de colunas estriadas aos pares, perpendiculares ao plano da pintura, com nichos vazados entre as colunas, esquema que aparece em muitas das obras de Campos, e que se encontra em obras como a de Colonna ou no tratado de Serlio. Contudo, nesta obra, a sua utilização é predominantemente decorativa, o que é inerente ao tipo de decoração aqui patente, de tipo flamengo, pelo facto que funciona simplesmente de forma a dar um pouco mais de realidade ao enquadramento da cena e a criar uma perspectiva fundeira. Assim, a arquitectura vai ser utilizada com uma função híbrida, pois, tratando-se de um pintor que trabalha já depois de meados do século, Francisco de Campos teve acesso quer às gravuras, de que faz amplo uso, quer ainda aos tratados e às arquitecturas fundeiras de muitas das obras de outros pintores, e consequentemente, ao invés de seguir uma linha com funções predominantemente "construtivas", pode dizer-se que opta por uma arquitectura na pintura em que prevalece o carácter de *invenzione* ou meramente decorativo,

⁵²² Por Martín Sória, desde 1957.

como neste caso. Na *Circuncisão*, cena que requiere um interior, destaca-se um pórtico (com ligações à iconografia do Templo, pela continuidade narrativa entre este momento e o da Apresentação do Menino ao Templo) com um altar ao centro, que se combina com o espaço arquitectónico, num enquadramento nebuloso, mais uma vez com funções nitidamente prospettivas, embora seja pouco conseguido, como se vê pela deficiente perspectiva da mesa de altar. Todavia, devem salientar-se as duas colunas laterais ricamente decoradas com os característicos ornamentos maneiristas de cariz flamengo que lhe são típicos, os capitéis talvez jónicos e o tapete semelhante ao anterior.

Na empreitada retabular da igreja de Góis [c.1555/60], no *S. Pedro* e no *S. Paulo*, o pintor vai retomar os modelos do *S. Pedro* e do *S. Paulo* pintados por Gregório Lopes para a catedral de Évora na década de 1540, de grandes semelhanças "físicas", autêntica cópia, quer das figuras, quer das cenas fundeiras, dos martírios e dos conjuntos de arquitectura, mas de forma extremamente simplista, pois a arquitectura aqui, mais uma vez, tem sobretudo uma função decorativa, ligada contudo, a um sentido iconográfico diferente do habitual. A escolha do pintor e a óbvia alusão referencial, relaciona-se com o facto dos clientes (os Silveiras) serem eborenses.

Na *Virgem da Rosa* de Beja, último painel que lhe é atribuído, são extraordinariamente acentuadas as características eminentemente flamengas da sua obra, a par da assimilação de referências italianas maneiristas de Giulio Romano. Nesta obra magnífica, salienta-se o fantástico trono em forma de concha, que ocupa quase a totalidade da pintura, de alto espaldar ocupado por um pano de brocado, com os motivos de enrolamentos e grotescos habituais, inspirados nas gravuras de Cornelis Bos e Hans Vredeman de Vries⁵²³, sendo de notar a presença constante do ouro na decoração e o extremo refinamento dos ornamentos, quase luxuosos. Para além das figuras antropomórficas (cariátides), com tronco humano que nasce de uma cabeça de leão, segurando os braços do trono, este é encimado por uma figura que lembra um índio emplumado, que se encontra nas gravuras de Cornelis Bos⁵²⁴, que, por sua vez, se terá inspirado em Cornelis Floris de Vriendt [1513/14-1575]⁵²⁵. É um caso explícito de uma arquitectura essencialmente

⁵²³ Na abordagem que Martín Sória faz sobre as influências dos enrolamentos maneiristas na decoração, grotescos, mascarões, obras-de-laço, cartelas, refere também que Francisco de Campos teve influências do desenhador, gravador e comerciante de gravuras, Cornelis Bos, que desempenhou um papel preponderante no desenvolvimento de uma linguagem decorativa específica, no seio do estilo da Renascença flamenga, assim como Dutchman e Hans Vredeman de Vries, sendo este o maior influenciador do desenho decorativo da arquitectura Maneirista e um dos maiores mestres desta arte, tendo recorrido ao uso de ruínas clássicas no fundo das cenas pintadas, o que o aproxima de um Giulio Romano (cfr. Martín Sória, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental design in Évora 1555-1580", *Belas-Artes*, pp. 37-38).

⁵²⁴ Teria sido um conquistador espanhol que ao trazer espólio do Imperador Montezuma, permitiu criar esta figura que terá origem no México; Gravura 149 (cfr. Sune Schéle, *A study of the origins of the Netherland Grotesque*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1995). Como já referido, o tesouro de Montzeuma foi enviado a Carlos V por ocasião do seu coroamento, por Hernán Cortés, do México (cfr. Sylvie Deswarte, *Ideias e Imagens...*, p. 28)

⁵²⁵ Os ornamentos utilizados por Bos, são muito próximos de Floris, que teria usado em primeiro lugar, os grotescos italianos que primeiro apareceram a Norte dos Alpes. Na realidade, as suas gravuras revelam as mesmas

decorativa, e os próprios fundos arquitectónicos, preenchidos com casario à esquerda, e uma paisagem de montanhas, à direita, embora não sejam esquecidos, são apenas levemente esboçados. Funcionam apenas com carácter meramente decorativo, talvez mesmo um pouco ilusório, o que sem dúvida se adequa a toda a composição, onde está sempre presente o gosto do irracional e do fantástico. Desde o trono, planando sobre densa e minuciosa folhagem, à figura de linhas ondulantes da Virgem, segurando o Menino e a rosa simbólica, seu atributo litanico, de ímpar graciosidade, simultaneamente doce e galante, de uma sensualidade quase profana, o que, juntamente com o *serpentinato* da criança Jesus (lembrando as pinturas de Van Scorel), pode ter realmente aberto caminho para a obra das salas do conde de Basto, em Évora. Na realidade, esta tábua comprova que, mais que na arte de Gregório Lopes, é nas gravuras antuerpianas em que Francisco de Campos se inspira e onde se devem procurar as verdadeiras fontes da sua arte⁵²⁶, que tanto agradou a um público muito específico, imbuído de uma cultura já contrarreformista, do meio eborense de então. Por outro lado, isto não significa que, como muitos outros pintores, Campos não tenha sido influenciado pelo pintor régio, cuja paradigmática craveira foi extraordinariamente importante para a época, e sobretudo nas arquitecturas dos fundos das pinturas, esta influência é muito nítida, até porque, em certos casos, são definitivamente copiadas de obras de Gregório Lopes.

Nesta incursão pela adequação dos fundos arquitectónicos, em que a arquitectura assume essencialmente funções de complemento decorativo, a decoração dos grotescos vai desempenhar um papel determinante. Assim, o peso exercido pelas gravuras que circulavam e o primado da sua difusão, será primordial para a assimilação dos artistas flamengos da arte romana da Renascença. Ao transmitirem o que viram no "coração do mundo antigo", por norma, por via flamenga, não obstante os pintores portugueses optem por uma faceta muito própria nesta assimilação, não copiando integralmente mas apenas sofrendo a sua influência, espelham a essência decorativa da arquitectura. Contudo, paralelamente sente-se um peso crescente da influência das obras da tratadística e dos desenhos experimentais, estudados por estes pintores-arquitectos, porque preparados teoricamente para isso, que vai funcionar não só em termos das imagens em si, como dos novos critérios construtivos aí contidos. Pouco a pouco, estes vão ser transmitidos também pelas arquitecturas pintadas, com um carácter que se pode considerar experimental, porque ligado ao intuito de uma renovação construtiva, atingindo a própria arquitectura realmente construída. Se é certo que apenas alguns pintores vão conseguir atingir esta nova função da arquitectura pintada, em comum têm sempre o facto destes fundos

fontes de inspiração, em cujos grotescos é feito largo uso das criaturas imaginárias e decorativas, retiradas do mundo humano, animal e vegetal, em toda a sua variedade, usando muitas vezes máscaras com plumas e cabeleira, flores estilizadas, guirlandas, cestos de frutos e legumes, troféus (cfr. *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, pp. 83 e 183-187).

⁵²⁶ *Portugal et Flandre*, Europália, Bruxelas, 1991, pp. 175-176.

arquitectónicos corresponderem a uma forma de fuga, um refúgio, onde se manifesta uma maior versatilidade e ecletismo, ao estabelecido para a cena principal, normalmente estipulado em contratos. Deste modo, este vai ser o capítulo onde menos se insere a arquitectura da pintura portuguesa do Renascimento, porque de imediato estes pintores vão passar a fases diferentes, pelos motivos referidos relacionados com as mesmas fontes que os arquitectos, ligada à capacidade construtiva destes e à reprodução de um *real*.

4.2. A arquitectura como contextualização do real

Este pode considerar-se o mais ambíguo dos critérios de representação da arquitectura na pintura renascentista portuguesa, embora à primeira vista, possa parecer exactamente o contrário. No fundo, este facto relaciona-se com a dificuldade de adequação desta arquitectura, que, por um lado, os novos pintores-arquitectos tentam "construir" na pintura, e daí ter um *carácter essencialmente experimental*, correspondendo ao plano da estrita representação das arquitecturas, na sua relação com as gravuras e tratadística, e por outro, porque se trata de uma arquitectura tirada da real, da *arquitectura de ar livre*, muito embora com cambiantes diversas, em virtude de, no domínio da pintura, ser sempre mais susceptível a idealização. Assim, pode dizer-se que este critério de adequação corresponde ao "espelho" do real, na medida em que influencia a arquitectura construída, ao mesmo tempo que, num segundo tempo, pode também ter sido influenciada por ela. Esta contextualização do real é, sem dúvida, o critério mais importante no que respeita à importância da *arquitectura fingida pela pintura* (arquitectura pintada), como possível precursora da real (arquitectura construída), embora não se possa esquecer a faceta deveras representativa da arquitectura virtual, que embora não exista, é também fulcral.

Antes ainda da obra realizada por Gregório Lopes para o Retábulo do convento das Comendadeiras de Santos-o-Novo, já nas da série de Tomar, nomeadamente as executadas para a Charola do convento de Cristo [1536-1538], e para a igreja de S. João Baptista [1539/40], também em Tomar, devem realçar-se os fundos de arquitectura, como primeira etapa desta contextualização do real. Muito embora apresentem edifícios renascentistas onde são notórias características ainda góticas, como os telhados esconsos à "maneira" flamenga, ou as janelas duplas que nunca irão desaparecer (em virtude de estar sempre presente uma arquitectura de carácter medieval a par com uma outra que evoluciona), sente-se também já a penetração de novos elementos italianizantes, como as torres cilíndricas ameadas, as *loggias* e os pórticos com arcadas, que se vão progressivamente afastando dos modelos tradicionais ligados ao Norte flamengo e se aproximam cada vez mais do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia". Assim, estes elementos são patentes na já referida obra da *Virgem com o Menino e Anjos brincando num jardim*, mas é sobretudo no *Martírio de S. Sebastião* que se vão encontrar os maiores avanços em

52

53

lirrecção às características "maneiristas" deste pintor, facto que se vai repercutir na própria arquitectura dos fundos da pintura. Pela utilização de audaciosas soluções perspécticas, em que são criados diversos pontos de fuga para além da linha do horizonte visível, traçando-se assim múltiplas linhas de perspectiva, que, entrecruzando-se, transmitem a sensação de alongamento em profundidade de toda a composição, e ainda pelo facto das figuras serem posicionadas entre a cena em primeiro plano e as arquitecturas fundeiras, vê-se que estão aqui patentes todas as conquistas realizadas pelos pintores do *Quattrocento e Cinquecento* italiano. Deve ser relevada a obra de Jean Pélerin Viator, *De Artificial perspectiva*, pela importância fulcral representada nesta contextualização do real, relacionada com os estudos perspécticos que realiza, mas sobretudo pelo que tem de explicativo no que respeita à utilização e aplicação da arquitectura na pintura. Por outro lado, noutros pormenores do segundo plano, nomeadamente na cena trágica do auto-de-fé inerente ao desenrolar da vida de uma cidade que poderá ser Lisboa, sobressai a sensibilidade diferente deste pintor, que se espelha também numa preocupação visível de construção de uma arquitectura, aqui invulgarmente concreta. Na representação da cidade ao lado esquerdo, mais que uma arquitectura de cariz flamengo, são representados edificios que podiam existir em qualquer cidade portuguesa da época⁵²⁷, numa arquitectura onde predomina ainda o carácter medieval, patente no castelo que surge à esquerda, e entre a qual a vida da cidade decorre calmamente. Contudo, à direita, e um pouco surpreendentemente, surge um templo circular, disposto em três andares, cujo ritmo é dado pelas pilastras circundantes onde se abrem amplos nichos para estátuas, motivo de características italianizantes em absoluto, como também o é a diferente sobreposição das ordens que, mesmo indefinida, se constata nos capitéis. A ligeira inclinação deste templo, pode na realidade corresponder a motivos de ordem perspéctica⁵²⁸. É antecedido por uma escadaria também circular, que dá acesso a um pórtico estranhamente pequeno, face às dimensões do edificio, e com algo da arte moçarabe na decoração superior do arco de volta perfeita ligeiramente peraltado, que antecede a entrada. De gramática ornamental clássica é obviamente uma estrutura arquitectónica que Gregório Lopes seguramente encontrara já certamente em tratados ou desenhos avulsos, mas que não poderia ainda ter visto construída, e que, possivelmente, não o chegou mesmo a ser de todo em todo. Muito embora se distinga das *arquitecturas idealizadas*, nas quais não deve ser incluída, tendo em conta o seu sentido

54

55

⁵²⁷ No fundo, a morfologia da malha urbana de Lisboa é muito pouco conhecida antes do terramoto de 1755 (exceptuando casos como António de Holanda e a *Vista de Lisboa*, c. 1515, Crónica de D. Galvão).

⁵²⁸ Joaquim de Oliveira Caetano considera que este facto está relacionado com a subordinação da colocação da pintura ao local original, numa capela da charola do convento de Cristo, dentro de um percurso de circulação no corredor que circunda o altar como um deambulatório, obrigando a uma observação enciçada (cfr. J.O. Caetano, "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo", *A Pintura Maneirista...*, pp. 93-94). Contudo, o facto desta obra jogar com a ilusão perspéctica nos segundos planos, comprova que Gregório Lopes sabiamente utilizava a perspectiva, e não deve de modo algum retirar qualquer credibilidade e viabilidade ao processo de viragem em direcção a um "maneirismo" deste pintor, patente na cena principal.

iconográfico, pelo que tem de teorização da arquitectura e pela viabilidade construtiva que apresenta, pode ter induzido a arquitectura concreta, o que não implica uma cópia forçosamente absoluta da totalidade, mas simplesmente de forma parcial.

Nas obras executadas para a igreja de S. João Baptista de Tomar, salienta-se a *Degolação de S. João Baptista*, pelas magníficas arquitecturas fundeiras que apresenta. No primeiro olhar para o quadro, ressalta mais uma vez, a evidência da propositada multiplicação dos pontos de fuga, mais notória ainda devido ao esplêndido fundo arquitectónico que apresenta, desviando o olhar do espectador e acentuando a sensação de movimento e agitação. Nada é estático, a vida desenrola-se e não se condói da dor do santo, numa cidade da qual nos mostra as arcadas, os telhados, os edifícios e as gentes. A cena trágica, no primeiro plano, ilustra o tema bíblico, em que se pode ver o corpo decapitado de S. João Baptista, derramando sangue, junto à figura do algoz, este último com o pé esquerdo sobre o corpo do mártir e a espada na mão direita, numa atitude de manifesto poder, que se encontra numa gravura de Dürer, sobre os *Feitos de Hércules* [1496], cujo desenho anatómico e posição das pernas e pés, é em tudo semelhante. Com a mão esquerda, segura cuidadosamente a cabeça do santo; encontra-se vestido com uma magnífica armadura em tom vermelho, ricamente ornada a ouro com motivos de grotesco que lembram os característicos desse primeiro Maneirismo de Antuérpia⁵²⁹. Quanto à figura à direita, segurando a bandeja, é representada mais uma vez ricamente vestida, revelando o pintor de corte que foi Gregório Lopes, e traduzindo, no extremo luxo das vestes e armaduras, a imagem de poder já deliberadamente contra-reformista do reinado de D. João III. São de destacar ainda as duas figuras de judeus, com barba e turbante⁵³⁰, ladeando esta última. Embora a da esquerda, se saliente pelo invulgar tratamento do rosto, nomeadamente, das barbas, destaca-se sobretudo a da direita, pela torsão do dorso exagerada, tão do agrado deste pintor, numa atitude que podemos definir como "maneirista". Mais ao longe, são representadas figuras ligadas à corte juntamente com os seus cavalos, a que Gregório Lopes tantas vezes deu preferência. Toda a cena do primeiro plano, tem por "palco" uma estreita mas deliciosa faixa de terreno, cuidadosamente desenhada. Rochas, pedras, arbustos e pequenas florzinhas, transmitem a sensação de uma paisagem "viva" e palpável, pela forma extremamente minuciosa com que foi tratada pelo pintor, pormenor que não descuro. Quanto ao plano fundeio, preenchido por uma interessantíssima arquitectura, é

⁵²⁹ Com efeito, também aqui como noutras obras de Gregório Lopes, nomeadamente o *Jesus no Horto* da Série de Santos-o-Novo, os soldados apresentam características idênticas, tanto nas figuras pela torsão do corpo e movimento, como nos acessórios, desde as armaduras elaboradas, os capacetes, os escudos ornamentados com grotescos, às próprias armas, lanças pontegudas apontadas para o céu ou entrecruzando-se sabiamente, à semelhança do *Ecce Homo* (1498) e da *Prisão/Flagelação de Cristo* (Segundo mistério da *Paixão de Cristo*, no horto, 1510), de Albrecht Dürer.

⁵³⁰ Esta personagem de turbante repete-se, embora não com a mesma tensão corporal, em quadros como *Jesus no Horto* do Retábulo de Santos-o-Novo ou a *Adoração dos Magos* da igreja de Bourg-Saint-Andéol (Privas, França). Nestes dois últimos, o facto de se tratar do Rei Mago negro, ressalta mais ainda o orientalismo da figuras.

demonstrativo da originalidade a que se permitiam alguns pintores desta época, dos quais Gregório Lopes sobressai como um dos principais representantes. Este desenrolar de uma cidade, com um tipo de arquitectura menos convencional do que a que encontramos no Norte flamengo ou até em Itália⁵³¹, muito embora nos remeta para o mesmo figurino estético, torna possível entender os limites entre a apreensão desses mesmos modelos e a capacidade criativa do artista, e, deste modo, compreender onde termina a simples "cópia" e age a imaginação. Os palácios, casas, galerias, varandas, pórticos, apresentam as características das habitações genuinamente portuguesas, recordando cidades como Lisboa ou Tomar, que Gregório Lopes tão bem conhecia. Salienta-se um grande corpo principal, também circular, desta feita disposto em dois pisos, onde estão patentes características arquitectónicas renascentistas, a par com elementos como a presença de fortes contrafortes exteriores e as janelas de mainel e tímpano, ainda ligados a uma arquitectura de cariz goticista. Contudo, o pórtico principal, ladeado por fortes pilares, onde se destacam figuras alegóricas sentadas nos globos que terminam as suas extremidades, é ricamente ornamentado e rematado por um frontão em forma de concha, que encima as pilastras a que são adossados colunas semelhantes às colunas balaústres de Sagredo. Aqui, mais uma vez, se movimentam figuras vestidas como era hábito na corte. Pela forma arredondada, lembra um pouco a recentemente construída charola do convento de Cristo de Tomar, que Gregório Lopes irá representar em muitas das suas obras, mas que neste caso apresenta significativas diferenças, quer pela quase ausente medievalidade em termos arquitectónicos, quer pelo tipo de acesso lateral, feito por uma original escadaria circular de dois lanços, elemento que dificilmente se vai encontrar em qualquer outro fundo de arquitectura desta época, nem tão pouco na arquitectura real. Envolvendo este corpo central, vê-se, à direita uma *loggia* do tipo italianizante, semelhante à de Terzi no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra (que foi executada posteriormente, em 1592, já ao gosto maneirista romano), e, à esquerda, uma varanda assente em colunas jónicas, formando uma galeria, que dá acesso à extremidade de um palacete, e onde se podem ver janelas ogivais geminadas, com ressaibos da arquitectura gótica. Contudo, em toda esta série de arquitecturas, domina já, como vimos, o estilo da Renascença, o que se estende inclusivamente a todos os edifícios urbanos envolventes, com realce para os telhados esconsos mas de linhas direitas. Todo o conjunto denota uma execução minuciosa e detalhada, um pitoresco oriundo de uma imaginação prodigiosa, uma originalidade sem par, e sobretudo uma invulgar capacidade de tratar a perspectiva. Só assim se pode compreender a enorme influência que esta *arquitectura fingida* poderá vir a ter na *real*, porventura como sua precursora, sendo esta

⁵³¹ Como já foi dito, o impacto das gravuras de Dürer foi extraordinariamente importante na divulgação de certos modelos de influência determinante no Renascimento em Portugal, fazendo-se sentir quer no desenho correcto e detalhado das figuras, quer ainda no tratamento minucioso e pictural dos fundos, sejam de paisagem ou de arquitectura, nos quais circulam pequenos grupos de figuras ocupadas nas mais diversas actividades, cavaleiros e cavalos, cuja anatomia Dürer tão bem conhecia e desenhava.

uma das características de maior relevo inerentes à representação das arquitecturas nos fundos da pintura renascentista em Portugal.

Na *Ressurreição de Lázaro* [c.1540], hoje no Museu Municipal de Olivença, pode ver-se como que uma síntese destas duas obras referidas, quer face às soluções prospettivas que aqui são novamente utilizadas, com um rigor particular na utilização da perspectiva, quer pela arquitectura que nitidamente é anteriormente desenhada e decalcada a estilete, através da marcação dos contornos e das perspectivas, o que demonstra um estudo prévio de gravuras ou desenhos, e da tratadística. Por um lado, a representação de uma cidade, num aglomerado de edifícios cujas linhas recordam o que foi visto em Tomar, em que, aparecem novamente à esquerda edifícios de carácter essencialmente habitacional, com interessantes janelas rústicas basculantes, mas a que foi habilmente anteposta uma pequena *loggia*, permitindo assim que este conjunto ganhe contornos clássicos muito mais nítidos. Contudo, paralelamente, termina num torreão circular de nítida medievalidade, com pequenas seteiras ao cimo. À direita, prevalece mais uma vez a circularidade num templo de linhas que embora de maior simplicidade, mantém os dois pisos vistos anteriormente, não obstante denote uma ligação à arquitectura gótica pelas utilização das janelas duplas de mainel e tímpano. Parece fazer a ligação com mais um grupo de edifícios a que se antepõe, através de um pórtico já de características renascentistas, numa mescla de estilo que nos faz questionar, se, nesta arquitectura onde transparece um carácter experimental pelo que tem de inovador e de tentativa de a construir na pintura, prevalece a arquitectura pintada ou a realidade, pintando o que vê concretamente, como contextualização do real, levando a que se possa falar com mais propriedade, de "espelho do real".

Tal acontece novamente na *Santa Helena e o Milagre da Ressurreição do mancebo* da Mitra de Évora, uma das mais interessantes obras atribuídas a Gregório Lopes, com a qual, como vimos, apresentam semelhanças as labirínticas arquitecturas dos fundos patentes na obra atribuída ao Mestre de Abrantes, procedente do convento de Santa Clara de Santarém, do *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim na Porta Dourada* (MNAA). Contudo, enquanto que a arquitectura dos fundos da pintura de Évora é perfeitamente susceptível de ser construída, pela forte ligação que tem às concepções arquitectónicas sistematizadas pela tratadística, no segundo caso, muito embora nitidamente possa ter aqui as suas raízes, raia já o carácter de *invenzione* que encontramos em muitas destas arquitecturas pintadas. Não se tratando ainda de uma "utopia", nem tão pouco da "Cidade Ideal", corresponde a uma arquitectura que de algum modo antecipa uma espécie de transição entre ambas, fazendo uma "ponte" entre a *idea* e a forma. Aqui, mais uma vez se conjugam vários elementos arquitectónicos: em frente a um edifício de grandes dimensões, onde existe ainda uma janela de cariz gótico, do lado direito, embora contrabalançada por uma *loggia*, ao lado esquerdo, destaca-se um portal, situado sobre o enorme pórtico semicircular de linhas clássicas, elemento que primeiro salta à vista, pelo que tem de imposto,

onde, sobre maciços plintos, se levantam colunas de capitéis provavelmente coríntios. Mais ao fundo à esquerda, vê-se uma construção acastelada, como é habitual encontrar em quase todas as suas obras, embora normalmente esta se resuma a um edifício cujas características recordam sempre o convento de Cristo de Tomar, o que não é o caso. Em contrapartida, no *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, para além de uma maior complexidade, salienta-se o carácter acentuadamente mais irrealista, pelo intrincado e complexo aproveitamento de diversos trechos arquitectónicos na mesma obra. Aqui pode pôr-se novamente a questão, se terão sido pensados e executados num acto de experimentação do pintor, ou se houve simplesmente uma cópia de várias arquitecturas por este visualizadas. Repetem-se elementos construtivos já encontrados antes, nomeadamente as janelas basculantes de tipo rústico que se viam no edifício à esquerda da *Ressurreição de Lázaro*, e uma *loggia* semelhante à da tábua da *Degolação de S. João Baptista* de Tomar, muito embora se note um avanço na aplicação de pilastras adossadas sobre as quais se sobrepõe colunas também adossadas de capitéis coríntios. Segue-se um pórtico em tudo semelhante ao que se vê em primeiro plano na *Santa Helena e o Milagre da Ressurreição do mancebo* (muito embora, infelizmente, esteja cortado pela imagem da *Virgem com o Menino* que foi posteriormente acrescentada), de onde se desce para um excelente portal encimado de um brasão, cuja estrutura arquitectónica é em tudo semelhante ao anterior, de colunas sobre plintos e capitéis talvez compósitos, com entablamento direito, sobre o qual se ergue um edifício, que, embora pouco visível, parece ter características de cariz mais gótico, como aliás, o que se situa ao lado direito. Assim, pode dizer-se que este fundo de arquitectura se divide em pelo menos quatro arquitecturas distintas, de difícil relação e conjugação entre cada uma delas, o que dificulta a leitura da obra, e aumenta a já complexa configuração arquitectónica. Esta mesma complexidade transparece numa outra obra, o *Milagre Eucarístico de Santo António*⁵³², hoje na Misericórdia de Tomar (vinda talvez de Santa Maria do Olival), onde está patente a mesma *arquitectura labiríntica*. Embora a obra se encontre em avançado estado de degradação, é possível observar a sua excelente qualidade pictórica no aglomerado de figuras em primeiro plano, cuja extrema expressividade as caracteriza individualmente, e ainda nos magníficos fundos arquitectónicos. Ao lado esquerdo, sobressai um enorme edifício de linhas definitivamente clássicas, a que se tem acesso por uma escadaria de lanço em curva, semelhante aos empregues por Gregório Lopes na *Degolação de S. João Baptista*, e alguns edifícios recordam mesmo os representados na *Ressurreição de Lázaro*. Todavia, no lado direito, estão ainda presentes as cinturas de muralhas de aglomerados urbanos, com arcos abertos, que estabelecem a ligação com uma torre contrafortada a que é adjacente um forte torreão cilíndrico.

64

61

57

63

65,66

57

60

⁵³² Muito embora esta seja actualmente atribuída a Mestre de Abrantes, é mais correcto afirmar que pertence à "escola" de Gregório Lopes. Deve ainda lembrar-se que Reis-Santos a atribui ao pintor régio (Luís Reis-Santos, "Painel Antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar", *Belas Artes*, 2ª série, nº. 15, Lisboa, 1960, pp. 39-48).

Este pintor, cuja actividade é conhecida entre a segunda metade da década de 1530 e finais da década de 1550, como foi referido, deve ser também o provável autor de uma *Circuncisão* existente no MNAA [c.1530], já atribuída a Gregório Lopes⁵³³ e que pertencerá sem dúvida a um seu epígono. Trata-se de uma obra de desenho firme e nivelado, com um extraordinário fundo de arquitectura sacra, onde se destaca uma rotunda gótica ornada de portada dórica e colunata coríntia. Esta obra é extremamente interessante, pelo facto de associar a uma estrutura de cariz ainda gótico, conhecimentos adquiridos sem dúvida na tratadística, o que se pode verificar face à comparação com um dos desenhos do tratado de Serlio. Na verdade, na arquitectura religiosa, é agora difundido um novo vocabulário, normalmente associado ainda a soluções do Gótico final. Tal vai também acontecer no caso da arquitectura pintada, e na realidade, nesta *Circuncisão* é bem visível. Assim, da morfologia gótica resta o deambulatório que neste caso concreto parece continuar a existir, a par com a utilização das ordens clássicas nas colunas, pilastras e capitéis, das colunatas e das cúpulas hemisféricas, aqui também presentes.

67

68

Antes de avançar, contudo, deve retornar-se a Gregório Lopes, e concretamente a três das quatro cenas da *Vida de S. Pedro* executadas para a igreja de Cem Soldos (Tomar). Nesta empreitada, como nota dominante, sente-se a constante presença de um mesmo edifício, cujas características se assemelham a um edifício muito concreto, que poderá corresponder ao convento de Cristo de Tomar. Inicia-se com estas obras um tipo de configuração da arquitectura que corresponde à mais pura das contextualizações do real, e que irá ter uma linha de continuidade nas obras deste e de outros pintores. Por outro lado, deve ressaltar-se o caso da representação do *S. Pedro salvo das águas*, em que é representada uma arquitectura profundamente idealizada, como se verá de seguida, numa ambiguidade que permite compreender que já aqui se encontram as bases para posterior transição entre a contextualização do real e a arquitectura utilizada como elemento experimental. Assim, muito embora a representação da figura humana não seja das melhores, sem dúvida que a composição é enobrecida pelos fundos de arquitectura, extremamente interessantes ao contextualizarem de forma tão directa o edifício que, em Tomar e não só, funcionava como obra paradigmática da construção da época. Em relação às outras tábuas, salienta-se sobretudo o *Quo Vadis?*, onde, para além da já habitual representação de cinturas de muralhas de aglomerados urbanos, aparece uma magnífica torre de secção circular, robusta e coroada de uma crista de merlões e ameias, que nos remete para a igreja dos Templários, poligonal e com contrafortes no exterior, com dois andares definidos por esguios arcos quebrados e frestas. Esta representação irá persistir em obras executadas na década que medeia entre 1530 e 1540, como no *S. Paulo* da Mitra de Évora, em algumas das pinturas da chamada Série dos Arcos, como o *S. Jerónimo* e a

69

70

48

89

⁵³³ No levantamento por nós efectuado no Arquivo Reis-Santos, do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, do qual consta inclusivamente fotografia desta obra, pudemos verificar que Luís Reis-Santos a atribuiu a Gregório Lopes. Assim vem referido, aliás, no seu *Gregório Lopes*, Realizações Artis, Lisboa, s/d, [1954].

Pregação de S. João Baptista, e no *S. Joaquim e Santa Ana*, do Museu de Setúbal, e vai prolongar-se ainda no tempo e no espaço em obras como a que é hoje considerada a última conhecida de Gregório Lopes, as tábuas do convento de Bom Jesus de Valverde [1544]. Nestas, contudo, está já patente um critério bem diverso de representação da arquitectura, com profundas ligações à arquitectura virtual, e consequentemente, muito diferente do simples retomar de uma arquitectura visualizada. E na verdade, por exemplo nos quatro quadros do Museu de Setúbal [c.1530/40], é visível já a assimilação de elementos formais que anunciam o Maneirismo presente nas últimas obras do pintor régio e que se consuma em Valverde.

90

Por outro lado, também em algumas das obras de Diogo de Contreiras, muito embora este esteja já notoriamente imbuído de características nitidamente Maneiristas, o que, consequentemente, o afasta de uma interpretação concreta do real, se encontram elementos da *arquitectura pintada* com fortes ligações, quer ao que então se via na tratadística, quer ao que o pintor observou em cidades da época, e que vão influir até no avanço da própria arquitectura construída, pelo que têm de inovador. Obras como o *Nascimento de S. João Baptista*, oriundo de S. Bento de Cástris que, muito embora não sendo uma composição tão arrojada quanto a *Pregação de S. João Baptista*, é igualmente interessante, destaca-se pela utilização do leito em diagonal e pela excessiva torsão da figura de Santa Ana, e Zacarias à esquerda. É importante frisar que aqui, como noutras obras deste pintor, mais que a forma, se salienta novamente o cromatismo, aspecto inovador ao criar manchas compactas e isoladas, sobrepondo-se às próprias linhas de força do painel, donde resulta que a cor se torne a base da própria construção compositiva da pintura. Ao fundo, pela abertura produzida pela janela, onde pequenos grupos assistem à cena do martírio, reside o principal aspecto da pintura, pois o portal aí representado, já não representa as decorações "ao romano", tradicionais no primeiro Renascimento nacional, mas sim um portal de verga recta e frontão triangular sem decoração, que lembra já a sisudez da arte contrarreformista que brevemente se instalará na arquitectura nacional. Quanto à obra incorrectamente designada por Tríptico da Vestiaría da Sé, o tríptico do *Nascimento e Infância da Virgem*, é também representativa deste conceito de contextualização da arquitectura, pela sua representação de uma forma singularmente mais real e concreta do que é habitual em Diogo de Contreiras. Na aba esquerda é representada a *Apresentação da Virgem no Templo*, onde uma imponente escadaria de acesso (ingrediente arquitectónico iconograficamente indispensável no Ocidente), ligeiramente curva, projecta para o fundo da cena a recepção da Virgem pelo Sacerdote, deixando em primeiro plano as esguias figuras dos pais, num alteamento caracteristicamente maneirista, facto que acentua a verticalidade do painel, reforçada ainda pela coluna sobre o par, na zona limite do tríptico. O *Nascimento da Virgem* segue a ideia base da composição modelo do *Nascimento de S. João Baptista*, vendo-se também em primeiro plano uma figura de jovem mulher, embora em posição invertida, a cama em escorçado prolongando a profundidade da cena, o que é acentuado por uma série de elementos,

72

73

nomeadamente a colocação em primeiro plano do cesto com tecidos, o afastamento para o plano intermédio da figura da jovem ama e ainda a colocação do docel como um limite da cena, ocupando de facto apenas os quartos quintos inferiores da pintura. Mais uma vez, a utilização da cor, os verdes utilizados na cobertura da cama e nas vestes de Santa Ana aos vermelhos do docel e do manto de S. Joaquim, fazem um V para o qual se orientam os olhares, sobrepondo-se ou acentuando as linhas do desenho pela distribuição de fortes manchas cromáticas, modeladoras da composição geral, cria desta forma pontos primordiais do olhar, para além dos formulados pelas linhas de fuga e de composição, tipicamente característica da última fase da pintura de Diogo de Contreiras. No quadro central, *Oração de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada*, destaca-se um grandioso pórtico⁵³⁴, cuja curiosa decoração, apresenta de algum modo, semelhanças com a utilizada por Francisco de Campos na *Virgem da Rosa*. Este pórtico (de grande significado como símbolo do Paraíso), possui uma estrutura arquitectónica muito interessante e deveras representativa da evolução configurativa relacionada com o papel cada vez maior que a tratadística vai desempenhar no emprego das ordens arquitectónicas na arquitectura pintada. Na realidade, nitidamente mais clássico, foi certamente retirado de tratados, o que está patente, quer no facto das ordens arquitectónicas serem melhor empregues, quer ainda no carácter da própria ornamentação. Assim, é notória a singular utilização de colunas duplas com caneluras (estriadas), posicionadas em frente à estrutura do portal propriamente dito, o uso de capitéis compósitos e das figuras antropomórficas nos diafragmas, e ainda o facto do entablamento estar correctamente dividido, horizontalmente e em três faixas. Na verdade, raramente se encontra na arquitectura pintada este correctíssimo emprego das ordens clássicas, pois, as possibilidades imaginativas da *invenzione*, oferecidas pela pintura, vão ser normalmente irresistíveis para a maioria dos pintores. Por outro lado, encimando quer a dupla colunata, quer o referido arco, aparece novamente a interessante figura contida dentro de uma fantástico enrolamento, semelhante à do "índio emplumado" da *Virgem da Rosa*, embora aqui não sejam utilizadas as penas. Há como que uma simplificação deste elemento decorativo, compreensível face ao carácter diferente de toda a pintura, mas a sua existência não pode ser ignorada. Na estrutura do portal em si é notória a influência de Serlio, pois, à semelhança dos desenhos maneiristas, muito embora não apresente os três vãos como é habitual, provavelmente por uma questão de simples falta de espaço, patente em toda a representação, o correspondente ao arco central, aqui único, é arquivado e apainelado.

74

50

51

50

⁵³⁴ Segundo Martín Sória, teria sido influenciado por gravuras, que não especifica, de Cornelis Bos e Cornelis Floris, abertas em Antuérpia nos anos de 1550-1555, o que permite retirar comprovadamente este tríptico da órbita do pintor régio Gregório Lopes, em que Luís Reis-Santos o havia colocado, pois este faleceu em 1550 (cfr. Martín Sória, "The S. Quintino Master", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, pp. 22-27). Deste modo, o *Encontro de Santa Ana e S. Joaquim na Porta Dourada* de Évora, tem certamente de ser posterior a 1555, visto ostentar no arco triunfal motivos ornamentais inspirados em gravuras de Cornelis Bos lançadas à estampa em 1552-1555 (cfr. Vitor Serrão, *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, p. 50, e J.O.Cactano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, p. 82).

Neste, abre-se um belíssimo um trecho de paisagem de cidade, num fundo arquitectónico onde são evidentes as funções de carácter iconográfico, visto ocupar o espaço da pintura e assim remeter o olhar do espectador para a cena de primeiro plano, a imaculada concepção da Virgem (Nossa Senhora concebida *ex osculo*). Daqui resulta que este painel seja lido em primeiro plano, e paralelamente, como as abas produzem um aprofundamento do espaço, existe ainda uma espacialidade radiante, em que as linhas de força se afastam do centro, correspondente às figuras do santos, numa concretização espacial de profunda oposição à tradicionalidade da "caixa" renascentista⁵³⁵. Na verdade, voltando ao pórtico que domina toda a composição, deve referir-se o seu importante sentido iconográfico, que nos remete já para uma terceira forma de adequação da arquitectura da pintura, em que uma arquitectura real está ao serviço de uma iconologia. Tanto pela sua relevância e exagerada grandiosidade, mas também porque funciona como elemento centralizador de todo o tríptico, ao (centralizar) as diagonais das extremidades, vai situar o seu centro no centro geométrico do tríptico que corresponde, para alguns, ao centro simbólico da cidade de Jerusalém (Oliveira Caetano), e onde outros preferem reconhecer um trecho da urbe correspondente a Lisboa (Vitor Serrão). Podem, na realidade, fazer-se duas leituras diferentes desta obra. Na primeira, o pórtico enquadra simbolicamente a cidade de Jerusalém, como parte visível colocada no exacto centro do tríptico, conferindo-lhe assim uma posição de realçado destaque, ausente das outras representações do mesmo tema pintadas por Diogo de Contreiras, e que pode ter sido ou não consciente. Paralelamente, foi aventada a hipótese desta vista de uma urbe corresponder a uma vista de Lisboa, colocando-se então um ainda mais interessante problema iconográfico, a ligação entre a capital portuguesa e a imagem de Jerusalém, portanto, de novo a capital do Império identificada com a "Nova Jerusalém", símbolo do novo Império do Espírito Santo⁵³⁶.

Também outra obra de Diogo de Contreiras, o *S. Leonardo* da igreja de S. Leonardo de Atouguia da Baleia, é substancialmente mais real que a maioria das suas representações, embora mais uma

75

⁵³⁵ Para além disso, a presença pouco comum do Padre Eterno, parecendo limitar o cunho mariano da cena, e o desaparecimento da habitual roseira saindo do peito dos progenitores, suportando a figura da Virgem, como era habitual encontrar na pintura portuguesa, ramo simbólico que ligava a profecia de Isaías e o culto do Rosário, e ainda, o grandioso pórtico centralizador da composição, são novidades agora presentes nesta obra de Contreiras (cfr. J.O. Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, pp. 81-82).

⁵³⁶ Este facto relaciona-se com as leituras de Joachim de Fiore do evangelista S. João, usuais no pensamento imperial e místico português, numa época em que falecera D. João III (1556 ou 1557), pouco depois do nascimento de D. Sebastião, e em que os movimentos do revivalismo imperial levariam ao desastre de Alcácer Quibir, consequências funestas que talvez tivessem sido pressentidas por Diogo de Contreiras, que, porque já idoso, não as presenciou. Por outro lado, já na folha do Livro da Horas de D. Manuel que abre o *Apocalipse de S. João*, o iluminador colocou no fundo da página a imagem realista da Ribeira das Naus, provavelmente pela adopção de um simbolismo áulico e religioso que ligava à expansão portuguesa, marcada pelo local de construção e largada das naus, à instauração do Império Português que se pretendia como base para a criação da Idade Final, isto é, do Espírito Santo, descrito no Evangelho de S. João (cfr. J.O. Caetano, "O pintor Diogo de Contreiras...", *A Cidade de Évora*, pp. 82-83).

vez, se pressinta o concretizar da transição para uma *arquitectura ideal*. Este facto liga-se por um lado, à presença de elementos italianizantes no lado esquerdo da composição, como o que se pode considerar um *tempietto*, ou talvez antes um templo circular, antecedido por um pórtico classicizante de entablamento corrido e direito, enquanto que à direita, se mantém a presença de um típico castelo medieval, e por outro, à forte presença de um significado de ordem iconográfica inerente a toda a representação. A representação de um *tempietto* encontra-se novamente numa outra obra da escola de Diogo de Contreiras, o *S. Lourenço* do Museu da Sé de Évora, como nota principal de um crescente italianismo, radicando para último plano o medievalismo patente numa construção castelar. Finalmente, nos belíssimos fundos de arquitectura, divididos em duas cenas de Pregações de Santo António (aos peixes, e a uma pequena multidão), da predela com os *Santos Jerónimo, António e Dinis*, a paisagem vai mais uma vez criar o espaço e definir uma leitura iconográfica da obra, ao sustentar um ideal pelo próprio posicionamento das arquitecturas nos fundos da pintura. À esquerda, já no *sfumato* tão característico de Contreiras, idealiza-se talvez uma cidade, enquanto é colocado ao centro, um desembocadouro marítimo, elemento muito mais concreto que prolonga em profundidade o exíguo espaço da pintura, e finalmente, à direita, um edifício conventual, que iconograficamente nos remete para a cena principal, mas em que, de algum modo, é já posta em prática uma arquitectura experimental, sendo criado um ponto de fuga para além da extremidade do painel. Estas três representações são ligadas pela colocação das meias figuras dos santos, de forma que, ao correr o cenário, este obedece a uma determinada sequência da leitura da obra.

A obra do designado por Mestre de Arruda dos Vinhos, insere-se também numa contextualização do real, a que é inerente já um melhor ou pior estudo da representação da tratadística, e um certo carácter de "arquitectura experimental". Deste pintor, cuja formação apresenta muitos pontos comuns com as oficinas cosmopolitas de Lisboa, de que, todavia, gradualmente se liberta, destacam-se, na igreja matriz de Arruda dos Vinhos, a *Visitação*, o *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim* e a *Ascensão* [c.1560]. Os fundos arquitectónicos aqui patentes apresentam um relevo especial no panorama da arquitectura pintada, podendo inserir-se também neste critério da arquitectura como contextualização do real, embora com a devida ressalva para uma configuração mais insipiente. Na *Visitação* é notável a forma como o pintor tenta utilizar, embora com muita dificuldade, as leis da perspectiva, adaptando-as também à arquitectura na circularidade de um quase *tempietto*, com mais semelhanças com o que se vê no tábuca antoniana de Garcia Fernandes, consequentemente ligando-se muito, aos modelos ferreirinescos, do que com o *S. Leonardo* de Diogo de Contreiras, ou com o *S. Lourenço* do Museu da Sé de Évora. Assim, o desenho da escadaria e do pórtico, decorado com o mesmo tipo de ornamentos que se encontra nas primeiras obras de Gregório Lopes, é bastante deficiente, mas de clara aplicação da tratadística. No *Encontro de Sant'Ana e S. Joaquim*, salienta-se um trecho de arco decorado, e mais ao fundo,

76

77

78,79

80

78

6

75

76

79

uma arquitectura, que, à semelhança da que se pode ver na *Ascensão*, parece singularmente mais real e mais semelhante aos fundos arquitectónicos patentes em Lopes. Nesta última, ressalta-se novamente a presença de uma cidade amuralhada ao lado esquerdo, de um *tempietto* circular ao centro, lado a lado, contudo, com um edifício que recorda o tantas vezes representado pelo pintor régio, com profundas ligações ao convento de Cristo em Tomar, e que desta forma, vai remeter surpreendentemente a pintura para um sentido de virtualidade inesperado. Mais que em qualquer outro tipo de critério de representação da arquitectura na pintura Renascentista, na adequação da arquitectura como contextualização do real, vai sobressair a qualidade pictural do pintor, o que, de certo modo, restringe aqueles que se colocam nesta esfera de acção. Tal relaciona-se com o facto de raramente ser estipulado nos contratos da época, o que pintar nos fundos de arquitectura das pinturas, sendo simplesmente mencionadas, e nem sempre, as paisagens de campos, embora fosse por norma pretendido que estes fundos dignificassem a cena principal. Deste modo, as representações arquitectónicas cabiam ao critério dos grandes pintores, permitindo com consistência avaliar que alguns o faziam de forma deveras avançada para a época, sobretudo no que respeita à contextualização da arquitectura real. Este critério, é aquele que, com mais propriedade, vai permitir falar numa precussão, de certa forma lógica, em relação à construção real, por todas as "experiências" de carácter prospetico levadas a cabo no campo desta pintura, a que é inerente um forte carácter experimental, numa tentativa de ultrapassar pela arquitectura pintada a construída.

Em virtude de desde os primórdios da pintura italiana serem levadas a cabo uma série de experimentações dos recursos disponíveis, e sobretudo ao facto de estes pintores terem tido acesso (tal como os arquitectos), a toda a gramática construtiva e ornamental da tratadística, foi possível esta extrema precocidade de uma arquitectura representada nos fundos da pintura, sendo assim compreensível que muitos arquitectos possam ter sido realmente influenciados por esta. Contudo, não deve ser esquecido que, paralelamente, vão surgir construções cada vez mais comprometidas com esta nova estética, o que faz com que a representação da realidade quotidiana tenha sido também privilegiada por estes pintores, transparecendo com nitidez em muitas das suas obras, e em certos casos, direccionando-se já para uma idealização de autênticas "construções ilusórias", seja numa arquitectura mais sugerida que desenhada, seja numa definição de uma "utopia arquitectónica".

4.3. A arquitectura como "elemento experimental"

Finalmente, existe ainda um outro critério de representação e adequação da arquitectura na pintura Renascentista portuguesa, profundamente ligado a um plano mais nebuloso de uma ideia de renovação construtiva, seja experimental ou meramente ilusória, sugerida no campo operativo

da pintura portuguesa de então. Esta *arquitectura ideal de estereotipos*, embora se alie ainda à arquitectura "experimental", com filiações na tratadística, visto não poder prescindir desta em absoluto, é já, todavia uma *arquitectura virtual*, que não existe, puramente imaginária e com profundas ligações à iconografia ("Templo de Jerusalém") e à utopia ("Cidade Ideal"). Este critério vai ser extraordinariamente importante no caso específico da pintura portuguesa desta época, pelo que representa no transmitir de uma sensibilidade por vezes ignorada, e pela influência que esta arquitectura ideal poderá ter tido na evolução sentida na arquitectura concreta, como sua verdadeira indutora.

No que concerne à obra do pintor régio Gregório Lopes, pode subdividir-se em dois diferentes conjuntos, pela variação da sua iconografia. O primeiro é constituído pelos fundos arquitectónicos patentes numa das cenas da *Vida de S. Pedro* na igreja de Cem Soldos, em Tomar, no *S. João em Patmos* da igreja da Pena, em Lisboa, e ainda no fundo da *Ascensão da Madalena* de Olivença. O segundo, corresponde a obras como a *Pregação de S. João Baptista* e o *S. Jerónimo* da Série dos Arcos [1530/40], e ao *Abraão e Melquisedec* da igreja de S. João Baptista de Tomar. As três primeiras obras referidas, em cujas arquitecturas fundeiras o pintor régio teve certamente intervenção, têm em comum o facto de serem arquitecturas mais esboçadas que propriamente e verdadeiramente construídas. Assim, são autênticos "apontamentos fundeiros", sobretudo no caso da *Ascensão da Madalena* de Olivença e do *S. Pedro salvo das águas* de Cem Soldos, pois, em contrapartida, já no caso dos segundos planos do *S. João em Patmos*, a arquitectura é muito mais definida. Na realidade, são aqui já traduzidas as características que se encontram a cada passo na obra deste pintor, desde a primordial intenção de representação de uma cidade, com as suas muralhas, edifícios e templos, embora se mantenha o mesmo sentido iconográfico constante nas doas anteriores, ligado à representação de cidades imaginárias e idealizadas, de cariz puramente simbólico, que singularmente não pode deixar de recordar o círculo dos pintores flamengos. O mesmo tipo de ideia está patente no *Martírio das Onze Mil Virgens* de Diogo de Contreiras, onde, para além de ser novamente visível o jogo de colorido aberto e vibrante que se encontra, por norma, nas obras deste pintor, traduzido pela diversidade de tons contrastantes das roupagens das figuras, sob o céu acizentado, como foi já referido, se observa um fundo marinho, e mais ao longe, sobre a língua de terra, uma cidade acastelada, que recorda as agora mencionadas, pela sua ainda mais profunda idealização simbólica.

No que respeita ao outro conjunto de obras, constituído pela *Pregação de S. João Baptista* e pelo *S. Jerónimo* da Série dos Arcos, ou ainda da igreja da Misericórdia de Tomar, pelo *Abraão e Melquisedec*, têm acima de tudo uma função iconográfica de identificação do lugar, sem dúvida por associação com o convento de Cristo de Tomar, edifício sempre presente, ao longe e num plano mais elevado, de forma a ser-lhe dado o devido destaque. Neste caso, parece existir uma maior verosimilhança na simbologia do discurso, mas, por outro lado, esta identificação simbólica

pode também ser feita com o templo hierosolimitano, o que transformaria a carga eminentemente simbólica do discurso pretendido pelo pintor. Todavia, em qualquer dos casos, continuam a ser utilizados elementos que denunciam já uma incursão pelo vocabulário renascentista, no despertar para motivos "ao romano" e soluções italianizantes, a par de constantes soluções ainda de cariz medieval, permitindo auferir das profundas ligações que estas obras têm ao estudo da tratadística. Assim, mais uma vez aqui se reúnem os vários elementos já anteriormente encontrados, como as torres de secção circular, robustas e coroadas de cristas de merlões e ameias, com arcaturas cegas no paramento exterior, os contrafortes cilíndricos, ou ao invés, as torres cilíndricas contrafortadas adjacentes a muralhas rasgadas de portas, as portas fortificadas, as pontes levadiças, as representações de cinturas de muralhas dos aglomerados urbanos, compostos essencialmente de casas de agudo telhado de duas águas, com elevadas torres cilíndricas, e de edifícios correspondendo a um corpo elevado com agudo remate piramidal e cunhais reforçados por torreões cilíndricos. No fundo, é este tipo de arquitectura e a forma como é representada que vai permitir chegar a obras como as de Valverde, em que as arquitecturas têm um sentido máximo de experimentação e idealização. Estes elementos estão também patentes na predela do *Santo António* do Museu Grão Vasco, que se pode atribuir a Gregório Lopes,. Neste caso, embora predomine talvez uma maior medievalidade, presente nos edifícios compostos por um corpo elevado com agudo remate piramidal e cunhais reforçados por torreões cilíndricos, nas pontes levadiças, e nas representações de cinturas de muralhas de aglomerados urbanos, compostos essencialmente de casas de agudo telhado de duas águas, sente-se também já o despertar de soluções italianizantes. Paralelamente, enquanto que à esquerda, é patente a representação de um trecho de arquitectura real, de carácter medieval, no *sfumato* à direita, onde se inserem todos estes elementos, predomina uma visível irrealidade.

92

Deve ser ainda salientada a presença de um outro sentido iconográfico, patente em obras que, a par da utilização da nova ornamentação "ao romano", respiram já a mesma ideia simbólica. É o caso do *Julgamento das Almas* de Gregório Lopes, situado na mesma linha que os Juízos Finais, que se podem observar em obras de pintores espanhóis, em que, pela expressão integralmente arquitectónica, é dada uma visão em miniatura do Cosmos⁵³⁷. Cristo domina num trono gótico de ouro sobre uma escadaria semi-esférica, onde se abre um magnífico pórtico hexagonal com cúpula ao centro e colunas salientes, como um templete da Renascença, do qual descem escadas paralelas para as caves do Purgatório e do Inferno. São aqui criados efeitos de mero carácter ilusionista, transmitidos pelo labirinto das arquitecturas, onde a decoração de grotescos flamenguizantes, desempenha um papel determinante.

93

Também o conjunto executado por Diogo de Contreiras por volta de 1540/45 para a capela-mor da igreja conventual do convento cisterciense de freiras bernardas de Santa Maria de Almoester

⁵³⁷ Rafael Moreira, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, p. 320.

(Santarém), é representativo quer pelo sentido iconográfico patente em qualquer das tábuas, quer pela arquitectura com o mesmo tipo de carácter "experimental", que se encontra no *Pentecostes*. 94

Muito embora esta pareça exercer uma função essencialmente decorativa, há um extremo cuidado na definição das linhas prospettivas, que remete para a sua utilização como elemento experimental, como "caixa" envolvente da cena principal. No *Pentecostes* é representada uma 94

cena interior passada numa sinagoga, edifício de abóbada de canhão e pilastras ao gosto renascentista decorado unicamente por duas estátuas de Profetas e tendo ao fundo a Arca da Aliança, espécie de túmulo em caixa de remate edicolado coroado por uma albarrada. A perspectiva arquitectónica é ligeiramente lateral ao eixo central do painel, marcado pela figura da Virgem, em cujo rosto se interceptam as diagonais maiores do quadro, pondo assim em relevo a predominância de Maria no recebimento da graça do Espírito Santo. Em torno desta última, situa-se a multidão de participantes da cena, da forma concentrada habitual, e, em cujos rostos e mãos se visualiza a técnica muito própria de Diogo de Contreiras, misturando sucessivas velaturas com pinceladas livres e manchas de cor. Na *Ressurreição*, para além dos interessantes motivos 95

decorativos que aparecem no túmulo, já não só de carácter vegetalista, pois embora ainda com grande influência dos grotescos flamengos, nos elmos e nas couraças dos soldados, no túmulo vão já aparecer figuras antropomórficas (humanas e animais), numa decoração muito mais fantasiada do que a decoração vegetalista que aparece nas pilastras do *Pentecostes*. Na paisagem 94

fundeira, ao lado esquerdo, frente à qual se desenrola a cena secundária da *Visita ao Túmulo de S. João e as Santas Mulheres*, numa atmosfera de *sfumato*, podem ver-se arquitecturas de nitido pendor idealizado, com o intuito de enfatizar a cena principal. De cariz muito diferente da tábua anterior, em termos iconográficos, corresponde, no fundo, mais ao que habitualmente se encontra em Contreiras, que se pode considerar um adepto da *arquitectura virtual* por via gregoriesca. 98

Na linha desta arquitectura que se pode considerar virtual, devem ser ainda referidas as tábuas executadas por Gregório Lopes para a igreja de planta centralizada do convento de Bom Jesus de Valverde [1544], e as obras executadas pelo chamado Mestre de Abrantes, cujo estilo em muito se assemelha com o pintor régio, em particular os painéis do antigo conjunto retabular da capela-mor da igreja da Misericórdia de Abrantes [1548/50], de carácter já nitidamente maneirista, com base nos quais foi feita a sua identificação. Quanto às primeiras, uma *Adoração dos Pastores*, um 96a

Calvário e uma *Ressurreição*, é visível o carácter experimental no sentido do Maneirismo, na 96b,100

sequência das obras de Tomar, espelhando-se também nas próprias arquitecturas fundeiras, de 99,100

complexos planos, que atingem o ponto máximo de virtualidade encontrada na obra de Gregório Lopes. Na *Adoração dos Pastores*, volta a ser repetido um bellissimo pórtico, com estreitas 97

ligações com o do *Julgamento das Almas*, muito embora o emprego das ordens arquitectónicas 93

seja aqui extraordinariamente mais correcto, fugindo à função primordial de idealização fantástica deste, para se subjugar, sobretudo, ao carácter de "arquitectura experimental" que ressalta já em

Valverde. Assim, estão mais uma vez presentes as colunas balaústres de Sagredo, os capitêis que, em lugar dos fantasiados aí empregues, se inserem agora já numa ordem arquitectónica, compósita ou mesmo jónica, o arco de volta perfeita em cujos diafragmas se inserem medalhões com figuras humanas, o entablamento direito, dividido horizontalmente e profundamente decorado com motivos vegetalistas, sobreposto de um frontão sem base e ondulado, com a figura talvez do Padre Eterno ou da Virgem no tímpano e ladeado por duas figuras de anjos. Por detrás desta primeira estrutura, singularmente, pode antever-se aquilo que parece ser um claustro, cujas arcadas e principais elementos arquitectónicos estão definitivamente afastados do cariz ainda gótico que se encontrava em muitas obras deste pintor, e já visivelmente inseridos na vertente Renascentista que irá conduzir à sobriedade do "estilo chão". No *Calvário*, seguramente se encontra um dos mais belos trechos de arquitectura fundeira patente nas obras de Gregório Lopes: aqui, para além da presença, numa linha de continuidade previsível, de todos os elementos arquitectónicos quer reais quer ideais, anteriormente referidos, conquanto com um sentido máximo de experimentação e idealização, estão também presentes as habituais cenas dos segundos planos privilegiadas por este pintor, onde se movem pequenos grupos de figuras. Sob um céu tenebroso, pressente-se o dramatismo da dor expressa pelas Santas Mulheres, vê-se os diferentes planos em que é dividida a Cidade Santa, com o casario ao fundo, num mesmo monótono colorido, e, mais perto, um templo com um portal renascentista. Contudo, entre Jerusalém e o Calvário, num plano intermédio, os soldados romanos afastam-se enquanto José de Arimateia e Nicodemos se aproximam, acompanhados de dois criados, para recolher o cadáver do Messias e o levarem para o Sepúlcro. É visível a semelhança de interpretação dos textos bíblicos entre este *Calvário* de Valverde e o da Misericórdia de Abrantes, tornando-se quase evidente que o pintor designado por Mestre de Abrantes teve em conta a composição geral usada por Lopes. Contudo, a presença dos soldados retirando-se, permitiu aqui uma melhor articulação dos diferentes planos que medeiam entre a Cruz e a Cidade Santa; além do mais, o facto do pintor ter encoberto os romanos com uma dobra do terreno, tornando visível só dos ombros para cima, provoca uma maior sensação de profundidade. Em contrapartida, o Mestre de Abrantes, ao colocar as Santas Mulheres tão perto do espectador e ocupando cerca de dois terços da altura do painel, portanto, de proporções gigantescas, contribui, deliberadamente por certo, para uma desarticulação da composição. Por outro lado, o tratamento dos fundos de arquitectura é também diferente, pois, em Abrantes há certa preocupação com o desenho pormenorizado de formas e contornos, enquanto que em Valverde, o desenho é insinuado por pinceladas rápidas e displicentes, como habitual em Gregório Lopes, tornando toda a atmosfera, segundo Manuel Branco, mais "impressionista". Finalmente, na *Ressurreição* é mais uma vez visível um trecho de arquitectura de cidade, neste caso mais esboçada que construída, cujo *sfumato* se baseia numa profunda idealização, onde se salienta num plano mais elevado, como é habitual, um templo de

99

96b,101

100

nítidas ligações quer com o Templo de Jerusalém, se se tiver em conta a presença da Cidade Santa por detrás da cena principal, quer com o convento de Cristo em Tomar, com o qual, como se viu, há uma constante interligação iconográfica.

Nas tábuas da Misericórdia de Abrantes, é seguido o traçado dos modelos cosmopolitas das oficinas de Lisboa e o esquema compositivo de Gregório Lopes, embora este pintor se mostre mais avançado ao optar por um gosto substancialmente tocado pela inquietude formal do Maneirismo nascente. Assim, vai favorecer a liberdade da cor vigorosa que reparte em manchas imprecisas, em detrimento do desenho, caracteristicamente nervoso, pelos efeitos dos tecidos ondulantes e das poses expressionistas das figuras, e finalmente, pelos uso de diferentes e sucessivos planos e agitação dos espaços, onde é patente uma linguagem plástica liberta já dos valores anticlassicistas. Estas diferenças são particularmente visíveis ao compararem-se os dois *Calvários*, de Abrantes e de Bom Jesus de Valverde, permitindo concluir que se trata de uma 101,96b reinterpretação do modelo, pela extraordinária evolução no sentido do Maneirismo. No *Calvário* 101 de Abrantes, uma luz luarenta e fria banha toda a cena, por trás de um céu nebuloso e denso. A cena principal é dividida pelo eixo da Cruz, na vertical; ao lado esquerdo, comprimem-se as figuras de S. João, da Virgem e de Madalena de expressão pungente, deixando o lado direito da pintura plenamente desafogado para a cena intermédia, em que se pode ver José de Arimateia e Nicodemos comandando os preparativos do descimento da Cruz, e, mais ao fundo ainda, uma paisagem dominada pela cidade de Jerusalém, cercada de muralhas, onde a arquitectura do casario, "puxa" o olhar do espectador pela minúcia de execução, que permite pressentir a agitação e vida, pelo poder da surpreendente técnica do pintor e pela alternância dos claros/escuros a nível cromático. Quanto ao *Cristo a Caminho do Calvário*, que segue modelo dureiriano, a 102 composição, plena de agitação, é novamente dividida em duas partes, desta feita pela linha definida pelo topo da cruz, que faz uma divisão oblíqua do painel; no lado esquerdo, é figurada a cena principal, sendo representadas neste espaço a maioria das figuras: Cristo sob a Cruz, Simão o Cireneu que o ajudam, os carrascos e demais acompanhantes, nomeadamente duas figuras ao canto superior esquerdo, de turbante, a cavalo. A sensação de movimento e alvoroço é tal, que o ruído produzido por toda esta turba e o som estridente da trompa, tocada por um dos soldados, cujo capacete apresenta um dos poucos pontos de decoração flamenga, parece ecoar da tábua. Contranstando com toda esta agitação, Cristo é representado de forma frágil, pequena figura silenciosa e desamparada, fustigada pelo algoz de jaqueta amarela e escarnejada pela rude figura de gorro vermelho. Quanto ao lado direito, abre-se para uma paisagem de fundo, preenchida por uma imponente arquitectura, em frente à qual se destaca o pequeno grupo constituído pelas Santas Mulheres e a Verónica, ostentando o pano com a efigie de Cristo. Embora na arquitectura fundeira predomine a circularidade, no torreão que se antevê, e que faz a ligação com o portal, relembrando a nível da iconografia, a Cidade Santa, não se pode deixar de referir uma menor

ligação à arquitectura experimental de cariz ainda clássico, do que a patente na obra de Lopes em Valverde. Assim, salienta-se a presença de uma janela de mainel e tímpano no torreão e o portal, significativamente alteado, a ponto de fugir a qualquer programa arquitectónico, e que pela sua irregularidade, se afasta definitivamente dos cânones dos primórdios da arquitectura da pintura Renascentista portuguesa. O colorido é pardacento, mais uma vez apresentando as atmosferas densas (de cair de tarde) e luarentas, características do Mestre de Abrantes, de céus quase nocturnos, esverdeados ou acastanhados, que se abrem em tons mais intensos como os azuis, amarelos e vermelhos ao caminhar para a cena principal. Resta evidenciar ainda a complexidade formal e espacial, que, figuras como o algoz de jaqueta amarela, numa torsão quase impossível, e as tensões presentes em todo o grupo fronteiro, tornam notórias, numa produção que, embora se afaste nitidamente da pintura desta época, não deixa dúvidas que se trata de um pintor cuja aprendizagem foi feita no círculo do pintor régio Gregório Lopes, com quem mantém estreitas afinidades, sendo mesmo considerado, por alguns, um dos que mais pontos de contacto mantém ainda com a pintura do período imediatamente anterior⁵³⁸. Ao fazer-se a comparação entre estas duas obras e o *Calvário* de Diogo de Contreiras, sente-se um maior domínio da atomização das figuras, da coloração em mancha e da "modelação vagarosa e de doce plasticidade", assim como a ausência quase total de pormenores e a paisagem em *sfumato*, que remetem para a diluída influência de Andrea del Sarto e de Pontormo (ainda segundo Manuel Branco). Assim, pode compreender-se a definitiva separação estilística deste pintor, traduzindo um corte definitivo com a primeira metade do século, quer com Gregório Lopes quer com o Mestre de Abrantes. Este, mostra-se bem mais próximo de Lopes, em obras como a *Anunciação*, em que se entrevê o habitual portal, ou a *Visitação*, em que é deixado um espaço maior para a paisagem e para os fundos de arquitectura, que seguem um esquema configurativo semelhante, embora não sejam tão representativos. Salientam-se contudo, pelo facto de representarem uma arquitectura de cariz habitacional, onde mais uma vez está presente um pequeno torreão. Finalmente, no *Presépio*, surpreendentemente, pode ver-se uma arquitectura de cariz experimental, que vacila entre o emprego das ordens clássicas de arquitectura, na formulação dos arcos e colunatas, e uma outra de inegável avanço, em direcção a um classicismo mais erudito, no imponente edifício, em que singularmente, o desenho, conquanto não atinja o nível da construção, se sobrepõe à mancha.

Das numerosas obras atribuídas ao chamado Mestre da Romeira, onde é bem visível a aderência ao formulário maneirista, destaca-se, quer pelas qualidades picturais aí presentes, quer pelos excelentes fundos de arquitectura, o *Exalçamento da Vera Cruz pelo Imperador Heráclio* [1550/60]. De forma realmente extraordinária, o pintor conseguiu articular três diferentes planos no exíguo espaço de que dispunha, sem necessitar de aglomerar em demasia as figuras nem a

103

104

105

106

107

⁵³⁸ J.O.Cactano, "Cristo a caminho do Calvário", *A Pintura Maneirista...*, p. 197, e, Vitor Serrão, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas maneiras ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, p. 440.

próprios edifícios arquitectónicos. Assim, vai desenquadrado para a extrema esquerda da composição, a figura do Imperador Heráclio, a cavalo, segurando a Santa Cruz em postura de veneração, com o corpo inclinado, acompanhado por outros cavaleiros; segue-se o grupo de soldados romanos, ocupando o plano central da composição, com realce para os seus elmos e couraças, lanças e alabardas, armarias de cuidadoso labor, como o caso do que se ajoelha em primeiro plano, com uma bela espada à cinta e couraça de ornato antuerpiano. Na realidade, na representação figurativa e na minúcia de execução das arquitecturas dos planos fundeiros, estão presentes, as características vindas ainda do "Primeiro Maneirismo de Antuérpia", que, todavia, se articulam já quer com elementos italianizantes, quer com o cariz singular das obras deste pintor. Ao fundo, vê-se o conjunto de uma cidade, que, seguindo a tradição dos fundos de outras pinturas lisboetas, apresenta, em tons ligeiramente esfumados, os telhados de duas águas, a intrincada articulação urbana, o culminar no ponto mais elevado onde se situa um templo. Ao centro, correspondente ao ponto de fuga principal, emerge um casario acastelado, de forma circular e arquitectura gótica, encimado por um *tempietto* italianizante⁵³⁹, uma representação do Templo de Jerusalém a partir de uma gravura renascentista florentina, que se encontra também em tábuas andaluzas da mesma época, como o retábulo de Juan de Zamora na Colegiata de Osuna e na *Tentação de Jesus* de Alejo Fernández no retábulo de Marchena (Sevilha)⁵⁴⁰, e no desenho de Manuel Denis [1563] para o frontispício do manuscrito com a tradução do tratado *Da Pintura Antigua* de Francisco de Holanda (Madrid, Academia de S. Fernando), aqui utilizado como o "Templo da Pintura"⁵⁴¹. Está aqui bem patente o carácter de "Cidade Ideal", que presença e dignifica tão profunda cena religiosa, onde, a par com a experimentação inevitável da "construção arquitectónica", está patente uma profunda idealização, inerente a este forte sentido iconográfico. Por todos estes aspectos, ao contrário da notória fusão existente entre a obra de Gregório Lopes e do Mestre de Abrantes, o Mestre da Romeira vai aproximar-se mais de Diogo de Contreiras também pelo carácter experimental nitidamente idealizado das suas arquitecturas.

Finalmente, também algumas obras de Francisco de Campos, pintor sempre tão hábil na utilização da arquitectura como complemento decorativo, se vão aproximar com facilidade de um linha de pendor essencialmente experimental, na medida em que este pintor, atinge, pelas leis da perspectiva, um máximo de idealização. Da empreitada executada para a Sé de Évora [c.1555/60], um dos painéis representativos do atrás referido é o de *Santa Ana, a Virgem e Santa Isabel*, em que as figuras são propositadamente alongadas em formas sinuosas, de forma a

108

⁵³⁹ Este *tempietto* encontra-se também, com as devidas diferenças, no *Martírio de S. Sebastião* de Gregório Lopes (embora este seja com mais propriedade um templo circular), no *S. Lourenço* do Museu da Sé de Évora, atribuído a Diogo de Contreiras, e na *Visitação*, anónima da igreja matriz de Arruda dos Vinhos.

⁵⁴⁰ Juan Miguel Serrera, "*Ut Pictura, Architectura*". *La Arquitectura en la Pintura del Renacimiento en Andalucía*, *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía...*, p. 234.

⁵⁴¹ Vitor Serrão, "Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio", *A Pintura Maneirista...*, p. 205.

adequarem-se à perspectiva da arquitectura fundeira. Esta, ao invés de funcionar como "caixa" configurativa, adquiriu uma propositada sensação de prolongamento, num claro idealismo comum a toda a composição. Mais uma vez, para além dos objectos do quotidiano cuja presença é também uma constante, de decoração de cariz flamengo, vai aqui utilizar a dupla colunata estriada e intercalar entre as colunas, nichos com imagens, para obter o espaço pictural pretendido. Tanto este tipo de estrutura arquitectónica, como a singular utilização da ordem jónica nos capitéis das colunas, sem a base dos habituais plintos quadrangulares, são elementos que se encontram no tratado de Serlio, conquanto não muito comumente empregues pela maioria dos pintores. Este facto denuncia um profundo conhecimento do emprego das diferentes ordens de arquitectura, de tal modo que permite a Francisco de Campos uma surpreendente e ambígua experimentação, que se traduz numa hibridéz conceptual: a arquitectura como elemento experimental ao serviço de uma profunda virtualidade. A outra obra a destacar neste conjunto, a *Adoração dos Magos* (ou *Epifania*), também com belas arquitecturas fundeiras, possui um carácter iconograficamente quase oposto ao da tábua anterior. No tratamento das roupagens, menos volumosas que as da anterior, são acentuadas as curvas, destacando-se o manto da figura do Rei Gaspar, com terminação em "escama", os ornamentos de marcada dependência dos gravados de Antuérpia, e também os enrolamentos das taças e outros pormenores. À figura do rei mago Baltasar, retomada da obra deste pintor em Góis, é dada uma dignidade muito superior, pela riqueza dos panejamentos, adereços de ourivesaria e jóias, moldadas ao gosto maneirista flamengo, assim como pela altivez da pose, o rosto bem desenhado e expressivo, tornam esta figura essencial no equilíbrio da composição. A paleta cromática é a habitualmente usada, com tónica nos verdes, vermelho salmão, rosa, amarelo, azul claro, carmim, contudo, a modelação plástica é bastante mais firme e as poses são mais seguras, do que no restante grupo. Mais uma vez são aqui repetidas algumas características já encontradas anteriormente, nomeadamente o pormenor do elegante degrau em curva, que, de certo modo faz sobressair as figuras principais, a Virgem e o Menino, e que o pintor usara em Góis, embora aí, em virtude da forma utilizada ser a rectangular, não resultasse de modo tão elegante. Além disso, foi invertida toda a composição, e a cena é bastante mais complexa, pelo aumento do efeito da arquitectura fundeira donde surge o séquito dos Reis Magos, enquanto que, ao lado esquerdo, espreita a figura de S. José⁵⁴², colocado noutra compartimento, dividido por uma varanda de pedra e localizado por detrás da Virgem. Mais uma vez utiliza aqui as colunas a par, duplas e estriadas, encimadas por capitéis jónicos, que se conjuga com a presença abundante de ruínas clássicas, outra particularidade deste pintor, tanto no

109

49

⁵⁴² Para Oliveira Caetano, o propositado afastamento de S. José da cena principal, que simboliza o papel virginal do pai putativo de Cristo no mistério da Natividade, é um facto que em Francisco de Campos parece ser uma verdadeira obsessão (cfr. J.O.Caetano, "*Adoração dos Magos* - Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 199).

interior dos edificios como nos fundos de arquitectura⁵⁴³. Muito embora o seu emprego difira já de obras como as de Gregório Lopes, seja da *Adoração dos Magos* do Retábulo de Santos-o-
Novo ou da sua congénere da igreja de Bourg-Saint-Andéol, pois nesta sobressai acima de tudo o
maior grau de fantasia aqui patente, ao invés da representação construtiva da arquitectura,
principal objectivo da obra do pintor régio, que tem aqui os seus alicerces. Contudo, para além da
temática ser a mesma, ligada à questão iconográfica do problema da "cabana" dos Nascimentos,
onde forçosamente imperava uma arquitectura em ruínas, é visível que aqui, mesmo estas, ao
lugar de pretenderem atingir uma pseudo-humildade, enobrecem toda a temática, através da
simbologia patente numa arquitectura que, embora menos profusamente decorativa e mais ligada
a um profundo classicismo, funciona como um mero elemento experimental ao serviço de uma
profunda idealização. É interessante comparar ainda a *Epifania* de Campos com uma *Adoração*
dos Pastores do Museu de Évora, que, de certo modo, por um lado, pela representação
figurativa, e por outro, pelas arquitecturas dos fundos, se situa respectivamente entre esta e a
Adoração dos Magos do MNAA. A forma de estar de S. José, observando pensativamente a
Virgem e o Menino, mais longe que perto, a presença dos capitéis jónicos e das arcaturas cegas,
aproximam-se da primeira. Em contrapartida, o pórtico formado por colunas sobre plintos, com
capitéis coríntios, envolvendo as meias colunas com os ditos capitéis jónicos onde assentam os
arcos de volta perfeita, o entablamento corrido dividido horizontalmente, a escadaria quase
imperceptível à esquerda, denunciam uma arquitectura que vacila entre a contextualização do real,
numa nítida tentativa de concretização da arquitectura construída na pintura, patente em Lopes, e
o carácter experimental que surge nas arquitecturas de *invenzione* do Mestre de Abrantes ou nas
mais idealizadas de Campos. Em comum, ainda e sempre, a presença das ruínas "ao romano",
recorda e remete para a iconografia do Nascimento. Por todos estes motivos, não é de todo
inglória a prospecção/incursão por este tipo de arquitectura, que se planeia, como vimos, em
diversos níveis. Estes são atingidos pela *sensação de "ilusionismo"*, finalmente conseguida pela
perspectiva artificial agora definitivamente adquirida, que permite construir na pintura o espaço
arquitectónico desejado. Assim, pode chegar-se às novas teorias intelectuais que geram a "Cidade
Ideal", imaginada e idealizada segundo as linhas criteriosas de cada pintor, e esta, por sua vez,
permite uma *incursão* pelos seus principais elementos constituintes e definidores. Deste modo, o
simbolismo agora adquirido vai permitir o seu funcionamento como *referência espacial e*
temporal, salientando-se aqueles cujo carácter iconográfico e iconológico coerentemente se liga à
"ideia" transmitida pela arquitectura pintada, objectivo primordial da experimentação virtual.

⁵⁴³ Francisco de Campos deve ter sido influenciado pela tradição contada por Inocêncio III, accite por S. Jerónimo e difundida na Legenda Dourada de Voragine, segundo o qual o aparecimento de Deus na Terra ficara marcado por uma série de prodígios, entre os quais a destruição do Templo da Paz, erigido para comemorar os doze anos de pacificação de Roma e que, segundo um oráculo de Apolo, devia durar até que uma virgem desse à luz uma criança (cfr. J.O.Caetano, "*Adoração dos Magos* - Francisco de Campos", *A Pintura Maneirista...*, p. 199).

5. A *arquitectura fingida pela pintura* como precursora da construção real ?

A cultura renascentista e o aparecimento de um novo reportório de formas, conscientemente derivadas ou referidas como *all'antico*, coincide não por acaso, com a mudança de estatuto do pintor, que de mero "artesão mecânico", irá passar à condição de artista como agente activo. A par e passo, assiste-se à inserção da pintura no panteão das artes liberais. Na verdade, estes novos conceitos, vistos agora sob o olhar do Humanismo, em tudo influíram na dignificação da pintura e da escultura, colocadas ao nível da arquitectura, permitindo uma "paragona" que irá gerar uma inter-relação artística de importância extrema no percurso pictórico ora anunciado. Muito embora tenha sido durante muito tempo considerado que era na arquitectura que a identificação desta nova linguagem resultava de forma mais imediata e directa, paradoxalmente, é a obra dos grandes mestres de pintura e de escultura, que deve ser analisada como principal receptora das fontes antigas, em virtude de, sobretudo no primeiro caso, estes novos critérios estéticos aí se revelarem de forma mais definida.

Não obstante a massa enorme de material que, de certo modo, desencoraja as investigações de carácter analítico, no estudo da pintura do Renascimento em Portugal, que forçosamente, tem que ter por base uma inventariação, no que respeita concretamente à morfologia das arquitecturas aí patentes, vários estudos têm sido empreendidos nesta direcção. Assim, após uma primeira fase em que o campo de acção foi primordialmente o da atribuição das obras, seguiu-se uma outra que se pode considerar quase de "reabilitação" da pintura desta época, pelas análises criteriosas do ponto de vista figurativo, representativo, morfológico, cromático, efectuada por historiadores de arte como Adriano de Gusmão, Túlio Espanca, Maria Margarida Barradas Calado, Vitor Serrão, Joaquim Oliveira Caetano, entre outros. Após estas incursões de importância crucial para o estudo da produção pictórica desta época, pode finalmente chegar-se ao estudo de um outro problema que também se coloca na análise destas obras, não de somenos importância, nomeadamente o da pintura dos segundos planos, quer se trate de paisagens, quer de fundos arquitectónicos. Deve, todavia, salientar-se que já na década de 40 desta centúria, Eugénio d'Ors fizera uma abordagem do tema, continuada nos anos sessenta por Reynaldo dos Santos, Flório de Vasconcelos e Luís Reis-Santos, historiadores que se debruçaram sobre as belíssimas representações patentes nos fundos das pinturas, sem contudo terem realizado uma análise concreta, face a dificuldades de âmbito diverso, nomeadamente o problema da atribuição das obras, e recentemente, pelos trabalhos de historiadores espanhóis, como Ana Avila Padrón, Juan Antonio Ramírez e Juan Miguel Serrera⁵⁴⁴.

⁵⁴⁴ Não se pode deixar também de referir, já desta última década, o trabalho da Dra. Silvana Amorim da Costa Macedo, *A Arquitectura na Pintura Portuguesa da primeira metade do século XVI*, Dissertação de Mestrado em História da Arte do IHAUNL, Lisboa, 1983, à qual, infelizmente não tivemos acesso, em virtude de nos ter sido impossibilitada a consulta da obra.

Deste modo, tentámos agora proceder a uma abordagem mais específica, centrada na obra do pintor régio Gregório Lopes e da chamada "escola de Lisboa", pela representatividade das arquitecturas fundeiras patentes na produção pictórica destes artistas. Procurámos então definir, de forma coerente, quais os critérios de representação dessas arquitecturas pintadas e as formas de adequação que estas tomaram nos seus mais diversos aspectos.

O que nos propusemos fazer não foi, evidentemente, fácil, tendo-nos deparado com vários problemas, sendo o principal, ainda e sempre, o montante quantitativo das obras. Suplantado este, pelo levantamento exaustivo dos registos fotográficos das pinturas a estudar, manteve-se, contudo, a dificuldade sentida na análise pretendida. Na realidade, esta pressupunha uma inventariação e estudo dos perfis tipológicos encontrados, levantamento que de modo algum pretendíamos que se tornasse uma mera tipologia, mas sim uma análise tipológica. Através do estudo das influências patentes em cada obra, nomeadamente da gravura e da tratadística e da sua aplicação prática às obras escolhidas, da comparação com as sua congéneres de países como Espanha e Itália, e finalmente, como factor primordial, da comparação com obras de arquitectura construída na mesma época, tentámos ver até que ponto se pode considerar que Gregório Lopes foi realmente um "pintor-arquitecto". Muito embora desde o início se definisse gradualmente a gramática construtiva patente nas suas últimas obras, decididamente caminhando para o Maneirismo a partir de determinada fase, podemos inegavelmente considerar que o pintor régio definitivamente se afastou de uma arquitectura fantasista, de *invenzione*, para se afirmar como detentor de uma invulgar capacidade construtiva, a que era inerente uma importante virtualidade experimental. Para este facto, contribuíram inegavelmente factores de vária ordem, pois, para além de toda a qualidade pictórica que permitiu a criação de uma "escola", devemos considerar ainda a influência primordial da gravura e da tratadística, bem como dos desenhos avulsos daqueles que foram os primeiros arquitectos portugueses, como João de Castilho. Assim, o contacto que este pintor com estes certamente terá tido, como vimos em situações muito particulares, e tendo em conta a sua abertura a este tipo de vertente artística, influiu decisivamente nas suas arquitecturas pintadas, onde essa vivência é particularmente patente.

Nestes segundos planos, as perspectivas e os elementos arquitectónicos são marcados a estilete, comprovando a existência de um projecto prévio, à semelhança de um estudo projectado de arquitecto, sendo o resto dado só a pincel. Além do mais, o facto de, na época, os arquitectos primeiro desenharem para depois construirem, resultava na prática em formas algo abstractas, em que a arquitectura construída nunca correspondia exactamente à desenhada (mesmo quando se baseavam em desenhos de tratadistas como Serlio), o que contribui para esta aproximação estética. Esta influência é igualmente visível nas formas pintadas, facto que inferiu que o objectivo primordial deste trabalho, fosse verificar até que ponto estas arquitecturas pintadas dos fundos das pinturas num momento muito concreto e específico da estética do Renascimento e proto

Maneirismo, foram de alguma forma precursoras das construções reais. Ou seja, como foi possível transitar da ideia de "assim como a pintura a arquitectura" para o facto de as *arquitecturas fingidas pela pintura* se adiantaram à *arquitectura dos architectos* ...

Como vimos, o pintor régio e o architecto João de Castilho, ligados por um mesmo círculo cultural e certamente alvo de uma coexistência em Tomar, permitiu que Gregório Lopes apreendesse por desenhos experimentais o que reflectem as suas arquitecturas pintadas, não necessitando, por esse motivo, de ver construído para depois pintar. Este facto é particularmente patente em obras como a *Santa Helena e a Ressurreição do mancebo* da Mitra de Évora ou a *Ressurreição de Lázaro* do Museu Municipal de Olivença, e em alguns dos elementos arquitectónicos e edificios de painéis como os de Tomar. Muito embora por vezes denunciem aquilo que o pintor terá visto, evidenciam simultaneamente uma criatividade e uma liberdade de interpretação notável. Por este motivo, estão aqui patentes, por um lado, os primeiros sinais da mudança estética operados na arquitectura renascentista de então, motivo pelo qual se pode afirmar que a arquitectura pintada pode ter influenciado a real, e por outro, é possível verificar que se trata de uma arquitectura experimental/virtual, de inovação, ligada ao intuito de uma renovação construtiva, tanto pela susceptibilidade de ser construída, como pela reprodução de um real. Por este motivo, neste paralelo Lopes/Castilho, patente em soluções arquitectónicas específicas, como sejam os pórticos italianizantes, os capitéis retirados de tratados, entre outros elementos, é evidenciada uma linguagem morfológica castilhiana maneirista, onde, contudo, foi aprofundado o terreno da arquitectura virtual. Nesta "paragona" pintor/architecto, espelha-se certamente a actualidade, *versus* uma rebeldia virtual que inova, traduzindo assim até que ponto esta arquitectura experimental foi realmente importante e crucial na desenrolar da arquitectura do Renascimento e do Maneirismo.

Nesta problemática, colocou-se então o estudo da análise qualitativa das arquitecturas pintadas, tendo em conta que, para além do levantamento efectuado destas como um todo, de forma a permitir entender as características morfológicas e iconográficas em particular, deveria ser feita ainda uma inventariação de cada elemento *per si*, o que se revelava complicado face à já extensa incursão pelos critérios de representação e adequação das arquitecturas pintadas. Deste modo, centrámo-nos sobretudo sobre determinadas tipologias, como as arquitecturas dos retábulos e dos pórticos, bem como na origem das formas dos elementos mais influentes, como as colunas balaústres e os capitéis, o que pode ajudar conclusivamente no que nos propusémos fazer. Assim, pode concluir-se que determinadas propostas estruturais e urbanísticas dos pintores vão mais além do que era construído, não no carácter do imaginário ou da "Cidade Ideal", mas sim do passível de ser realmente construído.

Todavia, num segundo tempo, deveria ser feito um levantamento minucioso de cada elemento de arquitectura, de forma a ser possível completar o trabalho iniciado, ou seja, a elaboração de uma

62

60

listagem das espécimes, desde a discriminação dos elementos arquitectónicos constantemente utilizados às construções de carácter meramente ilusório.

Simultaneamente, tivemos sempre em conta que alguns destes pintores simplesmente copiaram as obras dos grandes mestres e que à pintura é inerente um carácter de *invenzione*, menos plausível de encontrar na arquitectura. Não foi assim esquecido o problema da arquitectura ideal e imaginária, cuja influência, pelo que teve de experimental, foi também deveras importante, como "espelho do futuro". As arquitecturas ideias apresentam sempre duas facetas, dois lados de uma mesma moeda, materializando-se em simples utopias, muito embora não perdendo a sua importância, ou salientando-se como verdadeiras indutoras das reais, não se limitando a uma simples ilustração, e traduzindo quer um pensamento específico com ligações a ideais diversos, quer também um estilo pessoal ou uma liberdade. No fundo, "uma imagem vale mais que mil palavras", e também por isso a estas *arquitecturas fingidas pela pintura* recorreram os artistas. Tendo por base a ciência arqueológica, a representação de templos, a arquitectura coetânea de igrejas, palácios e sinagogas, criando âmbitos verosímeis para as distintas cenas e edificios exclusivos para cada uma delas, não transferíveis para outros temas, foi provado que a arquitectura pintada pode ser iconograficamente independente de qualquer estilo e ser simultaneamente afectada por este (como afirma Ramírez). Consequentemente, a par de algumas "constantes iconográficas", surgem elementos que, relacionados com um exame ideológico ou político das obras, valorizam o papel do pensamento visual na vida social.

Em conclusão, tendo em conta os critérios de representação da arquitectura definidos no plano da pintura renascentista portuguesa, nomeadamente o da estrita ligação com as gravuras e a tratadística, e da relação com a arquitectura real, seja no âmbito de uma coerente experimentação construtiva ou meramente idealizada, pode concluir-se que existem não três, mas quatro tipos de arquitectura pintada, na obra destes pintores que fazem a transição do Renascimento para Maneirismo. Assim, se a pretendêssemos sintetizar em quadros sinópticos, seria possível ordená-la nos seguintes tópicos: arquitectura cópia (gravados), arquitectura experimental (desenhos e tratados), arquitectura real (ar livre) e arquitectura de estereotipos (ideal). E principalmente, foi possível verificar que é a arquitectura experimental que permite fazer a "ponte", quer entre o primeiro e o segundo destes critérios, quer entre o segundo e o terceiro. Mais ainda, será esta arquitectura experimental, contextualizada da real conquanto mais idealizada por vezes, verdadeira arquitectura de "ar livre", que permite fazer uma incursão pela *veduta*, a pintura "livre" que desponta com o Maneirismo, e que ganhará força de género autónomo com o Barroco. A "autonomidade" da arquitectura integrada do Maneirismo, que tem como figura principal o pintor régio Gregório Lopes, e que se concretiza só a nível erudito, tem aqui as suas raízes, levando à obra de Francisco de Campos no palácio dos condes de Basto em Évora [1578], ou à *galerietta* de D. Catarina, de Tomás Luís e Custódio da Costa, no Paço Ducal de Vila Viçosa [1602].

BIBLIOGRAFIA

- ACKERMAN, James S., *Palladio*, Libros de arquitectura y arte, xarait ediciones, Valencia, 1981.
- Albrecht Dürer, *Die Holzschnitte*, Wilhelm-Hack-Museum, 1984.
- ÁVILA PADRÓN, Ana, "Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol.I, U.A.M., Madrid, 1989.
- , *Imagen y símbolos en la pintura española (1470-1560)*, Antropos, Madrid, 1993.
- , "Entre las dos riberas. Imbricaciones histórico-artísticas en torno a los portugueses Nunes y Fernandes", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol.VI, U.A.M., Madrid, 1994.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, e ANTICH I MARTÍ, Berta, "Observacions sobre l'arquitectura del Retaule de Santa Helena i sobre l'arquitectura del gravat", *D'Art*, nº. 15, Universitat de Barcelona, Març 1989.
- BLUNT, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford University Press, 1940, [2ª ed., 1956, *La Teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, 7ª ed., Madrid, 1992].
- BRANCO, Manuel J. C., "A fundação da Igreja de Bom Jesus de Valverde e o tríptico de Gregório Lopes", *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da CM, nºs 71-76, Anos XLV-L, 1988-1993.
- CABEZAS GELABERT, Lino, "La perspectiva angular y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI", *D'Art*, nº. 15, Universitat de Barcelona, Març 1989.
- CAETANO, Joaquim de Oliveira, "Gregório Lopes", "Diogo de Contreiras", "Mestres de Ferreirim", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992.
- , "A identificação de um pintor", *Oceanos*, nº 13, CNCDP, Lisboa, 1993.
- , "O pintor Diogo de Contreiras e a sua actividade no Convento de S. Bento de Cástris", *A Cidade de Évora*, Boletim de Cultura da CM, nºs 71-76, Anos XLV-L, 1988-1993.
- , "Ao modo de Itália: a pintura portuguesa na idade do Humanismo", "Adoração dos Magos - Francisco de Campos", "Calvário", "Cristo a caminho do Calvário", "Francisco de Campos", "Mestre de Abrantes", "S. Silvestre mostrando a Constantino as efigies de S. Pedro e S. Paulo", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995.
- CALADO, Maria Margarida Barradas, *Gregório Lopes-Revisão da obra do pintor régio e sua integração na corrente Maneirista*, dissertação para a Licenciatura em História, FLUL, Lisboa, 1973.
- CAYOLA ZAGALLO, Manuel C.A., *A Pintura dos séculos XV e XVI da ilha da Madeira*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943.
- CHASTEL, André, *La grottesque. Essai sur l' "ornement sans nom"*, Le Promeneur, Quai Voltaire, Paris, 1988.
- CHECA CREMADES, Fernando e NIETO ALCAIDE, Victor, *El Renacimiento - Formacion y Crisis del modelo classico*, Colección Fundamentos, Madrid, 1980.

COELHO, Maria Helena Cruz e SANTOS, Maria José Azevedo, *De Coimbra a Roma. Uma viagem em meados de Quinhentos*, Coimbra Ed., Coimbra, 1990.

COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachie Poliphili*, 1467, [ed. fac-símile, Aldo Manuzio, Veneza, 1499, 234 fls, sala de microformas da BNL].

CONDE, Idalina, "Artistas, Renascimentos e fundações", *Revista Ler História*, nº 27/28, Ed. Fim de Século Edições, Lda., ISCTE, Lisboa, 1995.

CORREIA, José Eduardo Horta, "A importância dos colégios universitários na definição dos claustros portugueses", in *Universidades*, Actas do Congresso "História da Universidade", 2º vol., Coimbra, 1991.

CORREIA, Vergílio, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928.

———, *Vasco Fernandes, Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, 1º ed., Coimbra, 1924, [2ª ed., fac-símile, IHAFLUC, Gráfica de Coimbra, Lda., Coimbra, 1992].

CRAVEIRO, Lurdes, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, dissertação de Mestrado polic., FLUC, Coimbra, 1990.

———, "Propostas de modernidade em Caminha - os portais da igreja matriz", *Actas del VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, "Las relaciones artísticas entre España y Portugal: Artistas, mecenas y viajeros"*, Cáceres-Olivenza, 3-6 Novembro 1993, Badajoz, 1995.

DACOS, Nicole, "Pour voir et pour apprendre", (Catálogo da Exposição) *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995.

———, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli Editore, Roma, 1995.

DESWARTE, Sylvie, *Les enlumines de la "Leitura Nova", 1504-1522. Étude sur la culture portugaise au temps de l'humanisme*, Paris, 1977.

———, "Francisco de Holanda et les études vitruviennes en Italie", Sep. das Actas do Simpósio Internacional *IV Centenário da Morte de João de Ruão*, Epartur, Coimbra, 1981.

———, "Francisco de Holanda, teórico entre o Renascimento e o Maneirismo", *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, vol. 7, Alfa, Lisboa, 1986.

———, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, IN/CM, Lisboa, 1987.

———, "L'essence et les sens. Francisco de Holanda", (Catálogo da Exposição) *Portugal et Flandre*, Europália, Bruxelas, 1991.

———, *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992.

———, "Francisco de Holanda: *Maneira e Idea*", "Francisco de Holanda", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, Lisboa, 1995.

———, "Neoplatonismo e arte em Portugal", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.

- Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. 4, Lisboa, 1954.
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença. 1490-1540*, Epartur, Coimbra, 1982.
- , "Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI", *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Epartur, Coimbra, 1982.
- , "Le Portugal et l'art espagnol à l'époque des découvertes", *Feitorias*, Europália, Antuérpia, 1991.
- , *Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, na época dos Descobrimentos*, Congresso Internacional de Historia - *El Tratado de tordesilhas y su época*, Setúbal, Salamanca e Tordesilhas, Junho 1994.
- D'ORS, Eugénio, "La arquitectura en las obras de los primitivos portugueses", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, VIII, Lisboa, 1941.
- Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995.
- FIGUEIRA VALVERDE, José, *La Basílica de Santa María de Pontevedra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, La Coruña, Artes Gráficas Galicia, S.A., Vigo, 1991.
- FINOLI, Anna Maria, *Antonio Averlino, detto Il Filarete: Trattato di architettura*, 2 vol., Ed. Il Polifilo, Milão, 1972.
- GAMBUTI, Alessandro, *L'architettura dei Pittori nel Quattrocento italiano*, Alinea Editrice, Firenze, 1994.
- GARCEZ TEIXEIRA, F. A., "Estudos sobre alguns dos quadros que pertenceram ao convento de Cristo", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, vol. I, tomo 1º, Lisboa, 1919.
- , "Convento de Cristo", *Ilustração Moderna*, 4º ano, 35, Porto, 1929.
- , "A pintura antiga na Igreja de S. João Baptista em Tomar", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, vol. I, tomo 1º, Tomar, 1938.
- , "S. Sebastião - Quadro de Gregório Lopes", *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, vol. I, tomo 1º, Lisboa, 1942.
- GARRIGA, Joaquim, *Renascimento en Europa*, Barcelona, 1983.
- , "Imatges amb punt: el primer ressó de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500", *D'Art*, nº. 16, Universitat de Barcelona, Março 1990.
- , "La interseguazione de Leon Battista Alberti (I)", *D'Art*, nº. 20, Universitat de Barcelona, 1994.
- GONÇALVES, António Nogueira, "A Igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão", *Estudos de História da Arte da Renascença*, 2ª ed., Paisagem Editora, Porto, 1984.
- GUSMÃO, Adriano de, "Os Primitivos e a Renascença", *Arte Portuguesa*, vol. II, dir. por João Barreira, Lisboa, 1950.

- GUSMÃO, Adriano de, *Mestres desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*, Nova Col. Arte Portuguesa, Artis, Lisboa, 1957.
- LAMBERT, Élie, "Remarques sur le plan des églises abbatiales de Tomar et de Batalha", *Congresso do Mundo português*, vol. II, Lisboa, 1940.
- L'oeuvre gravé de Albrecht Dürer*, 1ª ed., Hubchmid et Bouret, 1980, [introd. d' Alain Borer, notes et légendes d'Alain Borer et Cecile Bon, Bookking International, Paris, 1994].
- MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la Historia del Arte Español*, Taurus, Madrid, 1989.
- MARKL, Dagoberto, "Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992.
- , "O humanismo e os Descobrimentos. O impacto nas artes", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.
- MESA, Andrés de, "Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator", *D'Art*, nº. 20, Universitat de Barcelona, 1994.
- MEIJER, Bert W., "De Spranger à Rubens: vers une nouvelle équivalence", (Catálogo da Exposição) *Fiamminghi a Roma, 1508/1608*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand, Bruxelles, 1995.
- MOREIRA, Rafael, "Arquitectura: Renascimento e classicismo", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.
- MORALES, A., "Diego de Riaño en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, nº. 264, 1993.
- KUBLER, George, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, New Haven & London, Yale University Press, 1967.
- , *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*, trad. J. H. Pais da Silva, pref. J. E. Horta Correia, Ed. Vega Lda., Lisboa, 1988.
- PAIS da SILVA, Jorge Henrique, *Páginas de História da Arte-I. Artistas e Monumentos*, Editorial Estampa, 1ª ed., Lisboa, 1986, [2ª ed., Notas de Apresentação de F. A. Baptista Pereira, Lisboa, 1993].
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924, [*Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, 7ª ed., Madrid, 1989].
- , *Studies In Iconology*, Oxford University Press, 1939, [*Estudos de Iconologia - temas humanísticos na Arte do Renascimento*, Ed. Estampa, 2ª ed., Lisboa, 1986].
- PEREIRA, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Subsídios para a História da Arte Portuguesa, XXXII, Ed. IHAFLUC, Imprensa de Coimbra, Lda., Coimbra, 1990.
- , "As grandes edificações (1450-1530)", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.

Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes, Catálogo das Obras Atribuídas e Roteiro da Exposição, CM Abrantes, 1971.

PORFÍRIO, José Luís, *Pintura Portuguesa*, Quetzal Ed., Lisboa, 1991.

Portugal et Flandre, Europália, Bruxelas, 1991.

RAMALHO, Américo da Costa, e SILVA, M. Margarida Brandão G. da, *Cataldo Parisio Sículo: Duas Orações*, prólogo, tradução e notas de M. Margarida Brandão G. da Silva, introdução e revisão de Américo da Costa Ramalho, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1974.

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre o século XVI*, IN/CM, Temas Portugueses, 2ª ed., Lisboa, 1983.

———, "Os Humanistas e a Divulgação dos Descobrimentos", in *Actas do Congresso O Humanismo e os Descobrimentos Portugueses*, Coimbra, 9/12 Outubro 1991.

RAMÍREZ DOMINGUEZ, Juan Antonio, *Cinco Lecciones sobre Arquitectura y Utopia*, Departamento de Historia del Arte de la Universidade de Málaga, Málaga, 1981.

———, *Construcciones ilusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1983.

———, *Edificios y Sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, Málaga, 1983.

———, *Dios, Arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1994.

REIS-SANTOS, Luís, "Painéis dos Mestres de Ferreirim de Igrejas e Conventos de Évora", *A Cidade de Évora*, vol. VII, nºs 21-22, 1950.

———, *Gregório Lopes*, Realizações Artis, Lisboa, s/d, [1954].

———, "Painel Antoniano de Gregório Lopes na Misericórdia de Tomar", *Belas Artes*, 2ª série, nº 15, Lisboa, 1960.

———, "Uma obra-prima de Gregório Lopes em França", *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, nº. 42, Lisboa, 1967.

RODRIGUES, Dalila, "A pintura no período manuelino" e "Pintura: o ciclo renascentista", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.

SAGREDO, Diego, *Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones delas basas, columnas, capiteles y outras pieças delos edificios antiguos*, Toledo, Remón de Petras, 1526, [ed. fac-símile de *Medidas del Romano*, (Toledo, Remón de Petras, 1526), col. Juan de Herrera, dir. Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1976].

SANTOS, Reynaldo dos, *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1940.

———, "A paisagem e o naturalismo dos segundos planos nos primitivos portugueses", *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, nº 5 e 6, Lisboa, 1959.

———, "O Mestre de São Bento é Gregório Lopes", *Belas-Artes*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº. 16-17, 2ª série, Lisboa, 1961.

SCHÉLE, Sune, *A study of the origins of the Netherland Grottesque*, Almquist & Wiksell, Stockholm, 1995.

SERLIO, Sebastiano, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cio è thoscano, dorico, ionico, corinhio et composito, con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio [Tercero y Quarto Libro de Architectura, (Toledo, Ivan de Ayala, 1552), ed. fac-simile de Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastiano Serlio traducido por Villalpando, (Toledo, Ivan de Ayala, 1582), col. Juan de Herrera, dir. Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1977].*

SERRÃO, Vitor, "Os painéis quinhentistas da Igreja de Unhos e a sua cronologia (1537-38)", *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Ed. Caminho, Lisboa, 1989.

———, "Os painéis da Igreja de Unhos, séculos XVI-XVII", *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, nº 73-74, (série III), Lisboa, 1970.

———, *O Maneirismo e o estatuto social dos Pintores Portugueses*, Col. Arte e Artistas, Lisboa, 1983.

———, "A Pintura Maneirista e o desenho", *História da Arte em Portugal - O Maneirismo*, vol.7, Alfa, Lisboa, 1986.

———, "A Criação do Homem de Gregório Lopes", *Oceanos*, nº 14, Lisboa, 1990.

———, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Bib. Breve, vol. 65, 2º ed., Lisboa, 1991.

———, "Apresentação do Menino no Templo, Jorge Leal e Gregório Lopes", "Jorge Leal", "Julgamento das Almas - Gregório Lopes (atribuível a) - 1530-1540", "O Mestre de Abrantes", (Catálogo da Exposição) *Feitorias*, Europália, Antuérpia, 1991.

SERRÃO, Vitor, e DACOS, Nicole, "Des grotesques à la peinture de brutesques", (Catálogo da Exposição) *Portugal et Flandre*, Europália, Bruxelas, 1991.

SERRÃO, Vitor, "A Imagem do Império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1400-1600)", *História das Artes Plásticas - Sínteses da Cultura Portuguesa*, IN/CM, Lisboa, 1991.

———, "Confluência e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português, 1510-48", "Mestres do Retábulo de S. Bento (Jorge Leal e Gregório Lopes)", (Catálogo da Exposição) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, CNCDP, Lisboa, 1992.

———, "O pintor Renascentista Gregório Lopes e as suas pinturas para a igreja da Misericórdia e para a capela do Espírito Santo da Vila de Sesimbra", *Sesimbra Cultural*, nº 2, 1992.

———, "Una pintura de Gregório Lopes en la iglesia de la Magdalena...", *Olivenza-Antologia Esencial (elementos para su historia)*, Ed. Regional de Extremadura, 1994.

———, "Entre a *Maniera* moderna e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português", "Mestre da Romeira (Ambrósio Dias?)", "Exalçamento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio", (Catálogo da Exposição) *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995.

SERRÃO, Vitor, "Diogo de Contreiras e o seu discípulo escalabitano, o Mestre da Romeira. Notas sobre a pintura do Maneirismo no Ribatejo", (Actas do ciclo de conferências na Biblioteca Municipal de Santarém) *Santarém, os homens e a cidade na época dos Descobrimentos*, CM Santarém, 1995.

———, "A pintura maneirista em Portugal: das brandas *maneiras* ao reforço da propaganda", *História da Arte Portuguesa*, II vol., dir. Paulo Pereira, Círculo de Leitores e Autores, Lisboa, 1995.

———, "A Pintura do Renascimento e Maneirismo no Noroeste Português (1520-1620), (Catálogo da Exposição) *Do Tardogótico ao Maneirismo, Galiza e Portugal*, A Coruña, 1995.

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, " *Ut Pictura, Architectura*. La Arquitectura en la Pintura del Renacimiento en Andalucía", *La Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, (Catálogo da Exposição), Jaén, 1992.

SÍCULO, Cataldo Parisio, *Epistolae et Orationes (Epistole Cataldi)*, [edição fac-símile, introdução de Américo da Costa Ramalho, Acta da *Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, 1988].

SÓRIA, Martín S., "The S. Quintino Master" in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, nº 3, Lisboa, 1957.

———, "Francisco de Campos (?) and Manneirist ornamental design in Évora 1555-1580", *Belas-Artes*, Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, nº 10, 2ª série, Lisboa, 1957.

VASCONCELOS, Flório de, "Vistas de cidades na pintura medieval portuguesa", *Panorama*, 22, III série, Lisboa, 1961.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Albrecht Dürer e a sua influência em Portugal*, (Renascença Portuguesa), Imprensa da Universidade, 2ª edição, Coimbra, 1929.

VENTURI, Lionello, *Storia della critica d'Arte*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Turim, [História da crítica de arte, Ed.70, Lisboa, 1984].

VILELA, J. G. Stichini, *Francisco de Holanda - pensamento e obra*, Série Artes Visuais da Biblioteca Breve, Lisboa, 1982.

VILLANUEVA BARTRINA, LLuis Villanueva, "Los falsos balcones de la Capilla del Pilar en la Catedral de Calahorra", *D'Art*, nº. 16, Universitat de Barcelona, Março 1990.

VITERBO, Sousa, *Notícia de alguns pintores portugueses*, Tip. da Academia Real das Sciencias, vol. I, 1ª série, Lisboa, 1903.

WIEBENSON, Dora, *Architectural theory and practical from Alberti to Ledoux*, 1ª ed., Architectural Publication Inc., 1982.

WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the migrations of symbols*, Ed. Thames and Hudson, New York, 1987.

WHITE, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 1ª, Faber and Faber Limitad, Londres, 1957, [Naissance et renaissance de l'espace pictural, Ed. Adam Biro, Paris, 1992].

ZORZI, Marino, *Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano: 1494-1515*, Il Cardo, Veneza, 1994.

