OUTRA VEZ JORGE LEAL: O RETÁBULO DO SALVADOR DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE LISBOA E A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTÍSTICO NO RENASCIMENTO

PEDRO FLOR
UAb/IHA-FCSH/NOVA
pflor@uab.pt

Resumo

A partir da análise de documentos inéditos sobre o antigo retábulo do Salvador do Convento de São Francisco da Cidade de Lisboa, atribuído há muito pela historiografia nacional ao pintor Gregório Lopes e colaboradores, pretende-se com o presente trabalho não só problematizar a questão, como reequacionar a extensão da interferência de outros pintores associados à empreitada, em particular Jorge Leal e Jorge Afonso. Para o primeiro, regista-se ainda que não se conhece obra segura, apesar dos esforços empreendidos no passado recente nesse sentido. Em simultâneo, estabeleceremos comparações com a actividade oficinal coeva (p. ex. escultores, iluminadores e carpinteiros de marcenaria) para aferir da sua originalidade e contribuir assim para um melhor entendimento da cultura artística e do ambiente social vivido por tais personagens.

Palavras-chave

Renascimento, retábulo, pintura, oficiais mecânicos, Lisboa

Quem chegasse a Lisboa no século XVI, tanto vindo de Aldeia Galega ou de Almada como da Barra do Tejo, proveniente de Cascais ou de Sintra, podia admirar desde cedo o desenho sinuoso das colinas da cidade. Duas dessas importantes elevações dominavam o horizonte, formando um vale considerável, sucessor do antigo esteiro romano de *Olisipo* e que circundava a colina mais oriental. Nela ficavam o *oppidum* e o *forum* da recém-criada *Felicitas Julia* e onde, mais tarde, se situariam também o Castelo de São Jorge, o Paço real da Alcáçova e a Sé de Lisboa respectivamente, já em tempos medievais. Do lado oposto, erguia-se outra colina, o Monte Fragoso. Diz a tradição que viria a receber no século XIII (1217) uma ermida, construída por Frades Menores de São Francisco, procedentes do eremitério de Alenquer, que daria origem ao primeiro cenóbio franciscano em Lisboa. Esta casa conventual, que veio depois a confinar com a igreja paroquial de Nossa Senhora dos Mártires de fundação Afonso Henriquina, foi ampliada por D. Manuel I em 1517 e daria, posteriormente, origem a um complexo arquitectónico de grandes dimensões que dominava o cume daquela elevação.[1] Para termos a exacta noção da amplitude do edifício, no ano de 1552, João Brandão na *Grandeza e Abastança de Lisboa* assevera-nos que "*o mosteiro de São Francisco, desta cidade, tem 100 frades e 5 servidores*".[2] Em contrapartida, pelo ano de 1554, Cristóvão Rodrigues de Oliveira no *Sumário* regista a profissão de 120 frades e a existência de 10 servidores, enquanto Frei Nicolau de Oliveira no *Livro das Grandezas de Lisboa* de 1620 diz-nos que o convento albergava 130, identificando-o como o mais numeroso na capital, logo seguido dos conventos dos Agostinhos da Graça com 120 frades; S. Domingos ao Rossio com 110 e Nossa Senhora do Vencimento do Carmo com 100.[3]

É precisamente este vale e as colinas envolventes, com o Castelo e o Convento em destaque, que nos surgem representados na iconografia

1. Cf. CASTILHO, Júlio – *Lisboa Antiga – Bairros Orientais*. Vol. VIII, Lisboa, CML, 2ª ed. revista e ampliada pelo autor e com anotações de Augusto Vieira da Silva, 1937, pp. 15 e ss.
2. Cf. BRANDÃO, João – *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*. José da Felicidade Alves (ed.), Livros Horizonte, Lisboa, 1990, p. 115.
3. Cf. OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de – *Lisboa em 1551, Sumário*. José da Felicidade Alves (ed.), Livros Horizonte, Lisboa, 1987, pp. 70 e 109. OLIVEIRA, Frei Nicolau de – *Livro das Grandezas de Lisboa*. Francisco Santana (pref.), Vega, Lisboa, 1991, pp. 533-534.

lisboeta de Quinhentos. No entanto, o cenóbio franciscano aparece-nos, quase sempre, um pouco mais recuado do que seria esperado do ponto de vista topográfico. Estamos em crer que esse recuo se prende com o facto dos artistas que desenharam tais vistas de Lisboa do século XVI (casos de António de Holanda ou de Simão de Miranda) terem sentido dificuldade em representar, em simultâneo: a zona relativa ao Paço e Horta dos Duques de Bragança, na meia encosta a caminho de São Roque e que veio ocupar parte da cerca conventual *circa* 1500; a mole de edifícios composta pelo Convento de São Francisco da Cidade e a contígua igreja dos Mártires e, por último, o majestoso Paço da Ribeira que se estendia, bem junto da muralha fernandina, com um corpo longitudinal de arcadas em direcção ao Tejo, que delimitava o grande Terreiro.[4]

Não vamos trazer para este texto toda a história da fundação do Convento de São Francisco, cuja igreja era dedicada a Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula, por ultrapassar em muito os objectivos do presente trabalho. Ainda assim, importa salientar que, durante o século XIII, após a fundação do cenóbio, há registo de obras de ampliação do primitivo edifício logo entre os anos de 1244 e 1246, datação que culmina com a construção da nova igreja conventual.

No início do século XIV, em pleno reinado de D. Dinis (em torno de 1310), os documentos atestam trabalhos de construção no claustro e na casa do capítulo, sob o patrocínio régio. Em paralelo, o interesse da clerezia e nobreza lisboetas pelo Convento manifestou-se não só pela assistência prestada pela Ordem à população e outras mutualidades sociais, mas também pelo facto de muitos terem elegido o espaço franciscano como local de sepultamento, de que destacamos D. Estêvão Anes, porteiro-mor e personagem influente na corte de D. Dinis e, mais tarde, D. Lourenço Rodrigues, bispo de Lisboa (1359-1364), sobre o qual sabemos ter sido um prelado abastado e culturalmente esclarecido.[5]

4. Ver as representações da cidade de Lisboa na *Genealogia do Infante D. Fernando* do British Museum de autoria de António de Holanda e Simão Bening, c. 1530-34; ou a *Vista Panorâmica de Lisboa* do Archivio di Stato di Torino de autoria de Simão de Miranda, c. 1575,
5. Cf. BARROCA, Mário – *Epigrafia Medieval Portuguesa*. Vol. II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000 e SARAIVA, Anísio – *O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues, bispo de Lisboa (1359-1364)*. Lusitânia Sacra, 2ª série, Lisboa, 2005, pp. 419-438.

As funções pedagógicas desempenhadas pelos frades de São Francisco, desde cedo com o funcionamento de uma escola de Teologia (1277), viriam a ganhar importância, com a elevação a Estudo Geral da Ordem (1340) e a incorporação na Universidade de Lisboa, em 1453. Acrescia ainda o ministério da pregação, a celebração dos Sacramentos e a vocação missionária, traduzidas por exemplo, nas expedições atlânticas. A título de exemplo desta inclinação evangelizante dos franciscanos, destacamos o papel desempenhado pelo observante Frei Henrique Soares de Coimbra, bispo de Ceuta, missionário na Índia e em África, tendo também acompanhado a frota de Pedro Álvares Cabral ao Brasil em 1500.[6] Esta data remete-nos também para a já aludida partição de um pedaço considerável da cerca conventual com o Duque de Bragança D. Jaime (1479-1532) que a tornou assim mais reduzida, além da venda de chãos junto das circunvizinhas ruas do Saco, da Figueira e da Metade, como nos testemunha mais tarde o autor anónimo da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* de 1704-1708.[7]

Ao abrigo da reforma da Observância de S. Francisco, por volta de 1517, D. Manuel determinou a ampliação da antiga igreja conventual medieval, iniciando o processo de engrandecimento do edifício que culminaria na conclusão dos trabalhos empreendida já por Filipe II, no início do século XVII (1602). Este projecto manuelino incluía a demolição da antiga igreja de Nossa Senhora dos Mártires, o que tal não veio a acontecer, por intercessão dos frades.

Não sabemos qual o exacto aspecto do edifício conventual no tempo de D. Manuel e D. João III. As descrições anteriores ao terramoto de 1755 (1704-08) dizem-nos apenas que o mesmo era constituído por três naves de volta perfeita de quatro tramos, marcadas por cinco longas colunas. O tecto das naves era forrado de bordo e decorado com painéis, à semelhança do que acontecia com outras igrejas lisboetas.

6. Cf. AMORIM, Maria Adelina – *Frei Henrique de Coimbra, primeiro missionário em Terras de Vera Cruz.* Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas, nº 8, Lisboa, 2000, pp. 72-85.
7. Cf. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa.* Tomo I, Durval Pires de Lima (pref.), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1950, pp. 51-54. Sobre as ruas em questão, ver *Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565.* Vol. II., Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1947, pp. 189-194.

No entanto, não conseguimos distinguir quais os testemunhos da campanha de obras manuelina-joanina. Se o dourado dos ramos de ouro que enobrecia as colunas nos parece remeter para a centúria de Seiscentos e para a prática de brutescar, o mesmo não acontece com o forro de madeira que bem podia ser de alfarge (1º terço do século XVI) ou de caixotões (2º terço do século XVI ou posterior), consoante o gosto e a prática artística da época. Tal acontece também com a descrição da decoração artística da capela-mor que nos remete para o mundo barroco, onde talha dourada, azulejo historiado e embutidos de pedraria marcavam presença num programa decorativo de arte total. Pelo contrário, a abóbada da capela-mor que sustentava *huns arcos de pedra que se cruzam huns com outros* ou também a da imponente capela da Madre de Deus com descrição idêntica, lembram o tipo construtivo do tardo-gótico e, portanto, contemporâneo à campanha de obras de D. Manuel.[8] Segundo a documentação da época deixa antever, a capela-mor do templo tinha efectivamente substituído a antiga do tempo gótico, por ocasião da empreitada (c.1519) dirigida por Pêro de Trilho, por ocasião da remoção de dois altares da igreja *quando se deribou a capela.*[9]

As obras impulsionadas pelo monarca Venturoso prolongaram-se pelo governo de D. João III, situação ocorrida não raras vezes, dado o tamanho dos empreendimentos construtivos iniciados naquele reinado. Sob o patrocínio régio, os trabalhos de ampliação do cenóbio franciscano e da respectiva decoração interior realizaram-se com a intervenção directa de Bartolomeu de Paiva, alto funcionário régio que desempenhou, entre outras, o papel de provedor das obras reais ao tempo, em articulação com Afonso Monteiro, Almoxarife das obras da Casa da Índia e Frei Pedro de Leiria (ou da Sertã), Guardião do Convento franciscano, este último encarregado do controlo das empreitadas com os vários artistas.[10] Num encontro dedicado ao Renascimento e em particular à

8. IDEM – *ibidem.* pp. 55-57.
9. VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses.* III vol., INCM, Lisboa, 2ª ed., 1988, p. 303.
10. Sobre o papel desempenhado pelos funcionários régios António Carneiro e Bartolomeu de Paiva, ver por exemplo SOROMENHO, Miguel – *A administração da arquitectura: o Provedor das obras reais em Portugal no século XVI e na 1ª metade do século XVII.* Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vols. IX-X, 1997-98, pp. 197-209 e também CARITA, Hélder – *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época*

organização do trabalho artístico, importa pois aprofundar esta questão.

A influência decisiva e firme de Bartolomeu de Paiva na coordenação das obras e na definição do programa arquitectónico de S. Francisco de Lisboa fica bem visível na documentação coeva, há muito publicada por Sousa Viterbo.[11] Pelo ano de 1519, registam-se por exemplo trabalhos na escadaria de pedra do convento, no novo dormitório e no segundo claustro que assim se juntava ao mais antigo de feição medieval.

Através da leitura atenta das missivas dirigidas por Bartolomeu de Paiva a Afonso Monteiro, a propósito dos trabalhos em S. Francisco, perpassa a ideia de que o processo de gestão das obras se fazia nos seguintes termos. Depois de manifestar o desejo de ordenar uma empreitada, o rei delegava a condução do processo no provedor de obras, neste caso Bartolomeu de Paiva, *ho amo* do Príncipe D. João, futuro D. João III. Por sua vez, Paiva despachava com Afonso Monteiro os assuntos de carácter administrativo e financeiro, dando ordens para que as empreitadas arrancassem ou se desenvolvessem de certa maneira, e ainda impondo soluções perante os problemas ocorridos, por exemplo, por más medições na fase de concepção do projecto ou por alterações meteorológicas que obrigavam a paragens dos trabalhos. Em seguida, cabia a Afonso Monteiro contactar o responsável interno da obra, neste caso o Guardião do Convento franciscano, numa primeira fase Frei Gualter e depois Frei Pedro de Leiria, para o contacto com os medidores da obra ou os mestres responsáveis pelo decurso da empreitada. Neste caso particular, que ora analisamos, são o pedreiro Gil Fernandes para a obra da escadaria, Pêro de Trilho para a obra da capela-mor, Rodrigo Álvares para a obra de carpintaria, Gonçalo Álvares para a obra da *crasta segunda* e Jorge Afonso para a pintura retabular da capela do Salvador, aqueles que recebem as ordens de Afonso Monteiro, com a concordância e conivência do Guardião Frei Pedro de Leiria, e que se comprometem a dar cumprimento às ordens reais.

moderna (1495-1521). Livros Horizonte, Lisboa, 1999, pp. 109-122. Rafael Moreira em 1991, em *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, tese doutoral apresentada à Universidade Nova de Lisboa, foi dos primeiros historiadores a chamar a atenção para a centralidade do papel desempenhado por Bartolomeu de Paiva nas empreitadas régias entre o *Moderno* e o *Romano*.

11. Cf. VITERBO, Sousa – *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. III vol., INCM, Lisboa, 2ª ed., 1988, pp. 302-303.

Sobre os artistas envolvidos na empreitada manuelino-joanina, é hoje possível conhecer parte das suas origens e percursos artísticos, para podermos aferir o tipo de trabalho que terão deixado em S. Francisco da Cidade.[12] Se não estivermos perante homónimos, Gil Fernandes, mestre pedreiro, poderá bem ser o mesmo que esteve activo em 1526-1530 nas obras do Paço do Trigo, Casa da Câmara e Audiência, Cadeia e Açougues na vila de Setúbal, contratadas pelo mesmo Bartolomeu de Paiva e posteriormente avaliadas por Pêro Vicente e do conhecido e habitual colaborador Diogo de Arruda (act. 1508-1531), um dos mais afamados arquitectos manuelino-joaninos. Além deste importante conjunto de obras, Gil Fernandes surgira já associado a um Cristóvão Fernandes nas obras do mosteiro de clarissas de Estremoz em 1520. Mais tarde, por volta de 1534, voltará a aparecer no estaleiro de Santa Cruz de Coimbra com a tarefa de *correger* os lagares da Quintã.

Por seu turno, Pêro de Trilho, desde cedo associado a Diogo de Arruda e à esfera régia das obras de arquitectura e pedraria de edifícios tão relevantes como o Paço da Ribeira, igreja palatina de São Francisco de Évora e mosteiro jerónimo de Santa Maria de Belém, está documentado no Convento de São Francisco da Cidade, onde ao que tudo indica dirige os trabalhos da capela-mor. O seu prestígio no ocaso do reinado de D. Manuel seria já considerável, uma vez que desempenha por esses anos (1520-21) a função de avaliador, juntamente com outros parceiros, na obra da Igreja de São Julião de Setúbal, de autoria do mestre pedreiro João Favacho.[13] Pêro de Trilho parece ter fixado residência na freguesia dos Mártires, um pouco abaixo de S. Francisco, como podemos depreender pela leitura do *Livro do Lançamento de Lisboa* de 1565, em particular na *Rua que vay da Crus de Cata-que-farás até à Bica de Antonio Belo*. Nela se registam em casas próprias as moradas de Antónia Garcia e Maria Camela, filha e mulher de Pêro de Trilho, ava-

12. A intervenção dos artistas que seguidamente se nomeiam foi detectada através da leitura da documentação já publicada por Sousa Viterbo, nas obras citadas, bem como em DIAS, Pedro – *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*. Coimbra, FLUC, 1993 e OLIVEIRA, Lina – *O Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém: da fundação ao século XVIII*. Mosteiro dos Jerónimos: a intervenção de conservação do claustro. CHAROLA, A. Elena (coord), IPPAR/MC, Lisboa, 2006, pp. 21-57.

13. Sobre João Favacho, ver por exemplo PEREIRA, Fernando António Baptista – *Sobre o manuelino de Setúbal*, separata da revista Setúbal na História, Ed. Lasa, Setúbal, 1990.

liadas num total de 500.000 rs, o que atesta bem as somas avultadas que recebeu pelas obras em que interveio e o estatuto social que detinha na zona. Esse estatuto traduz-se também no facto de ter alugadas nessa rua casas a João Rodrigues de Lucena (o famoso poeta do *Cancioneiro*?), a Henrique Nunes e a Jorge Anes vinhateiro.

Sobre Rodrigo Álvares pouco se apurou. Apenas que foi nomeado pelos reis D. Manuel e D. João III como mestre de todas as obras de carpintaria que se fizeram na Casa da Índia, portanto conhecido de Bartolomeu de Paiva e de Afonso Monteiro, estando envolvido na obra de carpintaria (e/ou de marcenaria) do desaparecido retábulo da capela-mor da igreja conventual de S. Francisco. A ligação artística entre Rodrigo Álvares é também possível estabelecer com as empreitadas que decorriam ao tempo na Torre do Armazém e na Relação de Lisboa.

Por último, encontramos Jorge Afonso, pintor régio de D. Manuel a partir de 1508, que acumulou também ao longo da carreira as funções de examinador e vedor de *todas as obras de pintura submetidas a seu exame e avaliação*, cargos confirmados posteriormente por D. João III, em 1529, conforme Sousa Viterbo comprovou.[14] O estatuto social que atingiu, bem visível na nomeação de arauto régio em 1514, bem como a importância que a sua oficina, por detrás de S. Domingos ao Rossio, granjeou em quase toda a primeira metade do século XVI para as gerações suas contemporâneas (Francisco Henriques, Cristóvão de Figueiredo e Gaspar Vaz), quer as posteriores (Gregório Lopes e Garcia Fernandes), fazem de Jorge Afonso a pedra de fecho do sistema da pintura portuguesa do Renascimento. Embora não haja cabal certeza quanto à obra pictórica que decerto executou, uma vez que a pintura remanescente não é associável

14. VITERBO, Sousa – *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. I série, p. 8 e II série, p. 6, 1903-1911. Sobre Jorge Afonso, além das obras já citadas, ler essencialmente REIS-SANTOS, Luís – *Jorge Afonso*. Artis, Lisboa, 1966; PEREIRA, Fernando António Baptista – *O Museu de Setúbal*. Lisboa, SocTip editora, 1990; SERRÃO, Vítor – *Jorge Afonso*. Portugal no Tempo das Feitorias, Catálogo da Exposição, CNCDP, Lisboa, 1992, pp. 48-55; FLOR, Pedro – *Notas sobre Jorge Afonso e o Mestre da Charola de Tomar*. Revista Artis – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 7-8, Lisboa, 2009, pp. 73-78; BATORÉO, Manuel – *Os "Primitivos Portugueses" e a Gravura do Norte da Europa*. Caleidoscópio, Lisboa, 2011; PEREIRA, Fernando António Baptista – *O Retábulo-mor do Convento de Jesus de Setúbal no contexto dos conjuntos retabulares atribuídos à oficina do pintor régio Jorge Afonso*. Retábulo do Convento de Jesus de Setúbal c. 1517/1519-1530, CÂNDIDO, Maria João e PEREIRA, Fernando António Baptista (eds.). Câmara Municipal de Setúbal, 2013, pp. 15-39. CAETANO, Joaquim Oliveira – *Jorge Afonso, uma interrogação essencial na pintura primitiva portuguesa*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora, 2013. Agradecemos a Fernando António Baptista Pereira a cedência do texto em versão pdf para a redação

documentalmente a Jorge Afonso e, ao invés, a documentação que atesta a acção deste mestre pintor não encontra correspondência na obra ainda existente, conseguimos ainda assim ter a noção da sua relevância social no processo de contratualização, fiscalização e gestão do cumprimento das ordens reais nas empreitadas de pintura que teve a seu cargo.

Com efeito, apesar dos esforços empreendidos pela historiografia para detectar a mão de Jorge Afonso nos conjuntos retabulares da Charola de Tomar (1510-12), do Convento da Madre de Deus (1515) e do Convento de Jesus de Setúbal (1517/1519-30), obras maiores da pintura renascentista em Portugal e que até bem podem ser devidas ao seu pincel, certo é que o pintor emerge da documentação da época não como um artista activo em empreitadas pictóricas (excepção feita ao desaparecido retábulo da igreja da Conceição de Lisboa com talha de autoria do irmão Afonso Gonçalves) mas antes como alguém que exerce em acumulação funções de vedoria e avaliação das obras.[15]

Foi justamente nesse papel que Jorge Afonso surge associado à aludida empreitada retabular da capela do Salvador em S. Francisco da Cidade. Este conjunto, de que apenas restam quatro tábuas, foi apelidado por Raczynski de "Retábulo de S. Bento", pelo facto das pinturas procederem do antigo Mosteiro de São Bento da Saúde de Lisboa, tendo mais tarde ingressado nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, onde as podemos admirar. Esclarece-nos Adriano Gusmão que Reynaldo dos Santos foi o primeiro autor a identificar a exacta proveniência das quatro tábuas, o Convento de S. Francisco da Cidade, antes de terem integrado o espólio artístico do mosteiro beneditino.[16] Coube mais tarde a José Alberto Seabra de Carvalho a tarefa de identificar a exacta localização do retábulo no edifício franciscano e a Fernando António Baptista Pereira a sua reconstituição e leitura iconológica mais completa.[17]

15. Além do que vai escrito na bibliografia da nota anterior, Sobre a problemática em torno das obras atribuídas a Jorge Afonso, tivemos oportunidade de esclarecer alguns aspectos em torno da hipotética (e discutível) presença do pintor na empreitada de Tomar em FLOR, Pedro – *Notas sobre Jorge Afonso e o Mestre da Charola de Tomar*... pp. 73-78.
16. Cf. GUSMÃO, Adriano – *Mestres Desconhecidos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Artis, Lisboa, 1957, p. 5 citando FIGUEIREDO, José de – *A Pintura Quinhentista em Portugal*. Boletim de Arte e Arqueologia, Lisboa, 1921, p. 15 e IDEM – *Gregório Lopes*. Catálogo da Exposição Cultural de Sevilha, 1929.
17. Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra – *Gregório Lopes*. Inapa, Lisboa, 1999, pp. 24-25 e PEREIRA, Fernando António Baptista – *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na pintura do portuguesa do*

Olhemos por ora para a documentação coeva no sentido de procurar caracterizar o tipo de intervenção do pintor no desenrolar dos trabalhos. Em 1519 (15 de Setembro), data que abrange a campanha de obras manuelina que temos vindo a explorar, o rei concede um alvará a Afonso Monteiro para que receba os ornamentos da capela do Salvador de S. Francisco da Cidade (a saber, uns cálices de prata e ornamentos) e os venda para a despesa do *corregimento* do retábulo e altar da mesma capela, visto estarem ambos em mau estado de conservação.[18] Dois meses depois, a 25 de Novembro, o Guardião de S. Francisco, Frei Pedro da Sertã (ou de Leiria) contratou com Gonçalo Dias, carpinteiro de marcenaria, sobre o trabalho de *quarcentar o retauollo do Salvador em três palmos que he meham na altura do retauollo do altar de nosa senhora*, além do guarda-pó deste retábulo(?) que ficava no cruzeiro e que viria a dar por concluído em Abril de 1520.[19]

Este trabalho de marcenaria retabular do retábulo do Salvador custaria 10.000 rs no total, pago em duas vezes no início e no fim da empreitada respectivamente. Por isso, dias mais tarde, mestre Gonçalo atestou ter recebido de Afonso Monteiro os 5.000 rs do início da empreitada que decorria em S. Francisco, dando-a por concluída a 10 de Fevereiro de 1520.[20] De acordo com o estipulado no contrato, testemunhado pelo conhecido Cristóvão de Figueiredo, pintor da corte de D. Manuel, em particular da Rainha D. Leonor sua irmã e do Cardeal D. Henrique seu filho (onde figura como Moço de Câmara na listagem de moradores desta casa). Além de artista reputado pela a arte do retrato que exerceu amiúde, louvada pelos seus contemporâneos, Cristóvão de Figueiredo desempenhou ainda o cargo mesteiral de examinador dos pintores de Lisboa (1515), cidade morou na freguesia de Santa Justa, em casas que trazia aforadas ao Mosteiro de São Vicente de Fora (pelo menos desde

Renascimento (1450-1550). Vol. I, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001, pp. 426-428.

18. Para a história deste retábulo, ver GUSMÃO, Adriano – *Mestres Desconhecidos* ... pp. 5-8; CARVALHO, José Alberto Seabra – *Gregório Lopes* ... pp. 24-29. O presente texto irá igualmente remeter o leitor para a documentação original, dada a diversidade de documentos existentes sobre o dito retábulo. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 25, doc. 37.
19. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 89, doc. 21.
20. DGLAB/TT, *Gavetas*, XX, Maço 13, doc. 92.

1521), junto às do pintor régio Jorge Afonso a São Domingos.[21]

Só depois de concluída a obra de carpintaria de Gonçalo Dias de *quarcento do retauollo* (Fevereiro de 1520) é que se terá dado começo à pintura. O contrato terá sido celebrado pouco depois desta data, embora a primeira notícia de pagamento da obra, efectuado por Afonso Monteiro, date apenas de 6 de Dezembro de 1520, quando o reputado pintor Gregório Lopes afirma ter recebido do Almoxarife 20.000 rs do retábulo que *eu faço do salluador*.[22] Em Março de 1521, Gregório Lopes afirma ter recebido 5.000 rs em parte da realização do r*etauollo que ho padre frey pero da sertã e gardjam do mosteiro de sam francisco desta cydade manda pimtar*. De recordar que esta expressão "manda pintar" não faz de Frei Pedro da Sertã o encomendador da obra, mas antes se trata de uma alusão ao mandado real, por via de Bartolomeu de Paiva e Afonso Monteiro que, por sua vez, pedem a intercessão daquele frade franciscano.

Além de Cristóvão de Figueiredo que testemunha o contrato de marcenaria retabular e de Gregório Lopes que executa parte desse retábulo, junta-se agora o nome de Jorge Leal, pintor sobre o qual pouco se sabe de concreto. Comecemos pelos factos a partir da leitura de novos documentos relativos ao complicado processo de pagamento do retábulo do Salvador e que nos esclarecem vários aspectos relevantes. A 28 de Março de 1521, Jorge Leal afirma ter arrecadado de Afonso Monteiro 15.000 rs em parte da realização do retábulo do Salvador, além dos 5.000 rs que já recebera. De salientar que Jorge Leal cobrou o total da quantia e assina por Gregório Lopes pela obra *do retabolo do Sallvador que fazem* (o sublinhado é nosso) em *Sam Francisco*.[23] No entanto, meses mais tarde (2 de Novembro de 1521), Jorge Leal declara ter recolhido do Almoxarife Afonso Monteiro 10.000 rs em parte do que receberá ainda pelas quatro tábuas que faz para S. Francisco, pedindo a intercessão de Jorge Afonso que testemunhasse o feito, o que veio a acontecer, visto assinarem ambos o documento. A quitação final da obra retabular

21. Sobre as moradas de Cristóvão de Figueiredo, ver mais recentemente FLOR, Pedro – *Notas sobre as tábuas quinhentistas de São Martinho de Sintra e a pintura do Renascimento em Portugal*. Revista Tritão on line, nº 2, 2014.
22. Citado por CARVALHO, José Alberto Seabra de, *Gregório Lopes...*, p. 110, n. 17. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 80, doc. 42, fl. 17)
23. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, parte, II, Maço 95, doc. 22 (cf. anexo)

demorou mais do que o previsto, uma vez que o processo de pagamento vai arrastar-se até 27 de Fevereiro de 1523, data coincidente com a declaração de Afonso Monteiro que devia 7.900 rs, especificamente a Jorge Leal, pelas tábuas de S. Francisco, e que as pagaria em duas metades. Considerando que a empreitada retabular tardava a ser liquidada pelo Almoxarife, não cumprindo com o acertado, o pintor dirige petição ao rei D. João III (18 de Janeiro de 1524), com o apoio e testemunho de Jorge Afonso, solicitando a quantia devida, no Juízo da Alfândega de Lisboa, perante o Bacharel Dinis Gonçalves ouvidor.[24] Nesse pedido, onde fica comprovado o incumprimento de Afonso Monteiro, Jorge Leal é referido como morador na Asseiceira, termo de Tomar, sendo dado como responsável por *hum retabollo que elle pymtou em S. Francisco do Sallvador*. O acerto final das contas viria a ocorrer a 7 de Abril de 1524, quando Jorge Leal declara a liquidação da dívida, além de confessar também ter recebido certa quantia relativa a trabalhos executados no Paço Real.[25] Por motivo desconhecido, o retábulo do Salvador de S. Francisco da Cidade volta a ser mencionada nos documentos, mais de um ano depois, a 18 de Maio de 1525, pela avaliação solicitada por João do Porto a Jorge Afonso e Antão Leitão. Com efeito, o retábulo é estimado em 66.000 rs, distinguindo-se a tábua do meio com o ouro do douramento da marcenaria no valor de 34.000 rs e as quatro tábuas das ilhargas em 32.000 rs.[26] Esta avaliação repartida reforça o que Vítor Serrão e Fernando António Baptista Pereira já tinham pressentido a propósito de Jorge Leal: o estatuto de dourador que detinha. Como agora se comprova à luz de novos documentos, acrescentamos nós que, além de dourador, Jorge Leal exercia também a modalidade de óleo, replicando um modelo de artista polifacetado. Para lá da especialização que os pintores detêm estatutariamente e a que são obrigados por regimento, os mesmos satisfazem encomendas por necessidade, tornando-se, acima de tudo, pintores independentemente da modalidade.

24. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, parte, II, Maço 95, doc. 22 (cf. anexo)
25. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 95, doc. 22 (cf. anexo)
26. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 125, doc. 150. Citado por GUSMÃO, Adriano – *Mestres Desconhecidos...*, p. 6 e p. 16.

De resto, quando os regimentos de oficiais mecânicos estabelecem essa separação, é o sinal mais evidente da "promiscuidade" existente ao tempo nos ofícios artísticos, justificando-se assim a apertada regulamentação por parte da Câmara de Lisboa, embora saibamos que estes processos de separação conheciam sempre excepções.

Infelizmente, dadas as somas envolvidas na empreitada retabular de S. Francisco da Cidade, não ficamos a perceber com exactidão quais as partes que couberam a um e a outro pintor, até porque há verbas que são recebidas por Jorge Leal e, documentadamente, Gregório Lopes só recebeu 20.000 rs da totalidade, o que equivale a 1/3 do custo total da obra.

Se da série do Salvador apenas nos chegaram quatro tábuas (*Visitação*, *Apresentação no Templo*, *Adoração dos Magos* e *O Menino entre os Doutores*), de estilo personalizado, embora com diferenças entre si (e na mesma obra), certo é que nos falta a pintura central (uma *Piedade* ou antes um *Calvário* como bem esclareceu Fernando António Baptista Pereira) que nos auxiliaria na tarefa de aferir a mão do experiente Leal ou do primeiro Gregório Lopes.[27] Segundo o autor, este retábulo de interpretação iconológica assaz original, tendo em conta os ciclos narrativos que ao tempo decoravam os interiores religiosos do Renascimento em Portugal, conjugava em duas fiadas verticais opostas as *Alegrias* e *Dores* da Virgem que por sua vez ladeavam um *Calvário*, símbolo da redenção dos pecados, opinião que partilhamos.

No entanto, de toda a problemática expressa na documentação, importa realçar ainda vários aspectos. O retábulo do Salvador é sem dúvida uma obra de parceira entre Jorge Leal e Gregório Lopes, com participação admissível (ainda não cabalmente esclarecida) de Cristóvão de Figueiredo. A primazia que é dada a Jorge Leal, não só pelas somas auferidas (2/3 do total do custo da obra), como também pelo facto de receber dinheiro por Gregório Lopes, não deve ser desprezada, mesmo sabendo que, posteriormente a S. Francisco, é difícil identificar obra do pintor, o que não acontece com o seu parceiro que está activo pelo menos até 1550.

27. PEREIRA, Fernando António Baptista – *Imagens e Histórias de Devoção...* pp. 426-428 e vol. II, Fig. 118.

De resto, o trabalho de parceria ao tempo é comum e tornou-se no modo mais habitual de colaboração, procedendo-se a uma divisão por vezes hierárquica de tarefas, consoante a importância da intervenção na obra. O facto de Jorge Leal surgir em primeiro lugar, em relação a Gregório Lopes, já foi realçado pela bibliografia que temos vindo a citar, a propósito do retábulo do Salvador. Essa nomeação parece indiciar uma certa primazia ou "antiguidade" do primeiro em relação ao segundo. Se assim for, Jorge Leal seria um artista de uma geração anterior, situável no reinado de D. João II e com prolongamento pelo de D. Manuel I. Terá morrido anos depois da empreitada de S. Francisco da Cidade no final da década de 20 ou no início da seguinte, o que contrasta com a baliza cronológica de actividade de Gregório Lopes que se estende, como é sabido, até ao fim da primeira metade do século XVI.[28]

Além disso, a proximidade (e amizade) de Jorge Afonso, expressa quer no testemunho prestado no processo judicial movido contra Afonso Monteiro, quer no facto de Leal ter testemunhado num emprazamento de casas, conjuntamente com Gregório Lopes a 28 de Maio de 1513, são bons indicadores tanto da relevância que o pintor tinha no primeiro terço do século XVI, como da colaboração artística entre ambos.

A referência à morada na Asseiceira (termo de Tomar) permite-nos também especular sobre a hipótese do nosso pintor ter trabalhado na empreitada da Charola do Convento de Cristo: nos grandes painéis dados a Jorge Afonso ou na pintura mural (e douramento) das paredes e abóbadas do referido espaço.[29] É matéria que urge esclarecer, nomeadamente através da comparação de estilos artísticos e dados laboratoriais a empreender num futuro próximo entre os núcleos pictóricos de Tomar, a série de S. Francisco da Cidade e, por último, o conjunto dito do Beato António (S. Bento de Xabgregas) que deverá ser nesta problemática um elo de entendimento importante, na medida em que se encontra do ponto de vista estilístico entre os modelos do "presumível" Jorge Afonso

28. Cf. SERRÃO, Vítor – *Confluências e confronto de correntes estéticas na pintura do Renascimento Português*. Grão-Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1992, pp. 236-246 n. 18 e CARVALHO, José Alberto Seabra de – *Gregório Lopes...* pp. 28-29.
29. DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 95, doc. 22, fl. 7 (inédito – cf. apêndice documental do texto).

(onde também se inclui a série da Madre de Deus) e do primeiro Gregório Lopes, detectável por exemplo na série da ermida do Paraíso.[30]

Sobre a hipotética participação de Cristóvão de Figueiredo no retábulo do Salvador, da qual não subsistiu qualquer ordem de pagamento ou recibo, defendemos em outro lugar que os dois retratos presentes na tábua da *Adoração dos Magos* (um deles Frei Pedro de Leiria?) pudessem ser da sua mão.[31] Os exames laboratoriais (reforçados por uma visão a olho nu mais atenta) à tábua, e analisados num primeiro momento por Malkiel Jirmounsky e mais recentemente no âmbito da exposição "Primitivos Portugueses: o século de Nuno Gonçalves" de 2010 no MNAA, deixam perceber desenho e preparação diferenciados em relação ao remanescente do conjunto retabular. Estas diferenças poderiam assim ser explicadas à luz da intervenção de um terceiro pintor na empreitada, desta feita Cristóvão de Figueiredo, mais tarde na carreira conhecido por ser bom *debuxador*, condição essencial para um retratista que revela ser (p. ex. na tábua da *Deposição de Cristo no túmulo* da série de Santa Cruz de Coimbra).

Os paralelos que podemos traçar entre o decurso da empreitada do retábulo de S. Francisco da Cidade da capela do Salvador e as que decorreram em Portugal durante o Renascimento são vários. No campo da escultura, sabemos que o regime evidente de parceria era igualmente uma inevitabilidade, face às várias solicitações que as oficinas de pedraria recebiam e ao tempo de execução que as obras exigiam. Exemplos não faltam: Nicolau Chanterene, imaginário de D. Manuel I e D. João III, que chegou a atingir o estatuto de oficial heráldico, tal como os seus contemporâneos Francisco Henriques, Jorge Afonso, Garcia Fernandes e António de Holanda, foi várias vezes assistido por pedreiros que o auxiliavam nas várias tarefas de preparação/execução das empreitadas. A título de exemplo, refira-se que tanto em Belém (com Corneille Harmarin ou Marin e David Chanterene entre outros) como em Sintra (João Rombo, João Luís e Pêro Pexão), Chanterene trabalha em modo colabo-

30. Sobre esta problemática, ver a obra já citada de José Alberto Seabra Carvalho, além do que vai escrito em CAETANO, Joaquim Oliveira – *A Grande Oficina*. Primitivos Portugueses 1450-1550: o século de Nuno Gonçalves, Aletheia, Lisboa, 2010, pp. 200-227.
31. FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2010, pp. 276-278.

rativo, sendo por vezes possível destrinçar as mãos do mestre e dos seus oficiais mais directos. Todos estes trabalhos tiveram o patrocínio régio, a intervenção de um intermediário que funcionou como provedor de obras (Bartolomeu de Paiva no primeiro caso e o almoxarife de Sintra André Gonçalves no segundo caso), um mestre que dirige a empreitada e uma larga oficina que a executa. Em paralelo, o ideólogo da obra do ponto de vista imagético acompanha a concepção do programa iconográfico, dando expressão à vontade do rei e ao discurso que se pretende utilizar e fundamentando a complexidade desses programas eivados de simbolismo político e religioso.

O carácter, que apelidaríamos de multifacetado, dos artistas do Renascimento em Portugal expressa-se também em casos como os dos irmãos Francisco Loreto e Pedro Loreto, franceses, ou Diogo de Zarza, espanhol, que, ao longo das suas carreiras colaborativas de parcerias múltiplas (muitas delas ainda não identificadas), executaram cumulativamente obras de carpintaria de marcenaria e também de pedraria, consoante a encomenda exigia.[32]

O mesmo ocorre com o já aludido António de Holanda (este atingindo ainda o cargo de Rei de Armas-Índia) e, por analogia, Álvaro Pires (Mestre da Lourinhã?), ambos iluminadores e pintores de cavalete que também pintam bandeiras (de tecido) festivas ou executam trabalhos de arte efémera. Um último caso comprovativo da versatilidade destes artistas, que não deve ser contudo interpretada abusivamente sob pena de cometermos excessos, manifesta-se com o flamengo Francisco Henriques. Este artista, muito conceituado no tempo de D. Manuel, deitou mão a empreitadas de pintura sobre tábua (p. ex. empreitadas da igreja conventual de S. Francisco de Évora), de vitral (Casa do Capítulo do Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha) e de arte efémera (bandeiras para a entrada da rainha D. Leonor de Áustria em Lisboa), acumulando em simultâneo as funções de oficial heráldico Passavante.[33]

32. Além da bibliografia mais antiga relativa à Renascença Coimbrã e à Escultura do Renascimento em Portugal de autores tão relevantes como António Nogueira Gonçalves, Pedro Dias e Rafael Moreira e muitos outros, ver mais recentemente o que se aduziu à questão da simultaneidade de funções desempenhadas pelos escultores do tempo em FLOR, Pedro – *O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal*. O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder – Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 131-152; FLOR, Pedro – *Pierre Loiret (act. 1540-1560): um escultor do Renascimento em Lisboa*. Lisboa e os Estrangeiros / Lisboa dos Estrangeiros, FERREIRA, Maria João, FLOR, Pedro e VALE, Teresa Leonor M. (coord.), FCFA/Grupo Amigos de Lisboa – CML, Lisboa 2013, pp. 109-114 [no prelo]

Com o presente trabalho, centrado num estudo de caso à luz de nova documentação de arquivo, pretende inserir-se numa abordagem crítica e abrangente das fontes históricas, incluindo a análise da obra artística, objecto primeiro na metodologia de estudo da História da Arte. Além disso, procurámos uma leitura transversal da organização do trabalho artístico na pintura do Renascimento, em paralelo com outros contemporâneos. Esta vertente de análise tem conhecido nos último anos avanços consideráveis, não só ao nível da documentação recenseada, como também ao nível da análise laboratorial da dimensão material das obras.

Os trabalhos pioneiros de Reis-Santos e Adriano Gusmão, a que se seguiram outros de Vítor Serrão, José Alberto Seabra Carvalho, Joaquim Oliveira Caetano, Dalila Rodrigues e Fernando António Baptista Pereira para citar os mais relevantes, trouxeram importantes contributos para o esclarecimento cabal do modo oficinal da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI, através da análise biográfica e da caracterização estilística dos protagonistas dessa época. Por seu turno, a abordagem efectuada à obra de arte em ambiente laboratorial confirmou o cariz colaborativo da actividade pictórica dos artistas do período considerado, esclarecendo-nos acerca da composição de preparos, da assemblagem dos suportes, da natureza dos pigmentos e da definição do desenho subjacente.

Por seu turno, a documentação escrita coeva veio reforçar (ou fundamentar) o trabalho desenvolvido no laboratório, na identificação dos vários intervenientes da obra e sua hierárquica estatutária. Esperamos que o presente trabalho constitua uma base de análise para outros exemplos tão significativos como o do antigo retábulo de Jorge Leal e Gregório Lopes em S. Francisco da Cidade.

33. Além da bibliografia já referenciada, sobre o Mestre da Lourinhã, ver REIS-SANTOS, Luís – *Mestre da Lourinhã*. Artis, Lisboa, 1963; BATORÉO, Manuel –*Pintura Portuguesa do Renascimento – O Mestre da Lourinhã*. Caleidoscópio, Lisboa, 2004. Sobre António de Holanda, ver por exemplo DESWARTE, Sylvie – Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au temps de l'Humanisme. Paris, FCG, 1977 e REDONDO CANTERA, Maria José – *Artistas y oficios suntuários al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal*. II Congresso Internacional de História da Arte – Actas, Coimbra, Almedina, 2004, pp. 657-675. Sobre Francisco Henriques, ver PEREIRA, Fernando António Baptista (coord.) – *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Catálogo da Exposição, Évora, CME/CNCDP, 1997 e REDOL, Pedro – *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*, CMB/IPPAR, 2003.

ANEXO 1

Transcrição parcial do processo de dívida de Afonso Monteiro, Almoxarife e Jorge Leal, pintor do retábulo do Salvador de S. Francisco da Cidade (DGLAB/TT, *Corpo Cronológico*, parte II, maço 95, doc. 22)

Fl. 1 –
Muy vertoso e devoto irmaao afonso monteyro a nosso
senhor vos emcomendo saberes como Jorje
Leall pintor tem comprido convosco segundo fycou
a cerqua do retavollo do salluador e tem acentado
em seu lugar segundo era hobrygado rogouos
per amor de noso senhor que os des mjll rs conteudo
da prata e sera da confrarya do salluador
a quall mandastes vender que lhe façais de pago
deles segundo lhe somos hobrygado agora nom
majs se ... nos rogou vos ... ...
vossas cousas ... seruyço ámen
...
frey r° ...
1v – costas

2 – digo eu grigoreo lopez que he verdade que eu reçeby cynqo
mjl rs em parte de pago deste retauolo q ho padre
frey pero da sertã e gardjam do mosteiro de sam francisco desta
cydade manda pimtar e por que asy he verdade que hos
ditos cynqo mjl rs reçeby lhe dey este por mjm
escripto e asynado oje seys dias de março
de mjl e quynhentos he xx hum
grigoreo lopez (ass.)
jazem no l° 2° – b rs
fl 89

3 -
Jorje Leall tem necesidade de dinheiro
e foy falar aos padrres e disserom lhe
que leuasse hum conhecimento vosso e
que lhos darram dar he hum ... b
a este moço que vos darra estes papees
eu nam tenho outrros
Jorje Afonso (ass.)

4 -
Aos xxbiij ds do mês de março
de mjll bc xxj annos paguo afonso monteiro
a jorje lyall cinquo mjll rs em parte de
paguo do retabolo do sallvador
que fazem em sam ffrancisco e asy confesuo
ho ... oje rerecebydo d'afonso Monteiro xb
mjll rs que já contavam no livro afo-
ra estes cyquo mjll rs e porque asy he
verdade que eu recebyos vinte mjll rs
asyney aquj no dito dia e mes era dos
quays recebeo grygoryo lopzes
e por que assy he verdade asyney aquj
por ambos Jorje Leall (ass.)

destes seao de leuar em conta b rs
porque os xb jazem no livro 2°
.S. x fl 89 e os b fs 90

5 –
Conheceo Jorje Leall ser verdade que elle
reçebeo de afomso monteirro almoxarrife
das obrras del rrey .S. dos paços e
casas da mjna e Jmdea dez mjll
rrs em parte de paga do que adauer

por as quatrro tauoas que faz pera sam
frramçisco e por verdade rrogou amym
Jorje Afonso que lhe fizesse este
feito oje ssegundo dia de nouembrro
erra de mjll e bc xxj
(ass.) Jorje Leall Jorje Afonso

6 -
Dom Joham per graça de deus Rey de Pur
tugall e dos allguarues daquem e dallem mar
em hafryqua senhor de gujne e da comqujsta na
vegaçam e comerçyo dethyopya harabya
persya e dajndya A todollos coregedores houujdores
Jujzes e justiças pesoas e hofjçjais de nosos
reynos e senhoryos ha que ho conheçjmento desto
pertemçer e esta nosa carta de semtemça
ffor mostrada saude sabede que peramte nos em
ho jujzo dallfandega da nosa muj nobre e sempre
lleall cydade de llyxboa parreçeo gorge
lleall pymtor morador na çeyceyra termo de tomar
e nos djse que hafomso momteyro morador
nesta cydade lhe deuja sete mjll e Nove
çemtos rrs per hum conhecymento que nos ha-
presentou cujo trellado se segue C djgo
eu haffomso momteyro que he verdade que devo a
Jorge Lleall pymtor sete mjll e noveçentos
rrs hos quaes sete mjll e noveçemtos
rrs se deve de hum retabollo que elle pymtou
em sam ffrancisco do sallvador hos quaes dy-
nheyros lhe fyquo de dar e pagar ha metade
hate três dyas de março este prymeyro
que vyer que ha outra metade per sam joham
este prymeyro que vyer e por verdade lhe

6v –
dey este por mjm hasynado aos vymte e sete
de fyvyreyro de mjll e qujnhemtos e vymte
e tres annos testemunhas rodrygeanes
botycayro que ha roguo das partes este
ffyz C dysemdo elle autor que ho tempo do
pagamemto era pasado e muito majs
sem ho reo lhe querer pagar nem vyr
ha juizo sendo cytado pydymdo nos
que ho condenasemos nos dytos sete mjll
e novecemtos rreas e nas custas
deu nos ffe goncallo carvalho
esprivam do dyto jujzo que ho reo lhe
dysera que lhe desem nos dez djas
que querya pagar e asy nos deu ffe
françysquo navaro protonotario que cytara
ho reo polla dyta dyujda e pera reconhe-
çer ho conheçymento e por nom ver ha
jujzo ho mandamos hapreguoar
e elle protonotario ho hapregoou e deu ffee
que ho nom vyra no jujzo nem houtrem
por elle e com sua fe e ha sua re
vellija ho ouuemos por cytado pera todollos
termos e juízos judicjaes e lhe asy-
namos hos dez djas de nosa hordenaçam

fl. 7
pera pagar hou vjr com hos embarguos
que ha yso e a ser condenado tyvesse hos
quaes dez djas pasarom sem vyr com nada
e portamto foy dos embargos llançado
e foy ha nos ho ffeyto comcruso no
quall pronumçjamos há semtemla sy-
gujmte C vysto este ffeyto comvem a saber

auçam do autor e o conheçymemto contra
ho reo hofereçjdo pello quall elle autor
pede comtra ho reo sete mjll e noveçemtos
rreaes de certa obra que elle autor ffez de seu
hoffjçjo e como ao reo forom hasynados
hos dez djas pera pagar hou vyr com
embarguos demtro nos quaes elle
reo nom pagou nem hallegou razan
allgua que ho de condenaçam ... ho que
todo vysto com ho majs que por estes autos
se mostra e como no djto conheçymento
elle reo nom se hobrygou ha majs que ha
sete mjll e noveçemtos rreaes com dano
ao reo que de e pague a elle autor sete
mjll e noveçemtos rreaes e as custas
vysto ho que se por estes autos mostra
C ha quall semtemça ffoy por nos
em jujzo probycada ha reuellya do reo
e em presoado (?) autor que nolla pydjo e
nos lha mandamos dar porem vos

7v-
mandamos que cumpraes e guardes
e façaes compryr e guardar este nosso
jujzo ha sy e pella gujza que por nos he
julgado mandado e detrymjnado fa-
zendo tomar vender e arimatar tantos
dos bens do reo condenado sendo
prymeyro hos tempos de nosa hordem
naçam hapreguoados porque ho
autor vemçedor ajaa hos djtos sete
mjll e noveçemtos rreaes do prjmçypall
e majs de custas que perante nos fez ...
llayro do esprivam feytjo desta sem-

tença hasynatura sello e chançella
... della djas de prosa (?) e do custume
do autor com houtras custas comta-
dos por gomcallo carvalho contador
delles no djto jujzo por todos noveçemtos
e vjmte rreaes e all nom façades dada
na djta çjdade ha dozoito djas do mes
de janeyro el rey ho mandou pello
bacharell djnjs gllz houujdor
da dyta allfamdegua
pero thomas a ffez a mjm esprivao
do ....
anno do nascimento do nosso senhor jhu

fl. 8
xpo de mjll e quihentos e vymte
e quatrro annos pagou se-
senta rs e dasjnatura...
dionísio gunçalves (ass.)

aos sete djas do mes de abryll
de mjll e quynhemtos e vymte
quatro annos na cydade de
Lisboa e casa da ... dall-
ffandegua perante mjm sprivão
pareceo (?) Jorge leall autor ...sta
em temçam e fytam conde (?) contado (?)
que lhe he deuijdo por esta sentença(?) que
montou de principall custas e diz (?) dez-anove (?)
na(?) nove mjll e setecentos e dous rs
e tantos rybro (?) de mjm (?) spriuão dos dez (?)
dou por quite e llyure do ... (?)
disto e asy de doze mjll rs que
lhe elle ... ja tinha dados alem desas

da obra que ffez nos paços del Rey noso
senhor dise que fora pera ahi retauollo de sam
ffrancisco em que ao ... elle rj devya
vinte mjll rs da dita obra e que
os doze tinha já delle recybydos e com
estes he paguo delle ... de todos
os vinte mjll rs e mães das
custas e dizima desta sentemça

8v -
e portanto ho da de telo doje pera sempre (???)
por quite e lyure e que lhe seja dada esta
sentemça que ayso nam tem embarguos
e por ser (?) verdad'asynou aquj pero ... (?) testemunhas
alluaro vaz spriuam e Gonçalo carualho outro sy spriuao
ass. Jorge Leal mal redigida e outras ass.