

## IMAGENS DA CIDADE

— os fundos de arquitectura na escultura retabular em pedra do Renascimento em Portugal (1500-1550)

**Pedro Flor\***

Os trabalhos apresentados neste Centro de Estudos sobre a génese das cidades e o seu processo construtivo bem como os ensaios que abordaram o conceito de ‘cidade’, por exemplo, no discurso histórico e no literário, revelam claramente a amplitude do tema e as múltiplas aproximações de se efectuarem nestes domínios. Neste sentido, cabe também à área científica e interdisciplinar da História da Arte prestar um contributo para o estudo do ‘imaginário da cidade’ utilizando para o efeito a sua metodologia própria de abordagem.

De entre as várias temáticas possíveis, propomo-nos analisar uma em particular, e essencial para uma maior e melhor compreensão do fenómeno artístico do Renascimento em Portugal: as arquitecturas fundeiras aplicadas na escultura retabular.

Nos últimos anos, tem sido comum a elaboração de estudos dedicados ao legado dos mais destacados escultores que exerceram a sua profissão entre nós no período compreendido entre os anos de 1500-1550<sup>1</sup>. Por seu

---

\* Universidade Aberta

<sup>1</sup> Referimo-nos em concreto ao estudo dos percursos artísticos dos escultores franceses Nicolau Chanterene (a. 1511-1551) e João de Ruão (a. 1528-1580). Sobre o primeiro veja-se Pedro DIAS, *Fydias Peregrino — Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996., Pedro FLOR, *O Tímulo de D. João de Noronha e D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos — um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998., Fernando GRILO, *Nicolau Chanterene e a Introdução do Renascimento na Península Ibérica*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001., Pedro FLOR, *O Tímulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002., Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal — O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Ed. Presença, 2002., e, mais recentemente, *A Escultura de Coimbra — Do Gótico ao*

turno, no campo da pintura deste período, os autores têm procurado não só estabilizar o *corpus* artístico dos pintores e aplicar metodologias laboratoriais na análise das obras, mas também estudar os aspectos relacionados com a iconografia religiosa, com o traje da época e com os fundos de arquitectura e de paisagem neles presente<sup>2</sup>.

No seguimento do que tem sido prática nos estudos dedicados à pintura manuelina-joanina, propomo-nos com este trabalho compreender melhor as fontes de inspiração e os processos de criação que os escultores utilizaram para a construção dos cenários arquitectónicos das suas obras.

Começemos por indicar alguns momentos biográficos relevantes para a obra de Mestre Nicolau Chanterene, principal responsável pela introdução do vocabulário renascentista na arte da escultura em Portugal a partir de 1517, quando é chamado a dirigir a empreitada do Portal Axial do Mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa<sup>3</sup>. Este mestre francês que esteve entre nós durante a primeira metade do século XVI satisfaz considerável número de encomendas sob o patrocínio régio, nobre e também eclesiástico (tanto o Clero Regular como o Secular)<sup>4</sup>.

---

*Maneirismo*, Pedro DIAS (coord.), Catálogo da Exposição, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003. Sobre João de Ruão, leiam-se por exemplo Nelson Correia BORGES, *João de Ruão — Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, 1980., António Nogueira GONÇALVES, “A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, in *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, 1984., e o mais recente trabalho de Pedro DIAS (coord.), *Ibidem*.

<sup>2</sup> Destacam-se nesta linha de actuação os trabalhos de Joaquim de Oliveira Caetano, José Alberto Seabra Carvalho, Maria José Palla, Fernando António Baptista Pereira, Isabel Policarpo, Dalila Rodrigues, Manuel Batoré e Vítor Serrão cujas referências bibliográficas se encontram no final deste artigo. Esta nova metodologia de trabalho surge no seguimento da geração antecedente, protagonizada por Adriano Gusmão, Armando Vieira Santos, Reynaldo dos Santos, João Couto, Luís Reis-Santos e Vergílio Correia.

<sup>3</sup> O estabelecimento da data de 1517 como a exacta para a chegada de Mestre Nicolau ao nosso País tem merecido a unanimidade dos autores consultada. Todavia, alguns autores defendem a hipótese de o mesmo escultor ter estado entre nós uns anos antes, precisamente em 1509-1510, para a escolha dos blocos de pedra de Ançã que iria utilizar, em 1511, nas estátuas da Capela do Hospital dos Reis Católicos em Santiago de Compostela. Mesmo que esta visita a Portugal não se venha a confirmar em datas tão recuadas, a data de 1516 é talvez mais correcta para estabelecermos o início da estadia de Chanterene entre nós, pois só assim se justifica que, logo em Janeiro de 1517, estivesse à frente de empreitada tão importante em Santa Maria de Belém. Sobre esta problemática veja-se Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o «moderno» e o «romano»*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991., e Pedro FLOR, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ao contrário da historiografia dos séculos XIX e XX, é hoje aceite sem reservas a origem francesa de Nicolau Chanterene, apesar de os autores apresentarem algumas divergências no que respeita à determinação precisa do local ou da região geográfica onde teria nascido e recebido a sua formação. Como defendemos em outro lugar, pensamos que mestre Nicolau seja oriundo da região da Lorena e que cedo se tenha deslocado para Sul, em direcção à Borgonha, espaço artístico no qual

O final da primeira década de Quinhentos e a década de vinte (até 1527 aproximadamente) foi passada em Coimbra, cidade onde estabeleceu um operoso *atelier* que, a julgar pelo número de encomendas executadas, deveria ser numeroso. Neste destacado centro urbano e arredores deixou-nos importantes testemunhos da sua arte, a saber, no Mosteiro de Santa Cruz, na Igreja de Santa Maria de Óbidos, no Mosteiro de São Marcos (Tentúgal), no Mosteiro de Celas e na Sé Velha<sup>5</sup>. Ainda da década de vinte, será a participação de Mestre Nicolau nas obras do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha a julgar por um fragmento arqueológico que apareceu durante os trabalhos de restauro do referido cenóbio<sup>6</sup>. Pela primeira vez, levantamos a hipótese de Chanterene ter executado uma encomenda para o magnífico mosteiro de clarissas. Tal conjectura, que carece ainda de confirmação documental, baseia-se num achado arqueológico descoberto durante os trabalhos de conservação e restauro empreendidos no local desde 1995. Trata-se de uma cabeça feminina, encontrada no coro-alto de Santa Clara-a-Velha, que apresenta características de estilo muito próximas da arte legada por Mestre Nicolau (fig. 1). A encomenda poderá estar ligada

teria maior oportunidade em arranjar oficina e trabalho. Ainda em terras francesas, teve porventura a possibilidade de contactar com os mestres italianos que aí se estabeleceram desde o último quartel do século xv até ao início da centúria seguinte às ordens das comunidades nobres e eclesiásticas mais abastadas. Não é de afastar de todo a hipótese de Chanterene ter viajado até Itália (à região da Lombardia ou até Roma) onde as mais recentes empreitadas artísticas, como a da Cartuxa de Pavia, ou as impulsionadas quer pelo mecenato dos Sforza quer pelo Papado, de certo o influenciariam.

<sup>5</sup> A esta fase de produção artística conimbricense está associada em primeiro lugar a realização das esculturas para o retábulo da igreja de Santa Maria de Óbidos de encomenda de D. Leonor pelos anos de 1518-1519 quando cedo Chanterene estabeleceu a sua oficina perto do Mosteiro de Santa Cruz. Convirá também lembrar que a igreja obidense estava associada ao mosteiro crúzio espiritual e temporalmente desde a sua fundação. No grandioso mosteiro crúzio, Chanterene deixou-nos as estátuas jacentes de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I (1518-1522), um púlpito (c. 1521) e os quatro baixos-relevos no Claustro do Silêncio (1518-1522). Em Tentúgal, realizou o retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de São Marcos, também panteão da família dos Silvas (c. 1522). No Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Celas, Chanterene realizou um portal que primeiramente se destinava a túmulo da Abadessa D. Leonor de Vasconcelos (1526). Na Sé Velha, executou um retábulo dedicado a São Pedro num dos absidiólos que viria a ser a capela sepulcral do Bispo D. Jorge de Almeida (c. 1526).

<sup>6</sup> Durante o reinado de D. Manuel e de D. João III e o abadessado de D. Margarida de Meneses, este mosteiro foi ricamente beneficiado pelo menos desde 1511. Em 1517, a Sala do Capítulo do Mosteiro recebia o belo retábulo de Quentin Metsys de que restam ainda algumas tábuas no Museu Nacional Machado de Castro. Neste núcleo museológico guardam-se ainda outras obras provenientes deste mosteiro e que testemunham bem os vários melhoramentos artísticos de que foi alvo, como por exemplo, um anjo heráldico de madeira policromada e dois anjos turiferários, uma pia baptismal ao gosto do manuelino, uma Santa Inês e um retábulo dedicado a São Miguel (1537) de autoria de João de Ruão. Uma última referência ao designado *Retábulo de Santa Clara* (c. 1486) de autoria de Vicente Gil (?) e ao tríptico do *Aparecimento de Cristo à Virgem* devido possivelmente à parceria entre Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes (1531) e que adornavam as paredes deste distinto cenóbio.

ao mecenato de D. Margarida de Meneses, facto que não estranhámos se nos recordarmos que Chanterene trabalha para os seus pais em S. Marcos de Tentúgal. Trata-se de uma pista de investigação a explorar no futuro.

Antes de iniciar a grande empreitada retabular da Igreja do Mosteiro Jerónimo de Nossa Senhora da Pena em Sintra, obra que executou entre 1528 e 1534 aproximadamente, Chanterene desloca-se a Espanha, em particular às pedreiras de Gelsa (perto de Saragoça) para adquirir a quantidade de alabastro necessário para a execução de tão importante empresa, patrocinada pelos Rei D. João III e sua mulher D. Catarina<sup>7</sup>. Esta presença em terras aragonesas (cerca de seis meses) tornar-se-ia decisiva para a formação estética do escultor já que o contacto (re)estabelecido com os artistas mais destacados que operavam nessa região, como Damián Forment, Filipe Vigarny, Gabriel Joly e Juan de Moreto permitiu considerável evolução no modo de imaginar e conceber a escultura renascentista.



Fig. 1 — *Nicolau Chanterene?* Cabeça feminina de uma escultura ou de um tondo Mosteiro de Santa Clara-a-Velha de Coimbra — c. 1520

<sup>7</sup> Durante muito tempo pensou-se que o retábulo de Nossa Senhora da Pena tinha sido custeado apenas por D. João III. No entanto, a publicação recente de documentação referente ao Hospital e Gafaria do Espírito Santo em Sintra por Carlos Manique revelou que D. Catarina se empenhou em levar a bom termo esta magnífica empreitada procedendo ao pagamento da mesma ainda em 1536. Cf. “A propósito do retábulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena”, in *Estudos Históricos sobre Sintra*, Sintra, Santa Casa da Misericórdia de Sintra, 2000., pp. 57-65 e Pedro Flor, “Um retrato escultórico de D. Catarina de Áustria como figura de legitimação”, in *Actas do Colóquio Internacional “Discursos de Legitimação”*, Lisboa, Univ. Aberta, 2002.

Depois de terminada a empreitada sintrense, feito que lhe valeu uma tença elevada e a promoção ao cargo de arauto régio (1535), Mestre Nicolau transfere-se com a Corte para a cidade de Évora. Da sua estadia em terras do Alentejo (1535-1540), restam-nos alguns testemunhos artísticos que se podem ligar mais ou menos à sua arte<sup>8</sup>.

O escultor viria mais tarde a falecer, provavelmente em Lisboa, por volta de 1551 legando-nos um conjunto considerável de estátuas, retábulos, túmulos e portais, todos eles de labor renascentista.

A partir dos dados disponíveis, analisemos sumariamente o percurso biográfico e artístico de João de Ruão (a. 1528-1580). Ao contrário de Chanterene, sobre este escultor parece, hoje, ser certa a sua origem pelo apelido que possui, bem como a sua formação estética que, segundo Nogueira Gonçalves, obteve na oficina dos Giusti<sup>9</sup>. Ainda na sua terra Natal, onde pode efectuar o seu aprendizado, João de Ruão teve a possibilidade de ver e acompanhar os trabalhos que se desenrolavam na magnífica Catedral e no designado *Bureau des Finances*<sup>10</sup>. Uma das referências documentais mais recuadas que se consegue detectar sobre este escultor normando data de 1523 e menciona-o em Vitoria (Navarra) acompanhado de outros conterrâneos entre os quais se contava um Guillaume de Rouen. Segundo a opinião de Rafael Moreira, estes escultores teriam sido responsáveis pela

---

<sup>8</sup> Referimo-nos em concreto às obras presentes no Museu Regional de Évora (Túmulo de D. Álvaro da Costa, D. Afonso de Portugal, Virgem com o Menino dos Condes de Sortelha e Pilastras do Refeitório do Convento do Paraíso), na Igreja do Mosteiro da Graça (janelas e baixos-relevos), ao Portal do antigo Convento de São Domingos, ao Túmulo de D. Francisco de Melo no Convento dos Lóios, e aos Portais das Igrejas dos Conventos das Chagas em Vila Viçosa e de São Bernardo em Portalegre. Em nossa opinião, o núcleo de obras de escultura renascentista presente em terras alentejanas necessita de urgente e aprofundado estudo para averiguar até que ponto a participação de Nicolau Chanterene se fez ou não sentir. Com efeito, após uma análise plástica efectuada a tais obras tradicionalmente atribuídas a este escultor, verificamos uma grande disparidade de plasticidades que nos indicia a existência de várias sensibilidades artísticas em vez de uma só. Uma pesquisa documental mais extensa e um olhar crítico apurado serão suficientes para resolver tal problema que carece ainda de solução.

<sup>9</sup> A menos que se consiga um dia provar que João de Ruão nasceu em Portugal mantendo o apelido do Pai, esse sim oriundo de terras francesas, a posição de Nogueira Gonçalves merece-nos total credibilidade. Cf. A. Nogueira GONÇALVES, "Prováveis origens da arte de João de Ruão", in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-25. Veja-se por exemplo o que sucedeu a António e Francisco de Holanda e possivelmente a João e Cristóvão de Utreque.

<sup>10</sup> Os trabalhos em torno do túmulo dos Cardeais de Amboise desenrolaram-se entre 1515 e 1525 enquanto que as obras de construção do *Bureau des Finances* ocorreram entre 1509 e 1542.

introdução do Renascimento ao modo lombardo em Navarra<sup>11</sup>. É preciso aguardar pelo ano de 1528 para encontrarmos, já entre nós, o fino labor da arte de João de Ruão no portal e arco triunfal da Igreja Matriz da Atalaia sob o patrocínio de D. Jorge de Meneses, senhor de Tancos e de Cantanhede. Dois anos mais tarde realizaria a expensas deste destacado fidalgo um extraordinário retábulo de *Nossa Senhora da Misericórdia* para adorno da sua Capela sepulcral na Varziela. Ainda nos primeiros anos da sua actividade entre nós (1528-1550), este escultor realizou mais algumas obras de arquitectura e escultura satisfazendo o gosto de uma clientela, cada vez mais receptiva aos modelos *all'antico* tão ao gosto do Renascimento. Falamos em concreto das empreitadas em torno do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1530-35) e dos novos Colégios universitários impulsionados por Frei Brás de Barros (a partir de 1535)<sup>12</sup>. Para além destas obras, outras eram encomendadas à oficina de Mestre Ruão que a estabeleceu aí mesmo em Coimbra e por onde passaram os escultores mais afamados da geração seguinte<sup>13</sup>. Do longo do período que nos importa analisar neste trabalho (1528-1550), datam algumas das suas principais obras em capelas, igrejas e Sés, mais destacadas da região centro do País, da Beira Alta e até vizinha Espanha. Deste modo, podemos afirmar que o mercado artístico, para o qual Ruão trabalhou, mostrou-se muito receptivo aos modelos e receituários estilísticos

<sup>11</sup> Além destes escultores, refira-se também o nome de Esteban de Obraj como responsável pelo processo de passagem do Gótico para o Renascimento nesta região espanhola. Este escultor manteve contactos com Juan de Moreto chegando a colaborar com ele. Infelizmente ainda não foi possível encontrar vestígios da actividade de João de Ruão em terras espanholas. Todavia, como dissemos em outro lugar, “deverá ser na órbita da oficina de Esteban de Obraj, activa em Navarra, País Basco e parte de Aragão, que deveremos procurar o labor de João de Ruão em Espanha antes de chegar a Portugal pelo ano de 1527”. Cf. Pedro FLOR, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>12</sup> Para o Mosteiro de Santa Cruz, João de Ruão executou o arco de suporte do coro-alto, o Claustro da Manga, uma *Santa Maria Madalena* para a torre de São Nicolau, as três esculturas sobre o portal principal da igreja, e uma monumental *Deposição no Túmulo*.

<sup>13</sup> Não restam dúvidas que, durante a sua estadia em Portugal, João de Ruão contou com vários colaboradores como nos atestam o valor díspar das obras que lhe andam atribuídas e as várias sensibilidades plásticas nelas presentes. Na sua operosa oficina, trabalharam nomes tão importantes para a Escultura do Maneirismo como os de António Fernandes, António Cordeiro, António Gomes e o mais conhecido de todos Tomé Velho. Junte-se a esta lista o escultor Diogo Jacques que revela na sua obra influências plásticas da arte de João de Ruão. Sobre Diogo Jacques, praticamente desconhecido entre nós até há bem pouco tempo, veja-se Lurdes CRAVEIRO, *Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. e Pedro DIAS (coord.), *Op. Cit.* O retábulo *Cristo a Caminho do Calvário* da igreja do Colégio da Graça em Coimbra data entre 1545-1550 e traduz bem a influência exercida por Ruão nos seus discípulos. A arquitectura fundeira deste painel retabular representa a cidade de Jerusalém e as suas muralhas idealizadas e reflecte simultaneamente o gosto pela arquitectura medieval e pela renascentista.

por si praticados em pedra calcária de Ançã, Outil e Portunhos e, por este motivo, lhe encomendou vários retábulos e estatuária avulsa para adorno dos diversos altares desses templos<sup>14</sup>. A leitura da documentação existente não nos permite pensar que o Mestre normando tenha abandonado o nosso País depois de 1528. Tudo indica que a sua evolução estética do Renascimento para o Maneirismo se efectuou através do contacto assíduo com o meio artístico nacional no qual se familiarizou desde cedo ao estabelecer laços pessoais com alguns artistas que em Coimbra estadearam<sup>15</sup>. Foi precisamente nesta cidade que João de Ruão viria a falecer em Janeiro de 1580 deixando para trás uma considerável herança escultórica que, como vimos, deixou escola e perpetuou os seus modelos arquitectónicos, os seus esquemas compositivos para retábulos e o modo delicado e sinuoso da estatuária (avulsa ou retabular).

Ao admirarmos mais pormenorizadamente o conjunto de obras retabulares devidas aos cinzéis de Nicolau Chanterene e de João de Ruão verificamos que tal núcleo de peças utiliza diversas soluções plásticas para lhes atribuir verosimilhança<sup>16</sup>. Com efeito, verificamos com frequência que ambos os escultores envolvem os episódios narrados com múltiplas citações arquitecturais, mais ou menos idealizadas, como se de ambientes cenográficos se tratasse, em detrimento da utilização continuada de fundos paisagísticos. Além do vocabulário arquitectónico utilizado como cenário hipotético, é comum encontrarmos também na arte de Chanterene e Ruão outras alusões que concorrem para a plausibilidade da narrativa que respira uma atmosfera realista e até pitoresca. Referimo-nos, em especial, à representação de elementos relacionados com o quotidiano (objectos vários, peças de mobiliário etc.), e de diversas figuras que povoam e preenchem essas

<sup>14</sup> Para não tornar a enumeração das obras efectuadas por João de Ruão entre nós destacamos apenas as presentes nas igrejas de Santa Maria de Óbidos, da Misericórdia em Coimbra, das Matrizes de Góis, Trofa do Vouga e Tentúgal, na Capela dos Coimbras em Braga, nos Mosteiros de Santa Clara-a-Velha e Celas em Coimbra e, por último, na Sé da Guarda. Sobre a extensa obra escultórica de João de Ruão vejamos os estudos anteriormente citados de Nogueira Gonçalves, Nelson Correia Borges e Pedro Dias.

<sup>15</sup> Como é sabido, antes de 1530, João de Ruão casou-se com Isabel Pires, filha do mestre de carpintaria das obras reais Pero Anes, foi cunhado do mestre de obras Marcos Pires e do pintor Cristóvão de Figueiredo.

<sup>16</sup> Para este artigo tivemos sobretudo em conta as seguintes obras: os relevos do Claustro do Silêncio do Mosteiro de Santa Cruz e os retábulos de São Marcos, de São Pedro e da Pena de autoria de Nicolau Chanterene. De João de Ruão, estudámos em particular os retábulos da Varziela (c. 1531), do Claustro da Manga (c. 1533), do Mosteiro de Celas (c. 1535) e da Sacristia (c. 1542), da Capela dos Vales em Santa Iria de Tomar (c. 1536), de São Miguel de Santa Clara-a-Velha (1537), dos Santos Físicos em Aguim (c. 1540), da Capela do Sacramento na igreja de Cantanhede (c. 1542-1547), da Misericórdia de Coimbra (1547) e o da Sé da Guarda (c. 1550).

histórias e que ora espreitam o desenvolvimento da acção ora se encontram alheadas da mesma, a brincar, a admirar a paisagem ou então a conversar entre si<sup>17</sup>.

Importa recordar que não se trata de casos inéditos os de Nicolau Chanterene e João de Ruão quando ambos optam por aplicar certos apontamentos arquitectónicos na sua obra retabular. Na verdade, este procedimento torna-se constante entre pintores, carpinteiros de marcenaria e até ourives do tempo e que aqueles mestre escultores bem conheciam ou porque frequentaram os mesmos meios sócio-artísticos ou porque privaram com eles em várias ocasiões<sup>18</sup>.

As micro-arquitecturas patentes na escultura retabular dos nossos escultores franceses procuram, por um lado, representar o real com maior ou menor fidelidade, por outro, partir para a imaginação alegórica dos modelos arquitectónicos (quase sempre *ao romano*) e, por último, ensaiar soluções virtuais e fantásticas e, por estes motivos, irrealizáveis<sup>19</sup>. Em alguns casos, as arquitecturas por eles utilizadas nos retábulos não são mais do que a reprodução de modelos ou exemplos da realidade artística que tiveram ensejo de apreender pelos vários territórios por onde passaram. Vejam-se a

---

<sup>17</sup> Este aspecto pitoresco notado sobretudo na obra de Chanterene (retábulos de São Pedro e Pena) também aparece, embora menos vezes, na obra de João de Ruão como, por exemplo, no retábulo do altar de São João e São Martinho no Mosteiro de Celas e no da Misericórdia de Coimbra. Este escultor procurou privilegiar a presença da figura humana em detrimento da representação de outras personagens acessórias à cena. Curiosamente, a presença de figurinhas que espreitam e assistem à cena repete-se ainda na obra de um discípulo de João de Ruão, Diogo Jacques, no retábulo de *Cristo a Caminho do Calvário* da igreja do Colégio da Graça (hoje no Museu Nacional Machado de Castro).

<sup>18</sup> No campo da pintura, referimo-nos obviamente a Jorge Afonso, a Vasco Fernandes, a Frei Carlos, a Francisco Henriques, aos Mestres de Ferreirim, e a Diogo Contreiras, e à sua vasta obra retabular que se destinava à decoração de capelas-mor, de altares laterais e de capelas privadas. Apesar de a maior parte destes retábulos se encontrar nos principais núcleos museológicos do nosso País, alguns estão ainda *in situ* como são os casos dos retábulos da Sé do Funchal (1515-1518) e do Porto da Luz em Alenquer (1555-1560). Quanto à escultura retabular em madeira, diga-se que não conseguimos associar facilmente os nomes dos artistas disponíveis com as peças remanescentes, se exceptuarmos o caso de Olivier de Gand (Retábulo da capela-mor da Sé de Coimbra — 1498-1501). A restante produção retabular em madeira existente entre nós permanece ainda sem autoria determinada por se tratar na esmagadora maioria dos casos de obras de importação de oficinas do Norte da Europa. No tocante à Ourivesaria, a obra que resta de Gil Vicente e de Mestre João reforça o que temos vindo a dizer à cerca da fortíssima influência da arquitectura nas outras artes.

<sup>19</sup> Cf. Rafael MOREIRA, *Op. Cit.*, IDEM, "Arquitectura: Renascimento e Classicismo", *História da Arte Portuguesa*, Paulo PEREIRA (dir.), vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 303-375.. Isabel Ponce POLICARPO, *Gregório Lopes e a ut pictura architectura. Os fundos de arquitectura na pintura renascentista em Portugal*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996. e Vítor SERRÃO, "As Tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes", in *Estudo da Pintura Portuguesa — Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, IJF/MC, 1999, 47-79.

este propósito alguns exemplos. Na *Morte de São Jerónimo* do Retábulo do Mosteiro de São Marcos em Tentúgal (fig. 2), Chanterene representa uma larga varanda com um grande arco de volta perfeita ao centro que nos faz recordar as varandas do antigo Paço da Ribeira em Lisboa, também elas com esta aparência, a julgar pela iconografia que chegou até nós <sup>20</sup>.



Fig. 2 — Nicolau Chanterene — *Morte de São Jerónimo*  
Mosteiro de São Marcos em Tentúgal (c. 1522)

<sup>20</sup> Como bem demonstrou Nuno SENOS em *O Paço da Ribeira (1501-1581)*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002, p. 66 e ss., a construção das varandas deste majestoso palácio idealizado por D. Manuel processou-se em duas campanhas de obras distintas. Uma primeira fase entre 1510 e 1511 sob responsabilidade do pedreiro de origem galega João Dias; e uma segunda fase sensivelmente entre 1518 e 1521 dirigida por André Pires, pedreiro, avaliador de obras de pedraria e morador em Lisboa. Esta segunda etapa dos trabalhos consistiu no acrescento de um piso sobre uma primeira varanda que estabelecia a ligação do Paço ao Baluarte. Quando Nicolau Chanterene esteve em Lisboa (1516-17), tal empreitada de André Pires ainda não começara pelo que a representação de uma varanda com um só piso encontra razão de ser neste facto. Pensamos que tal elemento arquitectónico na cena da *Morte de São Jerónimo* não pretendia reproduzir fielmente o Paço da Ribeira mas somente proceder a uma citação actual de uma edificação que despontava na capital e que, certamente, impressionou o Mestre escultor. De referir que as varandas do Paço da Ribeira mereceram também tratamento idealizado no *Desembarque em Lisboa dos Santos Mártires*, pintura de c. 1530 e atribuível ao círculo de influências de Garcia Fernandes (Cristóvão de Utreque ?) pertencente ao desmembrado retábulo da antiga Ermida dos Santos Mártires em Lisboa e actualmente no Museu Carlos Machado em Ponta Delgada.

Neste retábulo hieronimita, Mestre Nicolau utilizou outras citações (e não exactas reproduções) do Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém no cenário do *São Jerónimo tirando o espinho do Leão* (fig. 3), e de alguns castelos franceses da região do Loire, ainda não identificados, no episódio *São Jerónimo e os Mercadores* (fig. 4)<sup>21</sup>. As restantes construções arquitectónicas, presentes por detrás das figuras no retábulo de São Marcos evocam claramente a arquitectura do tempo e, muitas delas, ao estilo do primeiro Renascimento francês. De salientar que, ao contrário do que sucede nos relevos de Santa Cruz de Coimbra, Chanterene, ao compor as cenas, não



Fig. 3 — Nicolau Chanterene  
São Jerónimo tirando o espinho do Leão  
Mosteiro de São Marcos em Tentúgal  
(c. 1522)



Fig. 4 — Nicolau Chanterene  
São Jerónimo e os Mercadores  
Mosteiro de São Marcos em Tentúgal  
(c. 1522)

<sup>21</sup> O primeiro autor a notar tais semelhanças com o Claustro de Santa Maria de Belém que Chanterene só terá visto através dos projectos de João de Castilho foi Robert Smith em *The Art of Portugal 1500-1800*, Nova Iorque, 1968, pp. 158-159. A propósito da influência das habitações áulicas em França podemos avançar os nomes de Amboise, Angers, Blois, Gaillon e Saumur como passíveis de ter influenciado o nosso escultor.

hesitou em colocar no mesmo nicho dois testemunhos arquitectónicos estilisticamente distintos. De certo modo, ao juntá-los, conferiu à narrativa verosimilhança, dado que no ambiente artístico da época se assistia à lenta transição entre o último Gótico e o Renascimento.

Refira-se ainda o retábulo de São Pedro, na capela sepulcral de D. Jorge de Almeida em Coimbra, onde descortinamos algumas semelhanças entre a mancha dos edifícios fundeiros do *Quo Vadis?* e a formada pela cidade do Mondego (fig. 5). Neste sinuoso cenário destaca-se sobretudo um edifício cuja torre lanterna, coberta por um coruchéu considerável, lembra precisamente o da Sé Velha conimbricense<sup>22</sup>.

Todavia, nem sempre os fundos de arquitectura imaginados procuraram retratar edifícios ou aglomerados urbanos reais. A *inventio* do artista possibilitava também a idealização metafórica dos arquétipos *all' antico* na



Fig. 5 — Nicolau Chanterene — Quo Vadis?  
Retábulo de São Pedro na Sé Velha de Coimbra (c. 1526)

<sup>22</sup> Ao observarmos a iconografia da cidade de Coimbra, por exemplo, a vista de Jorge Braunio (1572-1618), verificamos que, de facto, no século XVI um dos edifícios que mais se destacava na urbe era, sem dúvida a Sé Catedral e a sua torre lanterna.

construção de edifícios ou partes deles. Para além disso, os mestres escultores da época dispunham de largos repertórios de gravuras na generalidade dos casos de origem transalpina e nórdica e, além deles, aproveitavam também as imagens inseridas em tratados de arquitectura, todos eles de inspiração vitruviana<sup>23</sup>. No que diz respeito aos gravados, foram inúmeras vezes reproduzidos na íntegra pelos escultores, apesar de ser frequente a utilização de mais do que um gravado na mesma obra, ou então apenas o recurso à ideia genérica da composição da gravura<sup>24</sup>. Uma vez que não nos

<sup>23</sup> Sobre a influência das gravuras estrangeiras e dos tratados de arquitectura na arte nacional vejam-se alguns dos trabalhos de Joaquim de Vasconcelos, Dagoberto Markl, Manuel Batoréo e Vítor Serrão presentes na bibliografia final do trabalho.

<sup>24</sup> Repare-se por exemplo que, para a organização da *Última Ceia* (fig. 6) na predela do Retábulo da Pena em Sintra, Nicolau Chanterene conjugou duas gravuras distintas embora da mesma autoria. Como podemos verificar, a obra gravada de Marcoantonio Raimondi serviu de modelo visual para a arrumação deste passo bíblico. Apesar de a influência da gravura da *Última Ceia* deste artista italiano já ter sido largamente notada pelos autores, podemos acrescentar agora que a intitulada *Cristo à Mesa de Simão o Fariseu* (fig. 7) nunca foi referenciada no âmbito deste episódio. Com efeito, as duas figuras que se encontram de pé em primeiro plano e a figura que verte a cabaça para um prato resultam, sem margem para dúvidas, da cópia deste gravado.



Fig. 6 — Nicolau Chanterene — Última Ceia Retábulo de Nossa Senhora da Pena Palácio Nacional da Pena — Sintra (1528-1534)

foi possível determinar as exactas gravuras que tenham influenciado directamente a arte retabular de João de Ruão, centremo-nos no caso de Mestre Nicolau<sup>25</sup>.

A reprodução da gravura, omitindo deliberadamente certos detalhes, ocorre habitualmente no caso das arquitecturas fundeiras que, por vezes, eram substituídas por outras mais de acordo com o gosto vigente. A título de exemplo, refira-se o episódio do *Ecce Homo* no relevo de Claustro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, onde é utilizado flagrantemente o modelo de Albrecht Dürer, publicado em 1511 e incluído na Série da

<sup>25</sup> Como dissemos anteriormente, a obra de João de Ruão patenteia não só uma grande preocupação em destacar a figura humana, mas também um maior gosto pela adopção de fundos de paisagem. Tal facto mereceria um trabalho a eles dedicado. Quando solicitado a envolver o episódio num contexto arquitectónico, Ruão idealiza simbolicamente as fachadas, os edifícios e as cidades como se de modelos se tratasse. Veja-se, por exemplo, a idealização de uma construção palaciana ao gosto do Renascimento francês presente no *São Martinho partilhando a capa* no retábulo do Mosteiro de Celas em Coimbra (c. 1542). Situações análogas ocorrem quando representa edifícios de cariz italianizante, nomeadamente nos retábulos de São Miguel de Santa Clara-a-Velha, da Capela do Sacramento e o da Sé da Guarda.



Fig. 7 — Cristo à mesa de Simão o Fariseu — Gravura de Marcoantonio Raimondi

Grande Paixão. Verificamos que, para a representação do Palácio de Pôncio Pilatos, Chanterene idealizou um edifício de cariz italianizante e evocativo da Antiguidade para revestir o quadro esculpido de modernidade plástica e actualidade estética. Aliás, este escultor revela no conjunto dos restantes relevos crúzios um impressionante repertório de gravuras que contempla nomes como o do já referido Albrecht Dürer e também do seu compatriota Martin Schongauer ou os do francês Germão Galharde e o do alemão Hermão de Campos, activos estes últimos em Lisboa na primeira metade do século XVI<sup>26</sup>.

Como vimos, as gravuras nem sempre eram utilizadas numa atitude de estrita dependência, pelo contrário, eram tidas como referenciais iconográficos e temáticos. De resto, a individualidade criadora dos artistas de então era avaliada consoante a maior ou menor aptidão de alinhamento com as novidades internacionais a partir dessas propostas de composição e inspiração. Tomemos como exemplo alguns fundos de arquitectura utilizados no retábulo da Pena em Sintra. Quando houve necessidade de recriar os diversos espaços urbanísticos que iriam servir de cenário ao desenrolar dos Passos da Paixão de Cristo presentes na predela da composição sintense (sacrário inclusive), Chanterene não hesitou em utilizar, para além da gravura habitual, algumas das ilustrações de tratados de arquitectura recentemente publicados. Referimo-nos em concreto aos tratados de raiz vitruviana de autoria de Cesare Cesariano (1521) e as *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (1526). Segundo julgamos, esta literatura tratadística de riqueza inesgotável na pluralidade de soluções que oferecia aos artistas terá sido adquirida durante a viagem empreendida pelo escultor francês a Saragoça, a que nos referimos anteriormente. A novidade e a recém descoberta das linhas de pensamento de arquitectos tão importantes como Vitruvius e Alberti foram decisivas para o escultor francês demonstrar toda a sua habilidade e actualidade em termos de fontes de inspiração na elaboração daquele magnífico retábulo. Para nos referirmos apenas aos fundos arquitectónicos, atente-se por exemplo na enorme semelhança entre certos relevos do grandioso retábulo e alguns fólhos do tratado de Cesare Cesariano<sup>27</sup>. A aplicação destas ilustrações demonstra por parte do

---

<sup>26</sup> Sobre os baixos-relevos crúzios, além da bibliografia específica sobre Mestre Nicolau anteriormente citada, veja-se o trabalho de Pedro Dias intitulado "Nicolau Chanterene e a sua obra no Mosteiro de Santa Cruz" in *Santa Cruz de Coimbra — do século XI ao século XX* (Actas do Colóquio), Coimbra, 1984, pp.

<sup>27</sup> Sobre a influência dos tratados de Cesare Cesariano (1521) e Diego Sagredo (1526) no retábulo da Pena consulte-se uma vez mais Rafael MOREIRA, *Op. Cit.*

nosso escultor acentuado *aggiornamento* no que respeita às teorias arquitectónicas do Renascimento e à sua (re)interpretação e que provocaram a renovação das concepções urbanísticas na Europa de Quinhentos. Por conseguinte, as representações da Cidade surgidas na escultura da época já não eram as da Antiguidade, pensada segundo eixos principais, nem as da cidade medieval, sinuosa e radial, e coroada por um castelo. Todavia, apesar de manter algumas das estruturas urbanísticas mais comuns nas ruas, nas construções irregulares e na cintura de muralhas, a época do Renascimento preocupou-se com a planificação da *urbe*<sup>28</sup>. Assim, procurou alinhar as igrejas, os palácios, os vários pólos administrativos e políticos ao longo das vias principais e das praças. De resto, o ponto principal da renovação urbanística da Renascença foi, sem dúvida, a praça, arquitectada como se de uma sala de visitas da cidade e das autoridades locais se tratasse. No plano teórico, muitos foram os arquitectos, tais como Filarete e Alberti, que se preocuparam com a orgânica interna das cidades, chegando mesmo a formular o conceito de *cidade ideal*. Esta noção consistia na proporcionalidade entre os vários edifícios e o espaço que ocupavam, na construção de uma igreja em forma circular e na utilização generalizada da perspectiva linear. São precisamente estes pressupostos teóricos que encontramos nos espaços urbanos concebidos por Nicolau Chanterene<sup>29</sup>.

Uma outra fonte de influências, que se pode identificar no modo de conceber os espaços retabulares e a ligação entre as edículas onde se desenrola a acção, parece ser as representações teatrais tão comuns ao tempo. De facto, é nos permitido especular à cerca da influência que, por exemplo, os autos vicentinos exerceram na arte de Chanterene (menos em João de Ruão por questões cronológicas), uma vez que a encenação dos mesmos era frequente na fausta corte de D. Manuel e de D. João III. A multiplicação de planos das cenas, as entradas e saídas das personagens nos extremos dos quadros retabulares e o recurso à utilização de escadas e

---

<sup>28</sup> Sobre a cidade, o seu conceito, a sua evolução e as suas características leiam-se a título de exemplo as seguintes obras: CARITA, Hélder, *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, Fernando CHUECA GOITIA, *Breve História do Urbanismo*, Lisboa, Ed. Presença, 1982., Frederick ANTAL, *El Mundo Florentino y su Ambiente Social*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; Rudolf WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London-New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1988., John HALE, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, Fontana Press, 1994.

<sup>29</sup> Leia-se entre outros trabalhos citados na bibliografia final o artigo de Pedro DIAS, "O contributo de Nicolau Chanterene para a afirmação de uma estética de raiz clássica em Portugal", in *Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 1999, pp. 235-252.

corredores de ligação entre os vários episódios são elementos que concorrem para essa influência do teatro sobre a escultura contemporânea<sup>30</sup>.

Analisemos agora a presença de arquitecturas fantásticas e, em certa medida, utópicas nos fundos de retábulos escultóricos. Este tipo específico de cenografia encontra-se variadas vezes na obra pictórica do tempo e, como vimos, rareia na escultura retabular. Todavia, as edificações presentes na *Lamentação de Cristo Morto* em São Marcos de Tentúgal e a espacialidade arquitectónica criada na *Adoração dos Pastores* na Pena em Sintra de autoria de Chanterene, e o aglomerado urbano de fachadas e edifícios da *Visitação* da Misericórdia de Coimbra de Ruão (fig. 8) são exemplos que demonstram a mesma atitude estética e o mesmo arrojo estilístico que os melhores



Fig. 8 — João de Ruão — Visitação.  
Retábulo da Igreja da Misericórdia de Coimbra (1547)

<sup>30</sup> A influência do teatro na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI tem sido notada por alguns autores que raramente se referem à mesma na arte da escultura. Sobre este assunto consultámos, por exemplo, Dagoberto MARKL, “O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga”, in *Prelo — Revista da Imprensa Nacional / Casa da Moeda*, Lisboa, INCM, Out.-Dez., 1983, pp. 85-104.; Paulo PEREIRA, “Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura — o caso do Manuelino”, in *Temas Vicentinos — Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*,

pintores revelaram na época. Por comparação entre si, consideramos que Mestre Nicolau foi mais audacioso que o seu compatriota João de Ruão no lançamento de novas soluções arquitectónicas e mecanismos de (re)interpretação da espacialidade e que, de algum modo, influenciaram os artistas seus contemporâneos.

Ao abordar os fundos de arquitectura na obra escultórica de Chanterene e de João de Ruão, deparamos com um aspecto interessante de estudar. Trata-se de entender o modo como as suas ideias sobre arquitectura e paisagem arquitectónica foram entendidas e recebidas pelas outras artes plásticas, nomeadamente, pela pintura.

Vejam os alguns exemplos de fundos pictóricos no sentido de apurar resultados concretos à cerca dessa possível influência<sup>31</sup>. No painel do *Trânsito da Virgem* do desmembrado retábulo da Ermida lisboeta de Nossa Senhora do Paraíso (c. 1527), actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga e Museu de Poznan (Polónia) e atribuído ao pintor régio Gregório Lopes, o póstico que serve de pano de fundo ao desenrolar da cena parece ter como modelo o recente retábulo da igreja de São Marcos em Tentúgal e talvez as soluções arquitectónicas adoptadas para o Portal do Mosteiro de Celas<sup>32</sup>. Na *Aparição de Cristo à Virgem* do antigo retábulo do Convento das Chagas de Vila Viçosa de autoria de Garcia Fernandes, verificamos que o pintor idealizou uma estrutura arquitectónica fundeira inspirada de certo nos figurinos escultóricos patentes nas pilastras que Chanterene e Ruão realizaram, por exemplo, em portais e retábulos<sup>33</sup>. Por último, com-

---

Lisboa, ICALP, 1988, pp. 101-137; e Ana Margarida Santos RATO, '*Recordai Pastores!*' — *Contribuição para a leitura cénica das cenas da Anunciação e Adoração dos Pastores em quatro autos de Gil Vicente*, trabalho de Mestrado inédito policopiado, Lisboa, 2001.

<sup>31</sup> O estudo da influência da arquitectura e da escultura na pintura da primeira metade do século XVI foi encetada por estudos tão importantes como os de Reynaldo dos Santos, Rafael Moreira, Isabel Policarpo, José Alberto Seabra Carvalho, Joaquim Oliveira Caetano e Vítor Serrão. Cf. com a bibliografia no final deste trabalho.

<sup>32</sup> A menos que se consiga provar uma estadia deste pintor antes de 1527 na cidade do Mondego, pensamos que Gregório Lopes teve acesso ao projecto de Chanterene logo após a sua execução (c. 1522). A profundidade da ligação artística e estética destes dois artistas ainda não foi suficientemente determinada. Sobre Gregório Lopes, vejam-se os trabalhos a ele dedicados na bibliografia final.

<sup>33</sup> A presença de pilastras decoradas com motivos *ao romano* torna-se uma constante entre nós a partir de 1517 com a introdução deste esquema decorativo por Chanterene em Belém. Garcia Fernandes conhecia de certo esta obra, bem como as que se encontravam na cidade de Coimbra (Sé Velha, Mosteiro de Celas etc.)

pare-se o arco renascentista que se abre no fundo da *Anunciação* de Gregório Lopes (fig. 9) do retábulo do Mosteiro de Santos-o-Novo em Lisboa com os idealizados por João de Ruão ao longo da sua fecunda carreira como arquitecto escultor (Atalaia, Óbidos, Góis e Trofa do Vouga etc.) para melhor poder julgar as suas influências.

Analisemos também alguns exemplos de fundos arquitectónicos de exterior. No painel que representa a *Degolação de São João Baptista*, do retábulo da Igreja de São João Baptista em Tomar, de autoria de Gregório Lopes, nota-se uma influência inegável da arte do tempo. Repare-se, por exemplo, no pormenor das estátuas que se sentam no cimo desse edifício e as situadas no topo da Igreja do Convento da Graça em Évora e que lhe confere plena actualidade e modernidade estéticas. No painel do *Julgamento*



Fig. 9 — Gregório Lopes — Anunciação.  
Retábulo do Mosteiro de Santos-o-Novo.  
Museu Nacional de Arte Antiga  
(c. 1540)

das *Almas* do Museu Nacional de Arte Antiga, devido talvez a Gregório Lopes e à sua oficina, encontramos sob o trono celestial, uma estrutura arquitectónica de carácter cenográfico que recorda o templete oitavado que encima o Sacrário do Retábulo da Pena. O *Martírio de Santo Hipólito* (fig. 10), de autoria provável de Cristóvão de Figueiredo, do Museu Nacional de Arte Antiga, representa uma cidade de gosto francês que nos remete para o mundo arquitectónico dos fundos de Mestre Nicolau e Ruão (fig. 11). Para terminar, refira-se ainda a presença assídua de outros elementos (portais, pilastras, frontões, *tondi*, edifícios) de sabor renascentista que decoram as cenas fundeiras de algumas das pinturas dos já citados Gregório Lopes e Garcia Fernandes, no Mestre de Freixo de Espada-à-Cinta (Henrique Fernandes ?), e no Mestre de 1549<sup>34</sup>. Por aqui se pode medir bem o impacto plástico e o carácter inovador que a obra dos mestres franceses conferia aos produtos oficiais dos mais afamados pintores do tempo.

O que importa reter dos vários exemplos enunciados é que a arte saída dos cinzéis de Chanterene e Ruão tornou-se capaz não só de enriquecer



Fig. 10 — *Cristóvão de Figueiredo (?)*  
*Martírio de Santo Hipólito*  
*Museu Nacional de Arte Antiga*

<sup>34</sup> Sobre estes artistas veja-se a mais recente bibliografia no final deste trabalho.

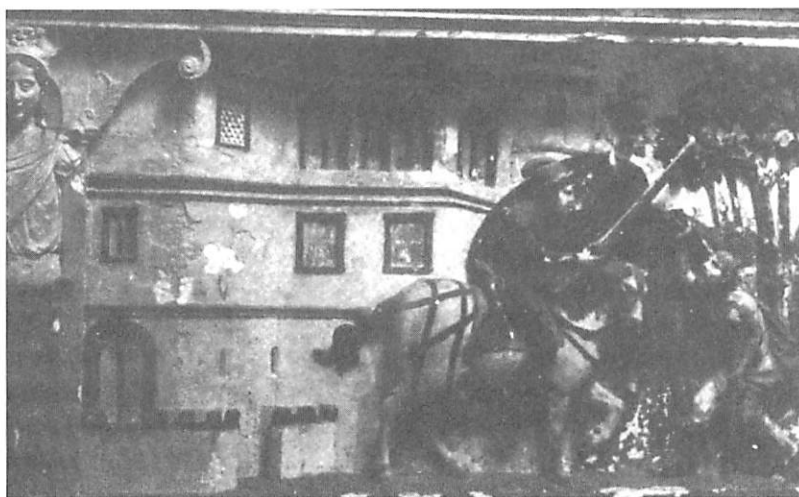


Fig. 11 — *João de Ruão* — Altar de São João e São Martinho  
Mosteiro de Celas — Coimbra (1542)

os planos secundários, mas também de influenciar os artistas seus contemporâneos e talvez seus conhecidos (no caso de Ruão esses laços foram até familiares), sobretudo pelo carácter inovador e pela qualidade plástica que possuíam. Quando instados a criar fundos arquitectónicos nos seus quadros, os pintores, em vez de utilizar somente o modelo gravado que dispunham com facilidade, optaram também por olhar e captar o sentido da novidade e da modernidade da lavra dos nossos escultores.

A aplicação de arquitecturas fundeiras efectuada, na maior parte dos casos a partir de fontes impressas (gravuras, desenhos, estampas e ilustrações de tratados), derivava não só do virtuosismo do artista mas também do conhecimento que ele tinha sobre a teoria artística vigente. Deste modo, Chanterene e João de Ruão assumem papel precursor e de vanguarda na criação de formas e modelos arquitecturais nas suas obras de escultura retabular e não só. Por conseguinte, a paisagem arquitectónica nos seus retábulos deve ser vista como percursora da arquitectura real e portanto da edificada. A representação da cidade ou simples excertos dela, na obra escultórica de Nicolau Chanterene e João de Ruão, funciona acima de tudo como um marco referencial do espaço e do tempo actuais, o que não impede que em alguns casos, como vimos, possam ser indiferentes em relação à cena principal. Em suma, as suas cidades esculpidas deixam de ser apenas um mero cenário de um episódio narrado e tornam-se assim num importante contributo para o imaginário da cidade moderna.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTAL, Frederick, *El Mundo Florentino y su Ambiente Social*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- BARREIRA, João (dir.), *Arte Portuguesa*, 4 vols., Lisboa, Excelsior, s/d.
- BATORÉO, Manuel, *A Pintura do Mestre da Lourinhã. As Tábuas do Mosteiro das Berlangas na evolução de uma oficina*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- IDEM, “Gravuras de incunábulo em pintura portuguesa da primeira metade do século XVI”, in *António Borges Coelho. Uma Vida em História*, Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras de Lisboa / Ed. Caminho, 2001.
- BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão — Escultor da Renascença Coimbrã*, Coimbra, 1980.
- CAETANO, Joaquim de Oliveira, *O Que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- IDEM (coord.), *Garcia Fernandes, Um pintor do Renascimento eleito da Misericórdia*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1998.
- CARITA, Hélder, *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, “Frei Carlos e o outro. Preposições sobre a Pintura da Oficina do Espinheiro”, in *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos*, Évora, CNCDP, 1998, pp.
- IDEM, *Gregório Lopes*, Lisboa, Ed. Inapa, col. Pintura Portuguesa do século XVI, 1999.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve História do Urbanismo*, Lisboa, Ed. Presença, 1982.
- CRAVEIRO, Lurdes, *Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.
- DIAS, Pedro, “Nicolau Chanterene e a sua obra no Mosteiro de Santa Cruz” in *Santa Cruz de Coimbra — do século XII ao século XX* (Actas do Colóquio), Coimbra, 1984, pp.
- IDEM, *Fydias Peregrino — Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996.
- IDEM, “O contributo de Nicolau Chanterene para a afirmação de uma estética de raiz clássica em Portugal”, in *Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, 1999, pp. 235-252.
- IDEM (coord.) *A Escultura de Coimbra — Do Gótico ao Maneirismo*, Catálogo da Exposição, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.
- FLOR, Pedro, “O Túmulo de D. Luís da Silveira em Góis”, in *Discursos — Língua, Cultura e Sociedade*, IIIª Série, nº 2, Revista do Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares, Lisboa, Universidade Aberta, 2000, pp. 123-143.
- IDEM, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Colibri, 2002.
- GONÇALVES, A. Nogueira, “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 13-25.

- IDEM, “A Igreja da Atalaia e a primeira época de João de Ruão”, in *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, 1984.
- GREEN, V. H. H., *Renascimento e Reforma — a Europa entre 1450 e 1660*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1991.
- GRILO, Fernando, *Nicolau Chanterene e a Introdução do Renascimento na Península Ibérica*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.
- HALE, John, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, Fontana Press, 1994.
- MANIQUE, Carlos, “A propósito do retábulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena”, in *Estudos Históricos sobre Sintra*, Sintra, Santa Casa da Misericórdia de Sintra, 2000., pp. 57-65.
- MARKL, Dagoberto, “O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga”, in *Prelo — Revista da Imprensa Nacional / Casa da Moeda*, Lisboa, INCM, Out.-Dez., 1983, pp. 85-104.
- IDEM, “Duas gravuras de Albrecht Dürer no painel «Jesus em Casa de Marta e Maria» atribuído a Vasco Fernandes. Breve achega ao estudo da influência alemã na pintura portuguesa do século XVI”, in *Beira Alta*, vol. XLIII, Viseu, 1984.
- IDEM, “O Renascimento”, in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.
- IDEM, “Vasco Fernandes e a Gravura do seu tempo”, in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1992., pp. 261-278.
- MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o «moderno» e o «romano»*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- OSBORNE, Harold (ed.), *The Oxford Companion to Art*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- PALLA, Maria José, *Do Essencial ao Supérfluo*, Lisboa, Ed. Estampa, 1992.
- IDEM, *A Palavra e a Imagem. Ensaios sobre Gil Vicente e a Pintura Quinhentista*, Lisboa, Ed. Estampa, 1996.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, CTT, 1996.
- IDEM, *Imagens e História de Devoção. Espaço, Tempo e Narratividade na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002.
- IDEM e FALCÃO, José António, *Um Pintor em Évora no tempo de D. Manuel I. Francisco Henriques*, Catálogo da Exposição, Évora, CNCDP, 1997.
- PEREIRA, Paulo, “Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura — o caso do Manuelino”, in *Temas Vicentinos — Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, ICALP, 1988, pp. 101-137.
- IDEM (dir.), *História da Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, col. Temas e Debates, 1995.
- POLICARPO, Isabel Ponce, *Gregório Lopes e a ut pictura architectura. Os fundos de arquitectura na pintura renascentista em Portugal*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.
- RATO, Ana Margarida Santos, ‘*Recordai Pastores!*’ — *Contribuição para a leitura cénica das cenas da Anunciação e Adoração dos Pastores em quatro autos de Gil Vicente*, trabalho de Mestrado inédito policopiado, Lisboa, 2001.

- RODRIGUES, Dalila, *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.
- SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1950.
- IDEM, “A paisagem e o naturalismo dos segundos planos nos Primitivos Portugueses”, in *Colóquio*, n.º 5 e 6 (Nov.), 1953, pp. 1-23.
- SENOS, Nuno, *O Paço da Ribeira (1501-1581)*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002.
- SERRÃO, Vítor, “As Tábuas do Santuário do Bom Jesus de Valverde: uma encomenda de D. Henrique ao pintor Gregório Lopes”, in *Estudo da Pintura Portuguesa — Oficina de Gregório Lopes*, Lisboa, IJF/MC, 1999, 47-79.
- IDEM, *O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620) — História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.
- SMITH, Robert C., *The Art of Portugal 1500-1800*, Nova Iorque, 1968.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, 2 ed., Coimbra, Imp. da Universidade, 1929.
- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London-New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1988.