

PEDRO FLOR

**O PORTAL DA IGREJA MATRIZ DE ARRONCHES
E A ESCULTURA DO RENASCIMENTO EM PORTUGAL**

LISBOA - 2008

O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento em Portugal

Pedro Flor

Universidade Aberta

Neste simpósio internacional de História da Arte, subordinado à temática *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, decidimos apresentar um estudo de análise e reflexão relacionado com um dos exemplos mais magníficos de escultura renascentista existente entre nós: o portal da igreja matriz de Arronches. Tal como é exigível num encontro de carácter científico de especialidade como este, estabeleceremos, à luz de documentação inédita, alguns factos que se relacionam directamente com a autoria e a datação deste exemplar escultórico. Além disso, procuraremos também inserir este portal no contexto estético da época, tendo em conta os vários modelos de escultura do Renascimento presentes no nosso País e, em especial, no Alentejo. Deste modo, o portal da matriz de Arronches será apenas o pretexto para tecermos algumas considerações sobre o ambiente artístico vivido pela escultura portuguesa de Quinhentos.

Arronches, vila alentejana situada junto à raia espanhola, integrava-se no século XVI na vasta comarca de Entre Tejo e Guadiana que compreendia importantes localidades como Beja, Setúbal, Sesimbra, Montemor o Novo e Arraiolos, e incluía sedes de bispado tão relevantes como Évora, Ceuta, Portalegre e Elvas. O facto de a vila de Arronches ser não só um importante porto seco, mas também um assinalável centro produtor de têxteis de lã, fez dela um espaço de certa projecção económica na região, à semelhança do que se sucedia com as vizinhas vilas de Marvão, Elvas, Olivença e Mourão¹. Um outro

¹ Sobre a actividade económica de Arronches e região envolvente, veja-se por exemplo João dos Santos Ramalho COSME, Maria de Deus Beites MANSO, “O movimento comercial da Alfândega de Marvão no

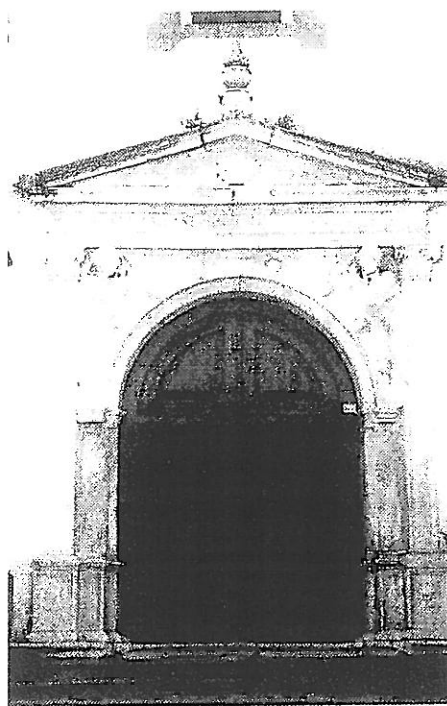


Fig. 1 – Portal da Igreja Matriz de Arronches (1541-42).

aspecto da vida de Arronches que importa salientar é o facto de a sua administração temporal e espiritual depender em exclusivo do poderoso Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra desde o longínquo ano de 1236, data coincidente com a fundação da igreja matriz e da respectiva colegiada². Assim se manteve Arronches sob a direcção dos monges de Santo Agostinho até a década de 40 do século XVI, época a partir da qual a vila e respectivo património transitaram para a jurisdição do bispado de Portalegre por ordem do rei D. João III, em 1549³. Importa ainda lembrar que Arronches recebera em 1512 um foral novo

ano de 1533”, in *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, n.º 3, Portalegre, 1989, pp. 77-108. e Isabel Drummond BRAGA, “A produção artesanal”, in Joel SERRÃO e A. H. de Oliveira MARQUES (dir.), *Nova História de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, João José Alves DIAS (coord.), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 182-194.

² A doação de Arronches ficou a dever-se a D. Sancho II que no ano de 1236 a doou ao referido mosteiro conimbricense. Sobre a história de Arronches veja-se a título de exemplo Esteves PEREIRA e Guilherme RODRIGUES, *Portugal: Dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*, vol. I, Lisboa, Ed. João Romano Torres, 1904-1915. e Luís KEIL, *Inventário Artístico de Portugal – Portalegre (Distrito)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1943.

³ Cf. por exemplo Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Porto, Ed. Civilização, 1968. e Elvira Cunha de Azevedo MEA, “A Igreja em reforma”, in *Nova História de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Joel SERRÃO e A. H. de Oliveira MARQUES (dir.), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 413-446.



Fig. 2 – Pormenor do *tondo* e querubins – Portal da Igreja Matriz de Arronches.

concedido por D. Manuel, facto que se enquadra perfeitamente na profunda reforma que este monarca empreendeu nas estruturas concelhias do reino.

Dos tempos da fundação da igreja matriz de Arronches, que remonta como vimos ao século XIII, nada nos resta, uma vez que o templo actual data do primeiro quartel do século XVI e a sua traça e construção estão atribuídas quer a João quer a Diogo de Castilho⁴. O templo apresenta três naves em igual altura e abóbadas nervadas, assumindo assim um carácter singular não só a nível estrutural como a nível espacial. É precisamente nesta autêntica *Hallenkirche* manuelina, que por si só mereceria um estudo monográfico, que vamos encontrar um singular pórtico renascentista de tão rara qualidade plástica e arquitectónica. Este magnífico portal (fig.1) de volta perfeita, esculpido em mármore oriundo das vizinhas jazidas de Estremoz, situa-se ao centro da fachada poente deste templo manuelino dedicado a Nossa Senhora da Assunção. A sua decoração, de sobriedade e despojamento admiráveis, resume-se quase em exclusivo aos dois soberbos *tondi* figurados e a

⁴ Cf. Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 2.^a ed. 1968., Manuel Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984., José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989. e Lurdes CRAVEIRO *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, Coimbra, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1990.

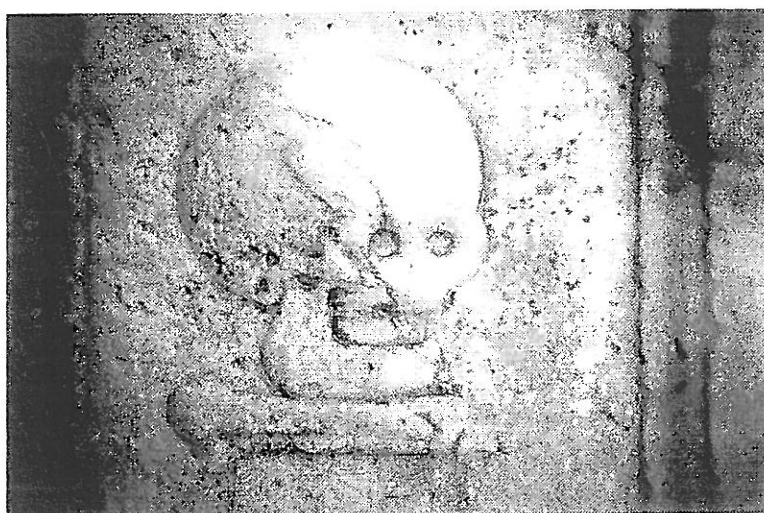


Fig. 3 – *Vanitas* – Portal da Igreja Matriz de Arronches.

um delicado conjunto de querubins que preenche toda a arquivolta (fig.2). As pilastras de ordem coríntia assentes em plintos decorados em baixo relevo, onde se vislumbram duas caveiras (fig.3), bem como um frontão triangular finamente esculpido com um medalhão e um escudo completam a restante decoração do pórtico. Mencione-se também a existência de uma inscrição no friso, que nos diz: PARAISO PARA SEMPRE . INFERNO PARA SEMPRE. Não conseguimos determinar se esta inscrição é contemporânea ou posterior à construção do portal. Todavia, a sua mensagem e a disposição das letras parecem conduzir-nos mais para a segunda hipótese.

Como acabámos de ver, neste portal não abunda a decoração escultórica. No que diz respeito aos dois medalhões das enjuntas do arco de volta perfeita, torna-se extremamente difícil determinar a identidade exacta das duas personagens aí esculpidas, uma vez que carecem de atributos inequívocos para uma correcta identificação⁵. Além disso, o desconhecimento das fontes literárias empregues na concepção deste programa iconográfico dificulta ainda mais essa tarefa de descodificação. Por outras palavras, a presença de

⁵ Cf. Ana GOY DIZ, “La escultura al servicio del poder de las principales instituciones del Renacimiento gallego”, in *Propaganda e Poder – Actas do Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001, pp. 199-223.



Fig. 4 – Frontão e Cruz da Ordem de Cristo – Portal da Igreja Matriz de Arronches.

uma cabeça de leão junto ao ombro da figura feminina e o facto de o busto masculino, barbado, apresentar uma coroa de louros não são por si só suficientes para o exacto reconhecimento dos mesmos ⁶. Julgamos assim que a presença neste pórtico destes dois *tondi* prende-se não só com a emulação da Antiguidade clássica tão ao gosto do Renascimento, mas também com a evocação de figuras virtuosas que deveriam constituir exemplos alegóricos de virtude a seguir pela alma humana. A presença de duas caveiras lavradas nos plintos que suportam as pilastras, representações não raras em portais religiosos da época, remete-nos directamente para a lembrança da fugacidade da vida humana e para o tema da *vanitas*. Em suma, este portal recorda ao fiel as suas faltas e indica-lhe o caminho da perfeição através da entrada no espaço sagrado do templo e, por conseguinte, no reino celeste, onde a glória de querubins esvoaçante parece servir de anfitriã. Por último, uma chamada de atenção para o já referido escudo lavrado no interior do frontão triangular, que ostenta uma cruz da Ordem de Cristo (fig.4) sobre um medalhão seguro por duas fitas entrelaçadas. A presença deste elemento heráldico tão específico numa igreja sob administração do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

⁶ Sobre iconografia cristã e pagã, consultámos os trabalhos indicados na bibliografia final de James Hall, Louis Réau e Pierre Grimal.

é um facto que nos intrigou muito. Todavia, a descoberta da identidade do autor e da data precisa deste portal ajudou a esclarecer o mistério que passamos a desvendar.

As opiniões sobre a autoria e a datação deste invulgar exemplo escultórico têm variado consoante os especialistas. Se alguns já pretenderam ver nele a influência mais ou menos directa da arte de Andrea Sansovino (c^a 1467-1529)⁷ e, portanto, uma data situável no primeiro terço do século XVI, é certo que a maioria dos estudiosos prefere ver antes o cinzel de Nicolau Chanterene (a. 1511-1551) ou de um seu próximo colaborador, datando o portal dos meados dessa centúria e aproximando-o das obras que este escultor francês alegadamente e não documentadamente deixou em Évora⁸. Apesar das divergências quanto à autoria e datação, todos os autores consultados são unânimes em reconhecer a extrema qualidade plástica deste portal bem como o seu carácter marcadamente clássico, resultante do rigor e equilíbrio formais e que se afasta largamente daquilo que outros mestres fizeram entre nós durante o Renascimento⁹.

No entanto, a simples análise iconográfica e plástica desta obra não se afigurou suficiente para responder a todas as questões que se colocavam. Assim sendo, recorreremos ao trabalho de arquivo para ajudar a resolver esses

⁷ Cf. Fernando GRILO, *Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1990, pp. 345 e ss.; e Manuel Mendes ATANÁZIO, "A igreja matriz de Arronches (as abóbadas e o portal)", in *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, n.º 6, 1991, pp. 89-96.

⁸ Cf. Pedro DIAS, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996, pp. 209-214; Fernando GRILO, *Nicolau Chanterene e a afirmação da Escultura do Renascimento na Península Ibérica*, 2 vols., Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2000, pp. 990 e ss.; e Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2002, pp. 145-146. Nós próprios, em *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002., fizemos referência ao portal da igreja de Arronches dizendo, na circunstância, que a arte de Chanterene se faria hipoteticamente sentir ao nível do desenho ou do projecto do pórtico e nunca na sua lavra.

⁹ Comparem-se o portal da igreja da Atalaia ou do antigo convento de S. Domingos de Évora (actualmente no Cemitério Municipal) com o de Arronches para confirmar a sua superioridade plástica em termos de proporção e de planimetria.

problemas e, felizmente, localizámos um precioso documento, até hoje inédito, que as ajudará a esclarecer. Trata-se de uma carta escrita em Arronches, datada de 4 de Fevereiro de 1542 e dirigida a D. João III por Frei Brás de Barros, o reformador dos Monges de Santo Agostinho¹⁰. O teor da missiva aborda assuntos relacionados com a administração judicial da referida vila. Dada a extensão do documento, transcrevemos apenas o parágrafo que mais directamente se relaciona com o presente trabalho: *Item senhor ho portal da Igreja estaa ja assentado muito boom conforme a ella e porque nom tem portas e a Igreja estaa sem ellas deuassa sera bom v.a. as mandar fazer de bordos has quaes fara ho mesmo Francisco de Loreto que fez ho portal por ser assi em pedra como em madeira grande offiçial*. Somos deste modo informados que, no início do ano de 1542, o portal da igreja matriz de Arronches efectuado por Francisco de Loreto, ao tempo grande oficial em pedra como em madeira, acabara de ser colocado, sob o patrocínio de D. João III, assim se explicando a presença da cruz da Ordem de Cristo no frontão triangular. Além disso, ficamos a saber pelo restante contido no documento que Frei Brás pede a D. João III que se lembre de *mandar prover esta Igreja de ornamentos porque hos que tem sam já muito rotos e çafados*.

No que concerne à polémica, no seio da historiografia da arte portuguesa, em relação à simultaneidade de ofícios de pedreiro e carpinteiro, causa sempre advogada por Vergílio Correia e Pedro Dias e ainda recentemente contraposta por Rafael Moreira, fica agora comprovada, sem margem para dúvidas, a possibilidade de o mesmo artista trabalhar tais materiais tão diferentes¹¹.

¹⁰ O vasto trabalho realizado por Mário Brandão e dado à estampa com o título *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. Académica, 1937, não a refere também. Cf. ANTT, Corpo Cronológico, Parte I, Maço 71, doc. 77. O autor da carta assina *Domnus Blasius*. Julgamos tratar-se de Frei Brás de Barros que em outras cartas utiliza a forma latinizada para as assinar.

¹¹ Ainda recentemente, Rafael Moreira em “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, in *Monumentos*, nº 19, 2003, pp. 65-67. voltou a defender a impossibilidade de Machim pedreiro e Machim

Infelizmente, pouco se sabe sobre Francisco de Loreto a não ser os informes fornecidos por Prudêncio Quintino Garcia, Vergílio Correia, Nogueira Gonçalves, Robert Smith e Pedro Dias¹². Com efeito, sabíamos até hoje que este mestre francês fora responsável, em 1531, pela mudança do cadeiral do coro da capela-mor da igreja de Santa Cruz de Coimbra de autoria de Machim para o coro-alto que então se construía sobre a porta da mesma igreja, e pelo acrescentamento de mais catorze novas cadeiras que, segundo o contrato, deveriam ser semelhantes às outras de Machim. Além desta empreitada, Francisco de Loreto era conhecido entre nós por ter efectuado na ocasião um facistol e uma caixa para os órgãos grandes, esta última obra já em 1532, tudo lavrado ao romano segundo desenhos apresentados pelo próprio artista. Além disso, já tinha sido notado que este escultor aparecia por diversas vezes associado a outros artistas que laboravam à época em Santa Cruz como, por exemplo, um seu auxiliar de nome Charles, Álvaro Afonso, Juan de la Faya, Vasco Fernandes, e talvez aquele com quem mais colaborou e o influenciou – João de Ruão. Relacionado ainda com este mosteiro crúzio, Loreto surgia documentado, no final de 1538, num aforamento de um chão na Rua da Sofia para a construção de umas casas¹³. Por último, o nome de Francisco de Loreto aparecia ligado às obras do Convento de Cristo

Fernandes serem a mesma e única pessoa, alegando que “a um «pedreiro de lavor» estava interdita a talha em madeira, tal como o «carpinteiro de marcenaria» não possuía técnica nem instrumentos para trabalhar a pedra”.

¹² Cf. Prudêncio Quintino GARCIA, *Artistas de Coimbra - Documentos para as suas biografias*, Coimbra, Imp. Universidade, 1923. Vergílio CORREIA e A. Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947. Robert SMITH, *Cadeiras de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968. Pedro DIAS, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença – 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982. e também IDEM, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, in *Mundo da Arte*, n.º 15, Coimbra, 1983, pp. 3-18.

¹³ Além desta referência já conhecida, encontrámos uma outra, que julgamos inédita, e que nos menciona as casas de Francisco de Loreto na Rua da Sofia em Coimbra, em 1543. Cf. ANTT, Corpo Cronológico, Parte I, Maço 73, doc. 53. Nesta ocasião, o escultor aparece referido como sendo flamengo, facto que não deixámos de estranhar, já que o sabemos francês pela documentação já publicada. Veja-se no final do trabalho a cronologia por nós proposta para a vida e obra de Loreto.

em Tomar quando, em 1533, aí se deslocou vindo de Lisboa para consertar os retábulos grandes e pequenos da charola, com o auxílio de um seu companheiro entalhador. Em suma, sabia-se que Francisco de Loreto, forma aportuguesada do nome francês 'François Loret' de acordo com a sua assinatura, era um operoso mestre de marcenaria, activo em Coimbra e Tomar durante a década de 30 do século XVI. A partir de agora, acrescente-se a este rol de informações, a sua participação inequívoca no portal da igreja matriz de Arronches durante os anos de 1541 e 1542, como pedreiro/escultor. Conseguimos ainda apurar que Francisco de Loreto tinha entre nós um irmão, de nome Pedro de Loreto, que foi destacado carpinteiro de marcenaria, e esteve envolvido na obra do retábulo e cadeiral do Noviciado do Convento de Cristo em Tomar¹⁴ no final da década de 40. Não sendo agora o momento oportuno para aprofundar as ligações pessoais e artísticas entre Francisco e Pedro de Loreto e outros artistas seus contemporâneos, deve ser equacionada a sua intervenção individual ou em regime de parceria no âmbito da escultura do Renascimento nos meados do século XVI em Portugal¹⁵.

Como tivemos ocasião de salientar, o trabalho plástico patente no portal de Arronches é de elevada qualidade e revelador de um artista de grande personalidade. Atente-se, por exemplo, na realização dos dois medalhões figurados onde o alongamento propositado dos torsos e o fino trabalho de

¹⁴ Cf. Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal - A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 557 e ss.

¹⁵ O rasto de Francisco de Loreto não é totalmente visível, após a obra da Madalena de Olivença. De acordo com documentação, que pensamos publicar noutro lugar, Loreto esteve em África e por lá veio a falecer em data incerta. Segundo nos comunicou Felipe Pereda, a quem muito agradecemos, existe também a referência de um Francisco de Lorena (pode tratar-se da corruptela do nome Loreto?) activo em Alba de Tormes no retábulo do Convento de S. Leonardo (1549) em conjunto com os escultores Hans de Sevilla e Sebastián de Toledo; e em Salamanca no cadeiral do Mosteiro de Santa Clara (1550), obra esta que deixou inacabada, falecendo por volta do ano de 1556 em local incerto. Infelizmente não conseguimos determinar com precisão se se trata do mesmo escultor. Fica aqui o registo da parecença dos dois nomes aguardando por futuras pesquisas.



Fig. 5 – Portal da Igreja da Madalena em Olivença (1546-1548 ?).



Fig. 6 – Pormenor do *tondo* e querubins – Portal da Igreja da Madalena em Olivença.

modelação das personagens fazem deles peças de inegável valor escultórico de sabor proto-maneirista. Registe-se igualmente a proporção estabelecida entre os vários módulos do portal que resulta em harmonia e equilíbrio formais, tão caros aos princípios estéticos enunciados na tratadística da época, nomeadamente em Diego de Sagredo (cf. frontispício da obra), de que, de resto, este portal é cabal citação.

Depois de analisar o legado de Francisco de Loreto, ficámos tentados a encontrar outras obras de escultura que pudessem ser incluídas sob a égide deste mestre francês, sem contudo querer agora ver a sua intervenção em todas as obras de boa escultura renascentista. Refiram-se, contudo, alguns exemplos que, quanto a nós, se aproximam grandemente da arte de Loreto. O portal da Igreja da Madalena em Olivença (fig.5) ¹⁶, que consideramos

¹⁶ Sobre esta igreja consulte-se Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *Arte Religioso en Olivenza*, Diputacion Provincial de Badajoz, 1991., IDEM, *Olivenza en su Historia*, Ed. do Autor, 1999., Manuel

ser posterior ao de Arronches, tendo em conta as balizas cronológicas estabelecidas por Vítor Serrão para a realização do retábulo da capela-mor da igreja de Olivença (1549), deve ser integrado no lote das obras de Mestre Francisco, apesar de o mesmo andar erroneamente atribuído a Nicolau Chanterene¹⁷. A nossa posição baseia-se quer no modo poderoso como os *tondi* foram concebidos e esculpidos (fig.6), quer na maneira como o artista dispôs todos os elementos que o constituem, e que uma vez mais citam flagrantemente Diego de Sagredo. Muito embora o portal de Olivença apresente, em relação ao de Arronches, maior volume e ornato, acentuados por exemplo pela colocação de colunas sobre as pilastras decoradas com grotescos, estamos em crer que se trata do mesmo artista a idealizá-los. Repare-se a título de exemplo na capacidade técnica que o escultor revela ao fazer nascer dos medalhões possantes figuras humanas que se contorcem e viram para o centro do pórtico, tal como acontece na matriz de Arronches.

Para além do caso de Olivença, não conseguimos identificar mais exemplos que se possam aproximar inequivocamente do labor patente na igreja alentejana. Todavia, existem outras obras no nosso País em que podemos intuir a sua colaboração, mais ou menos directa, até porque, como vimos, a sua actividade não se resumiu apenas à cidade de Coimbra. Não sendo este o lugar para analisar em profundidade o possível legado artístico de Francisco de Loreto, lancemos por ora algumas hipóteses para futuras investigações. Por exemplo, interrogamo-nos sobre qual terá sido a extensão da participação de Mestre Francisco em obras dadas exclusivamente a João de Ruão como a Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra ou o túmulo de D. Duarte

FORTEA LUNA, *La Iglesia de la Magdalena de Olivenza - Modelo del Gótico Portugués*, Coimbra, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 2001. Vítor SERRÃO, “O antigo retábulo-mor da Igreja da Madalena em Olivença (1549): precisão cronológica”, in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 2, 2003, pp. 275-276.

¹⁷ Cf. Pedro DIAS, *O Fydias Peregrino...* e Fernando GRILO, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura...*

de Lemos em Trofa do Vouga, sabendo que os dois artistas franceses mantinham ao tempo estreitas relações laborais e que João de Ruão não poderá nunca ter satisfeito na totalidade todas as encomendas que lhe são atribuídas ? Por outro lado, qual terá sido a influência da arte de Loreto em obras renascentistas no Alentejo, antes e depois de Arronches, como os portais da igreja do Convento das Chagas em Vila Viçosa e da igreja do Convento de São Bernardo de Portalegre; e os túmulos de D. Álvaro da Costa em Évora e de D. Jorge de Melo em Portalegre ? O ar de família que estas peças têm em comum não é bastante para afirmar de modo categórico serem efectuadas por Mestre Nicolau Chanterene, só porque este escultor está documentado em Évora, mas não relacionado com qualquer obra, a partir de 1536. De resto, a presença da corte régia e de uma elite cultural de cariz humanista na cidade de Évora criaram um ambiente propício à execução de empreitadas artísticas de acordo com os cânones do Renascimento. À mão-de-obra já conhecida, capaz de satisfazer esse gosto generalizado como Gregório Lopes na pintura ou Miguel de Arruda na arquitectura, junta-se já o nome de Francisco de Loreto. Por outro lado, não se conhece até hoje nenhum documento que ligue Chanterene directamente a uma empresa artística desenvolvida na cidade eborense ou no seu aro de influência. Por seu turno, temos agora a certeza que no Alentejo estiveram outros nomes com seus aprendizes e seguidores, que desenvolveram nesta região a sua arte. Acima de tudo, defendemos uma posição que se baseia no facto de sabermos agora que nem Nicolau Chanterene nem João de Ruão foram os únicos escultores de categoria a actuar em Portugal e que as disparidades plásticas existentes entre as obras são por demais evidentes e reforçam o que temos vindo a dizer.

Deixemos um último exemplo. A adicionar ao rol de pedreiros/carpinteiros já conhecidos, como os anteriormente referidos Machim e Francisco de Loreto, juntemos um nome que tem sido por tradição apontado apenas como carpinteiro de marcenaria e que, de igual modo, é autor de obra de pedraria.

Falamos mais propriamente de Diogo de Çarça ¹⁸. Sobre este artista de origem castelhana e sobrinho de um outro de renome, Vasco de la Zarza, sabia-se até hoje que tinha efectuado a sua formação no atelier de seu Tio e de Lucas Giraldo, que teria permanecido em Espanha durante as décadas de 30 e 40 do século XVI onde desenvolvera a sua arte e que, por último, concretizara para o Mosteiro de Santa Maria de Belém, as encomendas de um tecto para a Sala dos Reis e do monumental cadeiral para o coro-alto e respectivo facistol, e para o Mosteiro do Carmo em Lisboa, o já desaparecido cadeiral do Mosteiro do Carmo em Lisboa, além de outros pequenos trabalhos de marcenaria para a Rainha D. Catarina de Áustria, de que destacamos um *São José*, tudo isto durante a década de 50 do século XVI ¹⁹. Todavia, conseguimos localizar um outro documento, ainda inédito, que nos permite tirar outras ilações acerca da carreira desenvolvida por Diogo de Çarça entre nós. Trata-se de uma denúncia à Inquisição datada de 13 de Julho de 1542 onde um João Baptista (assina como Juan Bautista), carpinteiro de marcenaria e morador em Santarém, diz que: *haverá 20 dias pouco mais ou menos que indo ele testemunha à Quinta de António Gentil, físico do Rei nosso senhor que ora esta em Mazagão levar lhe uma Imagem de um Cristo posto na coluna que o dito António Gentil mandou fazer a Diogo de Carça pedreiro*; mais à frente, o mesmo João Baptista diz-nos que *ia acompanhado na ocasião com um homem que é primo do dito Dio-*

¹⁸ Sobre Diogo de Çarça veja-se por exemplo A. RACZYNSKI, *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard, 1847; Cruz CERQUEIRA, *Esbocetos de História e Crítica de Arte*, Porto, Marques e Abreu, 1949; Robert SMITH, *Op. Cit.*, Rafael MOREIRA, “O Cadeiral dos Jerónimos”, in *O Rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, CNCDP, 1989, pp. 6-11; Nicole DACOS, “Os grotescos do Cadeiral dos Jerónimos”, *Ibidem*, pp. 12-19; Maria Jesús RUIZ-AYÚCAR, *Vasco de la Zarza y su Escuela - Documentos*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1998. e, mais recentemente, Diogo Maleitas CORRÊA, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos - entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2002. Veja-se a cronologia sumária da sua vida e obra por nós proposta no final do trabalho.

¹⁹ Além dos documentos já conhecidos, descobrimos um recibo, ainda inédito, de uma escultura de vulto de São José em madeira executada por Çarça e paga por D. Catarina em 1555. Cf. ANTT, Corpo Cronológico, Parte I. Maço 95, doc. 116.



Fig. 7 – Arco triunfal da Igreja do Santíssimo Milagre em Santarém (1540-1548).

*go de Çarça mestre, o qual se chama Alonso de Carça*²⁰. Com esta preciosa referência a Diogo de Çarça, que tem escapado aos investigadores, ficamos a saber que, já na década de 40 do século XVI, o artista se encontrava entre nós a exercer o ofício de mestre pedreiro e porventura a chefiar uma oficina. O simples pormenor referido nesta denúncia de que João Baptista era morador em Santarém defronte da Igreja de Santo Estêvão e que levava uma imagem de Diogo de Çarça ao seu encomendante, o Doutor António Gentil, físico do Rei, morador numa quinta nos arredores de Santarém, faz-nos pensar que a presença deste escultor castelhano em terras escalabitanas pode, de algum modo, ligar-se à grande empreitada de reconstrução da igreja de Santo Estêvão do Milagre, efectuada precisamente entre os anos de 1540 e 1548²¹.

²⁰ ANTT, *Inquisição de Lisboa*, Livro de Denúncias (n.º 52), fl. 175v - inédito. O estudo levado a cabo por António Baião em "A Inquisição em Portugal e no Brasil", in *Arquivo Histórico Português*, vol. V, Lisboa, 1907 revelou-se insuficiente, uma vez que este autor se limitou apenas a publicar uma pequena parte das informações recolhidas nos livros de denúncias inquisitoriais. Para uma investigação aprofundada sobre a Inquisição em Portugal, é por conseguinte imperativa a consulta do original e uma sua leitura crítica, tarefas ainda hoje por efectuar. Agradecemos as indicações bibliográficas sobre a Inquisição de Lisboa, bem como a localização de alguns processos inquisitoriais fornecidas pela Profª Doutora Isabel Drummond Braga.

²¹ Sobre a campanha de obras de 1540-1548 da igreja de Santo Estêvão de Santarém veja-se Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, introd. Crítica de Manuel Mendes ATANÁZIO, Lisboa, Ed. Presença, 1986 e Vítor SERRÃO, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, pp. 56-61.



Fig. 8 – Plinto do arco triunfal com São Lucas.



Fig. 9 – Pormenor do Cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Belém (1548-1550) com São Lucas.

Se as coincidências entre as datas das obras e a presença de Mestre Diogo de Çarça e de seu primo em Santarém não seriam por si só justificativas para relacionarmos o artista com o arco triunfal de Santo Estêvão do Milagre (fig.7), as semelhanças plásticas entre alguns elementos do mencionado cadeiral dos Jerónimos e os baixos-relevos dos plintos desse arco são por demais evidentes e não nos devem passar despercebidas. Pese embora o facto de estarmos a comparar duas peças produzidas em materiais distintos, atente-se, por exemplo, na maneira de representar o *São Lucas* nos Jerónimos com o mesmo tema em Santarém para perceber a analogia que se pode estabelecer entre as duas peças (fig.8-9), nomeadamente na grande dose de individualismo que Çarça empresta às figuras e na agitação conferida aos panejamentos das personagens, bem ao estilo de um Alonso Berruguete. De resto, a presença de Mestre Diogo no Milagre em Santarém fora já pressentida por Diogo Corrêa na sua dissertação de mestrado dedicada a este artista. Com a certeza agora revelada que Diogo de Çarça realizou em Portugal obra de pedraria, nomeadamente os relevos do arco triunfal de Santo Estêvão de Santarém, julgamos pertinente

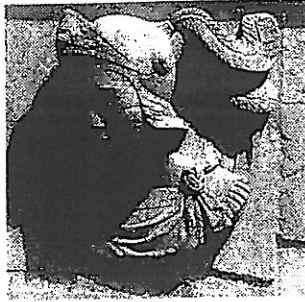


Fig. 10 – *Tondo* no remate superior do Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém (c^a1540).

apoiar aqueles que, em vez de Nicolau Chanterene, preferem ver Çarça a colaborar na empreitada de Diogo de Torralva do remate do Claustro de Santa Maria de Belém durante a década de 40 do século XVI (fig.10)²². Vejam-se as afinidades entre os *tondi* presentes no cadeiral do coro-alto e os do remate do claustro para apreciarmos, senão a mesma mão a trabalhar, a mesma concepção de relevo escultórico onde as figuras humanas de fisionomia idêntica brotam do interior do plano, sem contudo atingirem a violência e o destaque, por exemplo, de um Francisco de Loreto. Importa ainda determinar qual a influência que a arte de Diogo de Çarça no Milagre exerceu em empreitadas, ainda por estudar convenientemente, como as da Igreja de Santa Iria em Santarém (c^a 1530-1540?) ou da Igreja de Nossa Senhora da Piedade da Merceana (1535?). Interrogamo-nos também sobre a autoria dos dois painéis em madeira com um São Paulo e uma Santa Bárbara do Museu Nacional Machado de Castro tão afins da arte de Çarça, se não próximos do labor presente nos Jerónimos, pelo menos perto do seu trabalho escultórico em Santarém²³.

²² Cf. Diogo CORRÊA, *Op. Cit.* Em posterior visita de estudo ao Mosteiro de Santa Maria de Belém efectuada com este historiador de arte, chegámos à conclusão que grande parte dos medalhões presentes no remate do Claustro deve pertencer à mão de Diogo de Çarça. Curiosamente, pareceu-nos também que a outra sensibilidade escultórica, presente no cadeiral, pode estar também aqui no remate claustral.

²³ Existem no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra duas placas de madeira com um *São Paulo* (n^o inv. E 281) e uma *Santa Bárbara* (n^o inv. E 282) de proveniência desconhecida (predela de altar ?, cadeiral ? arcaz ?) que fizeram parte da colecção do Dr. Teixeira de Carvalho e foram depositadas no Museu em 1915 sendo posteriormente incorporadas nas colecções do Museu em 1943. Infelizmente, nos inventários surge uma placa de uma *Santa Catarina* com as mesmas proporções mas de que não obtivemos registo fotográfico pelo que não podemos aferir da sua proximidade ou afastamento com o trabalho escultórico de Diogo de Çarça.

Como fica comprovado, o largo tempo da escultura do Renascimento em Portugal, datável da primeira metade do século XVI, necessita de ser reavaliado à luz dos novos documentos aqui citados. A obra de Francisco de Loreto e de Diogo de Çarça não se confinou só ao trabalho de marcenaria/ /carpintaria. Os dois mestres escultores foram capazes de produzir dois dos mais conseguidos exemplos escultóricos *ao romano* no nosso País: o portal da matriz de Arronches e o arco triunfal do Milagre em Santarém. Estas obras marcaram decisivamente o panorama artístico em Portugal pela sua qualidade plástica e virtuosismo nelas patentes. Se o caminho seguido por Diogo de Çarça, posteriormente à empreitada de Santarém, é relativamente bem conhecido, o mesmo não podemos dizer de Francisco de Loreto que após o trabalho de Olivença terá abandonado o nosso País em direcção ao Norte de África por onde ficou até ao fim da sua vida, quem sabe em Ceuta, cidade cuja sede de bispado foi Olivença e para quem trabalhara alguns anos. Para trás ficou o magnífico portal da matriz de Arronches que conseguiu gerar epígonos mais ou menos perfeitos em Portugal como na matriz de Chaves, na matriz de Bragança, na Capela do Leão em Alpedrinha, no portal do Colégio de S. Tomás em Coimbra, no túmulo de D. Jorge de Melo em Portalegre, no túmulo de D. Francisco de Melo e no portal de São Domingos de Évora e no portal da Misericórdia de Tavira. No que respeita ao Alentejo, estamos seguros de que nem tudo foi elaborado por Mestre Nicolau Chanterene, e Loreto, bem como Çarça, tiveram com certeza vários oficiais de igual ou menor valia que lhes perpetuaram as formas. Fiquemos por isso à espera de novos estudos monográficos sobre outros exemplos de escultura renascentista, para melhor entender o impacto da construção do portal de Arronches e da arte de Francisco de Loreto e Diogo de Çarça no contexto estético do Quinhentismo português.

Cronologia sumária

FRANCISCO DE LORETO - a. 1531 – 1548

- origem francesa e irmão do escultor/entalhador Pedro de Loreto

1531 – mudança do cadeiral do coro da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

1531 – facistol do novo coro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

1532 – caixa dos órgãos grandes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra / fiador da obra João de Ruão

1533 – conserto dos retábulos da Charola do Convento de Cristo em Tomar

c^a 1535 – colaboração na marcenaria dos retábulos do pintor Vasco Fernandes para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de que resta ainda um *Pentecostes*

1538 – referido como mestre de carpintaria num aforamento de casas

1541-1542 – portal da igreja matriz de Arronches (*inédito*)

1543 – referência a umas casas que tem na Rua da Sofia em Coimbra

1542-1548 – portal da igreja da Madalena de Olivença

1548- ? – Norte de África, Ceuta ? (onde morreu) – (*inédito*)

DIEGO DE LA ZARZA (ou Diogo de Carça ou de Çarça) – a. 1525 – 1555

- origem castelhana e sobrinho de Vasco de la Zarza escultor, irmão de Pedro de Çarça entalhador activo em Saragoça pelos anos de 1550 e primo de Juan de Arévalo escultor, activo em Castela

- formação no *atelier* de seu Tio e de Lucas Giraldo

1528 – casamento de Diogo de Çarça

1529 – nascimento de uma filha de nome Luísa

Década de 30 – terá permanecido em Espanha durante estes anos

1542 – aparece-nos a primeira referência entre nós em Santarém; com ele a presença de seu primo Alonso de la Zarza em actividade desconhecida (*inédito*)

Década de 40 – possível participação na empreitada de Diogo de Torralva no remate do Claustro de Santa Maria de Belém e participação segura no tecto da Sala dos Reis

Década de 40 ? – dois baixos-relevos em madeira (Santa Bárbara e São Paulo de Tarso) no Museu Nacional Machado de Castro pertencentes à Colecção Dr. Teixeira Carvalho - ?

c^a 1548-1550 – cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa / facistol / retábulos para os altares do coro

Década de 50 – ao serviço de D. João III e de D. Catarina de Áustria com vários trabalhos de menor monta (mesa, escritórios, tear, liteira etc.)

1554 – Cadeiral do Mosteiro do Carmo em Lisboa

1555 – uma estátua de São José em madeira paga por D. Catarina de Áustria (inédito)

Bibliografia consultada

- ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, Porto, Ed. Civilização, 1968.
- ATANÁZIO, Manuel Mendes, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.
- IDEM, “A igreja matriz de Arronches (as abóbadas e o portal)”, in *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, n.º 6, 1991, pp. 89-96.
- BAIÃO, António, “A Inquisição em Portugal e no Brasil”, in *Arquivo Histórico Português*, vol. V, Lisboa, 1907.
- BRAGA, Isabel Drummond, “A produção artesanal”, in *Nova História de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Joel SERRÃO e A. H. de Oliveira MARQUES (dir), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 182-194.
- BRANDÃO, Mário, *Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Imp. Académica, 1937.
- CERQUEIRA, Cruz, *Esboços de História e Crítica de Arte*, Porto, Marques e Abreu, 1949.
- CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 2.ª ed. 1968.
- CORRÊA, Diogo Maleitas, *O Cadeiral do Mosteiro dos Jerónimos - entre o Humanismo e a Contra-Reforma*, 3 vols., Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2002.
- CORREIA, Vergílio e GONÇALVES, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.
- COSME, João dos Santos Ramalho e MANSO, Maria de Deus Beites “O movimento comercial da Alfândega de Marvão no ano de 1533”, in *A Cidade – Revista Cultural de Portalegre*, n.º 3, Portalegre, 1989, pp. 77-108.

- CRAVEIRO, Lurdes, *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra*, Coimbra, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1990.
- DACOS, Nicole, “Os grotescos do Cadeiral dos Jerónimos”, in *O Rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, CNCDP, 1989 pp. 12-19.
- DIAS, Pedro, *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença – 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982.
- IDEM, “A presença de artistas franceses no Portugal de Quinhentos”, in *Mundo da Arte*, n.º 15, Coimbra, 1983, pp. 3-18.
- IDEM, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996.
- FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002.
- FORTEA LUNA, Manuel, *La Iglesia de la Magdalena de Olivenza - Modelo del Gótico Portugués*, Coimbra, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 2001.
- GARCIA, Prudêncio Quintino, *Artistas de Coimbra - Documentos para as suas biografias*, Coimbra, Imp. Universidade, 1923.
- GOY DIZ, Ana, “La escultura al servicio del poder de las principales instituciones del Renacimiento gallego”, in *Propaganda e Poder – Actas do Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001, pp. 199-223.
- GRILO, Fernando, *Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1990.
- IDEM, *Nicolau Chanterene e a afirmação da Escultura do Renascimento na Península Ibérica*, 2 vols., Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 2001.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. Vitor JABOUILLE, Lisboa, Difel, 3.ª ed., 1999.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray, 1983.
- HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, introd. crítica de Manuel Mendes ATANÁZIO, Lisboa, Ed. Presença, 1986.
- KEIL, Luís, *Inventário Artístico de Portugal – Portalegre (Distrito)*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1943.
- MEA, Elvira Cunha de Azevedo, “A Igreja em reforma”, in *Nova História*

- ria de Portugal – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, Joel SERRÃO e A. H. de Oliveira MARQUES (dir), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 413-446.
- MOREIRA, Rafael, “O Cadeiral dos Jerónimos”, in *O Rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, CNCDP, 1989, pp. 6-11.
- IDEM, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal - A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- IDEM, “Os autores do retábulo e cadeiral (1514-1516)”, in *Monumentos*, n.º 19, 2003, pp. 65-67.
- PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme, *Portugal: Dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*, vol. I, Lisboa, Ed. João Romano Torres, 1904-1915.
- RACZYNSKI, A. *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*, Paris, Jules Renouard, 1847.
- RÉAU, Louis, *L'Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1957.
- SERRÃO, Vítor, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.
- IDEM, *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.
- IDEM, “O antigo retábulo-mor da Igreja da Madalena em Olivença (1549): precisão cronológica”, in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 2, 2003, pp. 275-276.
- SILVA, José Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal – A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- SMITH, Robert, *Cadeiras de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968.
- VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Arte Religiosa en Olivenza*, Diputacion Provincial de Badajoz, 1991., IDEM, *Olivenza en su Historia*, Ed. do Autor, 1999.