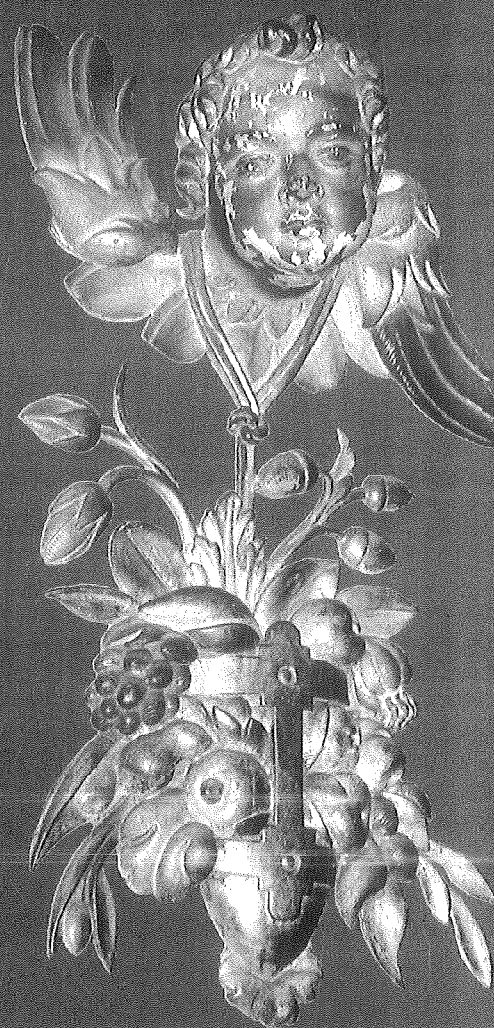


CARLA ALEXANDRA GONÇALVES

Gaspar Coelho

Um escultor do Maneirismo



CARLA ALEXANDRA GONÇALVES

GASPAR COELHO

um escultor do Maneirismo

Título:
Gaspar Coelho
um escultor do Maneirismo

Autor:
Carla Alexandra Gonçalves

Capa:
Estúdios Horizonte



© Livros Horizonte, 2001

ISBN 972-24-1128-4

Composição/fotolito:
Gráfica 99

Impressão e acabamento:
Rolo & Filhos

Janeiro 2001

Dep. Legal n.º 157458/00



Reservados todos os direitos de publicação
total ou parcial para a língua portuguesa por
LIVROS HORIZONTE, LDA.
Rua das Chagas, 17-1,º Dt.º – 1200 LISBOA
E-mail: livroshorizonte@mail.telepac.pt

Índice

PREFÁCIO	9
INTRODUÇÃO	13
I O LABOR DE GASPAR COELHO	27
1. O ciclo de trabalho do artista em Espanha	27
2. O ciclo de trabalho do artista em Portalegre	38
2.1. Os primeiros anos da Sé de Portalegre	40
2.2. D. Fr. Amador Arrais	42
2.2.1. A encomenda do retábulo-mor da Sé de Portalegre por D. Fr. Amador Arrais	44
2.3. O retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre	47
2.4. Outros retábulos da Sé de Portalegre	76
2.5. A oficina de Gaspar Coelho em Portalegre	90
3. O ciclo de trabalho do artista em Coimbra	93
3.1. O Colégio de Nossa Senhora do Carmo	94
3.2. O retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo	98
3.3. A oficina de Gaspar Coelho em Coimbra	126
II AS OBRAS ATRIBUÍDAS A GASPAR COELHO EM COIMBRA	129
1. O cadeiral da igreja do mosteiro de Santa Maria de Celas	129
2. O retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz	135
III OUTROS TRABALHOS DE GASPAR COELHO	145
1. O cadeiral do coro-alto da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra	145
2. O desmantelado retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas	148
3. O retábulo da igreja de S. Lourenço (ou das Almas) de Elvas	154
CONCLUSÃO	159
Notas	165
BIBLIOGRAFIA	187

À memória de Carlos Gonçalves

PREFÁCIO

O livro em boa hora editado por Livros Horizonte vem suprir uma lacuna antiga na História da Arte portuguesa, quase sempre omissa a individualizar a personalidade dos nossos escultores, com as meras excepções de um Mestre Pero na fase do Gótico, de um Frei Cipriano da Cruz no tempo barroco ou de um Machado de Castro no declinar da Idade Moderna. Por isso, com o ensaio agora realizado por Carla Gonçalves, jovem historiadora da arte formada na Universidade de Coimbra e actual docente na Universidade Aberta, a figura de um artista tão rico como foi o portalegrense Gaspar Coelho passa a contar com uma monografia histórico-artística exemplar.

Este grande mestre escultor do Maneirismo nacional, que nunca antes merecera um estudo de conjunto (salvo algumas breves referências ao retábulo que realizou, em moldes pioneiros, para a capela-mor da Sé de Portalegre), pode ser agora bem reconhecido em termos de dados biográficos, de carácter estilístico, de formação estética e de enquadramento cultural, no quadro da sociedade contra-reformada do último terço do século XVI, em que exerceu a sua actividade. Antes, apenas se assinalavam a seu propósito umas quantas observações marginais, nem sempre coincidentes com os altos méritos da figura e da sua obra... Aliás, manda a elementar justiça lembrar que foi precisamente o editor Rogério de Moura quem, em Livros Horizonte, lançou em 1962 o hoje clássico volume *A Talha em Portugal* de Robert Chester Smith, uma das poucas obras sérias em que a figura de Gaspar Coelho já emergia como referencial de uma retabulística portuguesa com marcantes qualidades plásticas, anteriores ao mais celebrado e conhecido surto do Barroco de Setecentos. Até por esta razão de ordem mais *afectiva*, digamos assim, não haveria colecção mais indicada para abrigar o livro de Carla Gonçalves.

Um dos aspectos a considerar como inovadores é o facto de a historiadora de arte nos vir situar, muito acertadamente, a formação artística do imaginário portalegrense nos círculos intelectualizados do humanismo de

Badajoz, ao ligá-lo não só ao mundo neo-platónico das cortes episcopais de então, como ao mundo do pintor Luís de Morales *el Divino* (que lhe apadrinou, em 1570, a primeira filha, conforme foi documentalmente demonstrado por D. Carmelo Sólis Rodriguez), mas também a esse outro mundo menos conhecido dos escultores-entalhadores Hans de Bruxelas e Jerónimo de Valência que, para a cidade pacense, haviam gizado (1555) o belo cadeiral do coro catedralício. Este último conjunto é peça destacada para melhor compreendermos os partidos estéticos desenvolvidos por Gaspar Coelho, que se educou precisamente nessa tradição hispano-flamenga já aberta aos modelos maneiristas neerlandeses (sensibilizado pela fortuna dos grotescos de Antuérpia de artistas como os Vries, Cornelis Floris, Cornelis Bos, etc.).

É, também, em referenciais estremos de nítida expressão romanista (como as esculturas de Alonso Hipólito no retábulo de Arroyo de La Luz, 1548-1560), que as origens subterrâneas da arte de Gaspar Coelho deverão forçosamente ser buscadas. Os ecos de uma arte devocional ligada à reforma espiritual de um pensador como o dominicano Frei Luís de Granada impõem, entretanto, um olhar novo sobre a profunda espiritualidade do escultor e sobre os propósitos imagéticos que o orientam no seu modo pessoal de cinzelar figuras de culto. Todas estas correlações artísticas, a par de sólidos conhecimentos tratadísticos que o mestre colheu da obra de Sebastiano Sérlio e de que mais livremente se serviu depois (o desenho retabular das edículas sem frontões, por exemplo), são alvo do escopro analítico de Carla Gonçalves, que sabe situar a figura no seu devido contexto. Há uma evidente paixão da autora pelo homem e pelo artista – elogiosamente considerado, à hora da morte em 1603, «*o mestre desta arte principal nestes tempos neste Reyno*» –, que lhe apura a argúcia da investigação empreendida com a sensibilidade pelo estudo das formas coelhescas naquilo que elas detêm de mais *pessoalizado* e de mais eminentemente *nacional*.

De facto, se Gaspar Coelho se documenta por alguns anos em Badajoz, ligado ao ambiente daqueles escultores e ainda ao do célebre pintor Luís de Morales *el Divino* e ao do estofador de imagens flamengo Cornill de Vargas, é evidente que as opulentas obras de marcenaria lavrada que realiza depois em Portugal, muitas delas a mando do Bispo-escritor D. Frei Amador Arrais, que foi seu devotado protector, assumem já a busca de um *figurino nacionalizado*, apto a ser compreendido pelo mercado português de Portalegre, de Coimbra, de Elvas e de outras paragens onde exerceu a sua produção de imaginário, e apto a ser seguido pelos artistas das gerações sequenciais.

Creemos bem que a arte de Gaspar Coelho, a despeito de um mais austero sentido do *decoro* tridentino, pode ser cotejável com a do seu exacto contemporâneo escultor Juan de Anchieta, activo em Navarra e tão bem estudado

pelo historiador de arte Juan José Martín González. São pistas para uma correlação de focos artísticos peninsulares a desenvolver, para melhor se aquilatarem os pressupostos de um *Contra-Maneirismo* em moldes *senza tempo* que foi exactamente o da arte de Coelho e que, na altura, buscava impor ao grosso da sociedade a mais condigna expressão cenográfica e doutrinária.

Ao serviço do bispo-mecenas D. Frei Amador Arrais, Coelho lavrou em 1592 essa obra-prima que é o *retábulo-mor da Sé de Portalegre*, integrando excelentes pinturas de Fernão Gomes (e colaboradores) numa estrutura serliana disposta em três andares, com ostensivo remate curvilíneo e outras inovações no campo morfológico, a par de um acervo de boas figuras de vulto. A escultura que orna o conjunto é preciosa de sobriedade e elegância, tal como os «profetas» e «anjos músicos» que recamam o arco superior do retábulo, envolvendo a rafaelasca *Transfiguração* pintada por Fernão Gomes, e serve a Carla Gonçalves para uma exacta definição do seu *modo estilístico*, assim lhe possibilitando seguir o seu labor, e o dos colaboradores (alguns deles, aqui revelados, foram autores de retábulos para as diversas capelas da mesma Sé de Portalegre, seguindo provável «risco» de Gaspar Coelho).

O efeito do conjunto da capela-mor da Sé de Portalegre é deveras imponente e justifica os altos custos que, segundo as fontes históricas, foram gastos pelo bispo – que de resto teve de se confrontar com as excessivas delongas no trabalho do artista, que conduziram mesmo à sua breve prisão por incumprimento dos prazos estabelecidos, conforme a documento por nós já dado à estampa em 1983. Essas razões, assentes numa amizade que se adivinha e num respeito que se afirma face às capacidades do artista, explicam que o crescente estatuto social de Coelho o conduzam a «irmão de primeira condição» da Santa Casa da Misericórdia de Portalegre, um grau reservado a aristocratas, mas no caso concedido graças à *nobiltá* do escultor, afirmada na sua arte. Tudo leva a crer que os derradeiros anos de Coimbra atestaram o peso desta geral respeitabilidade: algumas das relações de Coelho, que Carla Gonçalves aqui intui, iluminam melhor os contornos dessa aura de *liberalitá* reconhecida ao artista raiano.

Mas a autora deste livro também busca reconstituir, num salutar esforço de *criptohistória artística*, as obras já desaparecidas de Coelho, como sejam o antigo retábulo-mor da igreja de São Domingos de Elvas (infelizmente desmantelado aquando do restauro desse templo gótico mendicante, e só reconhecível através de fotografias antigas) ou o antigo retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (do qual revela duas das peças escultóricas retiradas). Todas estas obras traduzem uma maestria incedível, superior à de outros esquecidos estatuários coetâneos cuja actividade vai sendo entretanto desvendada, caso do lisboeta Gonçalo Rodrigues e do portuense António Coelho.

Resta lembrar que a obra agora dada à estampa desenvolve e aprofunda o texto-base de uma dissertação de Mestrado defendida em 1996 na Faculdade de Letras de Coimbra, tese essa realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Pedro Dias e arguida, em provas públicas, pelos Profs. Doutores Rafael Moreira e Nelson Correia Borges. Nela, a autora não só revelava uma série de dados desconhecidos a respeito de Gaspar Coelho e da sua «escola» de imaginários, como buscava caracterizar o artista na conjuntura socio-cultural do seu tempo, explorando a dimensão do seu mercado, maioritariamente religioso, as estratégias de trabalho da oficina, a fortuna intelectual do seu mecenas Amador Arrais, e o significado da arte de Coelho no âmbito da retabulística e da escultura de vulto realizadas na geração que se lhe segue. Novas pesquisas entretanto cumpridas consolidaram estes caminhos de enlevo. Os resultados deste labor científico, assim articulado numa visão de conjunto, são assaz animadores e abrem pistas vultosas para um reforço das pesquisas em torno da Escultura maneirista nacional, um campo até hoje limitado aos estudos de Nogueira Gonçalves, de Robert Smith, de Flávio Gonçalves, de Carlos Moura, de Pedro Dias, de Marília de Castro e de poucos mais.

É evidenciada a utilidade de estudos científicos como este, na sua carga necessariamente erudita, para a complexa tarefa de re-valorização do Património Artístico nacional, ainda hoje tão desprezado em diversas instâncias. O conhecimento que advém deste ensaio artístico para a história concreta de uma série de obras de arte particulares (a fixação das autorias, o estudo das condições específicas da produção e do perfil dos clientes, a reflexão sobre as ideias envolvidas com as formas, etc.), articula-se sempre com a dimensão exacta de uma salvaguarda mais consistente dos bens patrimoniais, tarefa necessária da História da Arte-ciência.

Não restam dúvidas de que os frutos da pesquisa de Carla Gonçalves – enriquecida por uma escrita solta e fluente – ajudam a divulgar obras tão destacadas da arte portuguesa como o retábulo da Sé de Portalegre ou como o retábulo do Carmo de Coimbra à luz da sua exacta importância internacional. Ora é esse apuramento do *significado* histórico-artístico das obras que melhor coordena uma intervenção de salvaguarda física de algumas destas peças, francamente carecidas de restauro.

Por isso também, está de parabéns a editora Livros Horizonte, e o seu diligente responsável, Dr. Rogério de Moura, pela aposta na divulgação deste excelente estudo de História de Arte portuguesa.

Vitor Serrão

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE DA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

Lisboa, 28 de Fevereiro de 1999

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objectivo primeiro a análise, tanto quanto possível aprofundada, da obra de um escultor português do final do século XVI, o mestre escultor e entalhador Gaspar Coelho, verdadeiro paradigma do segundo período da imaginária maneirista portuguesa que já não explorou os caminhos da explosiva liberdade formal mas, pelo contrário, vingou associado ao programa imagético ditado pela Igreja, laborando como importante meio expressivo ao serviço do seu grande mecenas, o erudito bispo de Portalegre D. Fr. Amador Arrais.

A grande paixão pela escultura fundamenta-se no facto de ser esta uma actividade artística que tem sido olvidada pela análise historiográfica portuguesa e por ser um modo expressivo que acorda o tacto e polariza a atenção para os volumes que nos cativam e deixam fluir a nossa imaginação, apelando às formas e criando espaços autónomos dentro de outras atmosferas que as acolhem, transformando-se irremediavelmente. Como escreveu Ernesto de Sousa: «Onde quer que seja colocada, define e organiza o espaço à sua volta.»¹. O desafio do estudo de matérias afloradas mas pouco pensadas pelos estudiosos portugueses, relativamente à produtividade dos nossos imaginários-escultores-entalhadores do século XVI, mantém-se com grande intensidade e é essa a proposta que agora se faz, a de pegar num tema que, de um modo ou outro, se mantém sombrio e dá-lo à luz com um novo desenvolvimento.

O facto do olvido da nossa historiografia artística em relação à escultura feita durante o final do século de Quinhentos fica a dever-se à juventude desta ciência social e humana em Portugal, uma disciplina ainda neófita e em pleno desenvolvimento, pelo que as nossas obras, na sua grande extensão, estão ainda por considerar.

Não podemos descuidar que a evolução da pintura e da arquitectura do mesmo período foi bastante profícua, verificando-se de um modo mais

intenso e quantitativo mas, não obstante, a par da proveitosa produção pictórica e arquitectónica, também a escultura desbravou caminhos de marcada modernidade e de grande valia estética e cultural, tentando custosamente ganhar território num momento em que ainda é tida como filha da arte de pintar. O espaço que lhe reservou o tempo foi curto e por isso desapareceram muitas obras que, certamente, fizeram parte da história. Apesar disso, muitas peças há que merecem o nosso cuidado e que se mostram plenas de dignidade linguística aguardando a voz que tão justamente se espera.

O labor de Gaspar Coelho surge, neste contexto, como um dos mais significativos e de maior relevo no país durante o período que determinou – do último quartel do século XVI aos primeiros anos da centúria seguinte – uma vez que o seu mister, de aprendiz e marcante influência espanhola, manifesta-se como um empreendimento verdadeiramente actualizado, oferecendo à escultura de madeira portuguesa uma posição de grande relevo, ombreando com a pintura e mantendo-se a seu lado, competindo no seu estatuto, ainda bastante jovem entre nós, de arte intelectual e liberal. É a partir de Gaspar Coelho que o valor do trabalho em talha aumenta, fazendo valer-se da sua autonomia e afastando-se categoricamente do complemento de moldura pictural que lhe estava impreterivelmente adestrado. O escultor-entalhador, ou *entretalhador*, passa agora a ser um grande produtor de obras de arte, um arquitecto pluridisciplinar e multifacetado, capaz de (re)criar espaços de convivência, imagens de grande intensidade cativante, agente de programas iconográficos de grande relevo cultural e não um trabalhador de menor calibre, associado à pobre actividade de marcenaria e este fenómeno interliga-se sobremaneira ao caminho que o escultor de Portalegre havia aberto.

O Maneirismo surgiu como uma tendência estética, ideológica, mental e artística na Itália do século XVI, após o ocaso do tardogótico, dealbar e *terminus* do fenómeno renascentista², culminando com a vitória definitiva do Barroco.

O termo tudo deve ao arquitecto, escultor e pintor italiano Giorgio Vasari (1511/1575), que usou o conceito de «maniera» e «gran'maniera» quando pretendeu referir-se a «estilo» ou ao bom estilo – «bella maniera» – de representação plástica. Vasari caracterizou a «maniera» como sendo o *estilo* elevado à máxima expressão artística da idade moderna, o *estilo* que subjaz ao (perfeito) conjunto dos três artistas geniais – Leonardo, Rafael e Buonarroti – constelados numa mesma e contínua teia de perfeição estética

e artística. A «maniera» é o *modus* da individualidade artística condicionada, evidentemente, pelo tempo histórico que lhe está subjacente.

Ao longo da historiografia artística, vários foram os autores que deram um significado de cunho negativo ao termo – bem como ao próprio *modo* estético e cultural –, sendo que para isso, dispuseram de alegações que hoje são aceites como infundamentadas e de reconhecida falha ao nível do entendimento global do período. Este pendor adversário remete-se aos autores classicistas dos séculos XVII, XVIII e XIX. Neste contexto surge, por exemplo, Bellori que, na sua *Vita dei pittori...* (1672) faz a simplista equivalência entre o conceito de «maniera» e o *estilo* afectado, «amaneirado», desprovido de novidade (trivial), uma cópia mal feita dos modelos clássicos e renascentistas, a imitação servil dos grandes mestres sem o pudor da carência de qualidade estética e artística, englobando no mesmo saco de plagiadores mal formados, todos os artistas do *Cinquecento* pós-renascentista de Florença, Roma e, muito suavemente, também os pintores venezianos. Bellori e Malvasia ripostam violentamente contra a determinação vasariana e acendem vivas fogueiras aos artistas posteriores ao Alto Renascimento que, malogradamente, se vêem cair nas mãos dos acérrimos críticos que se fazem munir, de uma falta de espírito analítico e crítico, arrumando toda a Arte do momento imediato à Renascença num lugar sombrio, nos meandros do esquecimento ou num qualquer outro canto insignificante por não captarem a força que emanava das obras cujo espírito era a tormenta e o desconcerto antinaturalista.

Foi preciso esperar pelo século XX para que se operasse uma revisão conceptual e para que o Maneirismo fosse reabilitado como um importante estádio de moderna afirmação de valores autónomos, fruto directo de um mundo vivamente *expressionista* – contornos que Alois Riegl observou logo no início do século, demonstrando a positividade do período não clássico e com propósitos expressionistas –, de atormentada fisionomia espiritual e marcadamente espiritualizante. A partir de *circa* de 1920, os estudos giraram em torno do momento estético e cultural pós-clássico e pré-barroco. Max Dvorák teve o mérito de definir o ciclo em questão como maneirista endereçando-o à pintura italiana do referido período e, recordando Vasari num famoso passo das suas *Vite*, alega que o estilo florentino desenvolve-se «di maniera», contrastando com os artistas do *Quattrocento* que se inspiravam na natureza, pintando «di natura». Foi através da análise de pintores como sejam Rosso, Parmigianino, Pontormo, Bronzino, Beccafumi, entre outros – culminando com o estudo de El Greco³ –, cujas composições carecem de naturalismo e enveredam pelo percurso anti-clássico e de marcada ambiguidade, que Dvorák chegou com facilidade, nos anos vinte do nosso

século, à conclusão vasariana. O mesmo autor concluiu que a intenção maneirista era eminentemente subjectiva e o reflexo de uma profunda crise espiritual e já Vasari usara o termo «lo sforzeto», ou o efeito esforçado, para caracterizar o *estilo* dos pintores seus coetâneos, reafirmando o seu carácter maneirista e antinaturalista, desequilibrado e ilusório.

Dvorák deu-se conta de que aquele movimento intelectual da centúria de Quinhentos, ultrapassou as fronteiras italianas para dar volta à Europa, com maior ou menor antecedência de país para país, substituindo paulatinamente o «materialismo renascentista»⁴. Analisando o destino individual de El Greco, Dvorák discerniu o possível destino da história da arte e da cultura que, de um modo genérico, caracterizar-se-ia como um momento introspectivo e de superação dos limites e valores naturais de expressão do pensamento e dos sentimentos humanos.

Importa ainda reter, neste contexto de revalorização do momento maneirista, a importância de Walter Friedländer, pois foi este pensador quem o considerou como um *estilo* que esteve a par de um movimento espiritual na sua origem, de claro desprezo em relação à *superficialidade* da beleza clássica. Friedländer distinguiu duas etapas do mesmo *estilo* e caracterizou o primeiro Maneirismo como aquele que significou uma estação de deliberação anti-classicismo ascético – expressão de irracionalidade espacial, de desconstrução, de alongamentos formais e descontinuidade renascentista – e o segundo como a sua antítese, ou um *anti-maneirismo* – marcado pelo decoro e pela clareza que fez singrar um imaginário retorno ao formulário clássico.

Neste sentido, foram Alois Riegl, Dvorák, Friedländer, Pevsner, Nikolaus, entre outros analistas, os efectivos responsáveis pela reabilitação e ampliação do conceito – aplicado, inquestionavelmente, à estrutura histórica que lhe subjaz –, cumulado à pintura, à escultura e à arquitectura que se estendem de Itália para outras regiões europeias, durante o período que medeia o Renascimento – a partir da segunda década de XVI – e o Barroco. Este é o momento do *Triumph of European Mannerism*⁵.

Neste encadeamento de estudo e reabilitação do conceito e do próprio *estilo*, não podemos olvidar o papel de alguns meritórios pensadores portugueses da actualidade, como Jorge Henrique Pais da Silva, que surgiu como pioneiro no estudo e revalorização da norma, dedicando grande parte da sua importante obra ao estudo da questão maneirista como categoria de operatividade metodológica no campo da História da Arte em Portugal, particularmente da arquitectura. Foi em 1955 que o autor publicou o texto sobre a *Arquitectura Maneirista Portuguesa*⁶, não obstante a anterior utilização da expressão, por Mário Tavares Chicó, em 1951, numa breve referência

marginal, no segundo volume da «*História da Arte em Portugal*», quando escreveu sobre a arquitectura da segunda metade do século XVI.

Deve-se a Adriano de Gusmão o mérito de abrir as portas do estudo da arte à temática maneirista pois que, entre 1953 e 1955, inicia um processo de reabilitação conceptual, bem como da nossa pintura de raiz italianizante – da segunda metade de Quinhentos – que classifica como sendo maneirista e de grande mérito, ao contrário daquilo que, por vários motivos, tinha sido aceite. A época que se segue ao Renascimento deixa agora, e definitivamente, de ser vista como uma circunstância de apagamento e de *terminus* decadente de um *estilo* e, ao invés da expressão maliciosa caracterizadora – o caro epíteto de *tardorenascimento* – a conjuntura portuguesa que se segue à Renascença é encarada como um período autónomo e de grande valia, epistemológico e estético, de veraz alinhamento e modernidade em relação à Europa coeva.

Mais recentemente, saúda-se o bravo e consertado trabalho empreendido por Vitor Serrão a partir da década de 70, que nos surge como o garante efectivo de que esta idade da História da Arte portuguesa é digna de grande aplauso e assombramento, pelo que se manifesta como um momento cultural e artístico verdadeiramente moderno, de grande alinhamento ideológico e formal com a Europa coetânea, extrapolando as fronteiras do Velho Mundo para se enlaçar numa fecunda diáspora atlântica e mediterrânea abraçando, num longo e fecundo cruzamento de identidades, os territórios remanescentes do Império português. O longo século XVI não foi mais do que uma centúria de grande empreendimento didáctico, de estudo directo das fontes italianas, flamengas e espanholas, consubstanciado na florescente migração humana e de obras de arte díspares que Portugal desenvolveu com grande enlevo e actualidade. Ao longo do seu trabalho, o historiador Vitor Serrão escalpelizou inteligentemente aquele percurso que há tão breve tempo iniciaram os nossos estudiosos, desenvolvendo um valioso trabalho de campo e de arquivo, uma aturada reflexão crítica, publicando um sem número de trabalhos, incentivando o estudo de colegas e alunos, promovendo exposições reais e virtuais, abraçando um programa que surge como um valiosíssimo contributo para não só reabilitar mas firmar, para todo o sempre, este fecundo e apaixonante capítulo da história da cultura e das produções de obras de Arte caracterizável pela bizarria, intranquilidade, deformação crítica e meticulosa, desconstrução e ambiguidade espacial, de poses e expressões, pelo desregramento anti-clássico, pelo *serpentinatto* das formas, pela *terribilità* das carnes palpitantes de sensualidade, pelo cromatismo ácido, contrastante e desconsertante, pela magia da desregra e pela invenção dos novos modos de expressão plástica...

No estudo da escultura portuguesa que parte do meado do século XVI até à primeira década da centúria seguinte – exceptuando os prolongamentos que alargam muitas vezes o período até meados de Seiscentos –, deparamo-nos com uma série de interrogações que ainda não conheceram respostas. Se os trabalhos realizados no âmbito da análise da arquitectura e da pintura maneirista portuguesa constituem já um *corpus* bibliográfico de grande vulto, o estudo da escultura não mereceu ainda uma atenção justa por parte da nossa historiografia que, por vários motivos, o tem relegado para regiões menos merecidas e mais escondidas do saber.

É agora que o exame da escultura maneirista em Portugal se vê a braços com os seus primeiros ensaios específicos e, neste contexto, recordem-se os consideráveis contributos oferecidos, neste segundo meado da década de noventa, pelo historiador da arte Pedro Dias que deu à estampa as páginas que tão ansiosamente eram esperadas, no catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*⁷, bem como na sua ainda mais recente publicação *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese* (Minerva Editora, Coimbra, 1995).

A falta de bibliografia de apoio ao estudo que agora se propõe levar a cabo faz com que esta análise conte apenas com as poucas obras de arte que sobraram aos atentados, às mudanças de gosto, à pilhagem ou às calamidades naturais, bem como com alguma – muito pouca – documentação, aquela que foi restando e sobrevivendo aos anos e que agora se procura reproduzir.

Importa ainda referir algumas diferenças que, *grosso modo*, nos permitem distinguir a escultura renascentista da maneirista e, nesse sentido, recuemos ao *Quattrocento* italiano e lembremo-nos como a Antiguidade surgia, entretanto, como um paradigma de perfeição a todos os níveis, e como o regresso às fontes constituía uma recondução ao início da realidade enquanto tal – feitiço que se afirmava como um retorno à pureza; à ordem; à perfeição; à essência do indivíduo, da religião e da sociedade, que era um dos primeiros objectivos da nova epistemologia crítica. Foi Francisco Petrarca, o *pai do Humanismo*, quem deu o início a este movimento polémico que discutia e comparava criticamente os *modernos* com os *antigos*⁸, por forma a que se estabelecessem parâmetros objectivos e limitativos e que se esclarecessem posturas e finalidades no âmbito alargado da intelectualidade. Neste sentido, em prol da defesa dos *modernos* e como uma fuga pertinente à imitação pacífica da Antiguidade, Petrarca indica que o uso das fontes antigas, de que se servem os *modernos*, tem como finalidade a descoberta do método que foi usado na Antiguidade para se atingirem determinados resultados⁹. Os *modernos* devem agir como produtores autónomos e não como *plagiadores* do paradigma antigo e, neste caso, os clássicos oferecem a possibilidade do

reencontro de um sistema a seguir para que se possam atingir determinadas verdades, dentro de um esquema que se pretende ultrapassar, mais do que copiar¹⁰. Foi também neste contexto petrarquiano que se moveu a escultura renascentista, bem como as restantes artes plásticas, no que diz respeito à sua inspiração influenciadora, pensada e repensada, por forma a que a (re)criação moderna surgisse original.

Se verificarmos concertadamente a escultura de vulto renascentista, mormente aquela que procede de Itália, achamos um número de características singulares que nos elucidam acerca do procedimento formal do autor, bem como da metodologia conducente à determinação objectiva de um conteúdo mais ou menos delineado. Entre as inúmeras características que permitem, metodologicamente, tipificar a escultura de vulto do Alto Renascimento temos que esta força, na maioria das vezes, a uma visualização concentrada a partir de um só ponto de vista que se destaca firmemente e, por esse motivo, não requer outras abordagens. Trata-se de um esquema frontal do tipo que Adolf Hildebrand definiu¹¹. De um modo geral, a escultura do Renascimento deveria ser vista unicamente de frente e, eventualmente, de costas, uma vez que adquirira a autonomia desejada, em relação à arquitectura, desde o período Gótico. As figuras escultóricas do Renascimento pleno constroem-se, vulgarmente, em torno de um eixo vertical determinado, onde se equilibram as diferentes partes da contextura da peça¹². O espectador não necessita de contornar a obra para a observar na sua totalidade uma vez que a sua estrutura, se bem que tridimensional, *basta-se* ao seu aspecto bidimensional – a «Reliefanschaung» de Hildebrand ou a «estrutura bidimensional» de Panofsky¹³ –, oferecendo uma disposição organizada e em perfeita harmonia que se consegue através de subterfúgios formais bastante concretos: utilizando ângulos moderados e arestas arredondadas; movimentos brandos e ondulantes; não se desenvolvem escorços violentos ou torções corporais arrojadas; as poses das personagens são serenas e equilibradas, obedecendo ao princípio primeiro da simetria recorrendo-se, maioritariamente, ao *contrapposto* de Polyclitus por forma a oferecer às imagens a vida e o suave movimento de cariz helénico; as proporções respondem ao rigor que é requerido dentro dos parâmetros costumeiros da maneira clássica e define-se, genericamente, um rigor naturalista – «alla natura» – no tratamento das formas que se desenvolvem numa escala mimética de harmonia e proporção, podendo notar-se um certo envolvimento idealizado – a «venustà» idealizada que por vezes corrompe o naturalismo *tout court* – das personagens, pois que partem predominantemente de um modelo de escolha greco-latina – «all'antico». Neste contexto, a beleza situa-se entre a cópia da antiguidade e o *mimetismo* da realidade natural,

compromisso de síntese que exige a capacidade de adopção de modelos de inspiração adaptados e preferencialmente superados. Numa palavra, dois modelos há a buscar na escolha dos padrões: a Antiguidade e a realidade enquanto tal; o naturalismo e a clareza das imagens; a Beleza como ideal e a beleza que se acha na matéria consubstanciadas numa única objectividade.

Os escultores do Renascimento debateram-se ainda com o problema da representação relevada, exigente de uma capacidade descritiva da espacialidade tridimensional numa estrutura plana. Foi também esta exigência de representação um contributo válido para o ambiente paragonal vivido durante a centúria de Quinhentos, entre poetas, pintores, escultores e arquitectos¹⁴.

Foram os sarcófagos romanos – onde se esculpíam figuras relevadas plenas de dignidade humanística – uma grande fonte de inspiração greco-latina, da qual se serviram os escultores renascentistas, desbravando agora um território de sensibilidade naturalista e consumando uma ruptura relativamente à figuração gótica. O primeiro Renascimento – de Nicola Pisano, (activo entre 1258 e 1278), entre outros – plasma aquela dignidade figurativa de rompimento e caracteriza-se pela norma «*alla natura*» idealizada. Agrupam-se agora os corpos que se recortam de frente, perfeitamente individualizados através das feições e do (complexo) pregueado das vestes e envoltos num realismo psicológico, desenvolto e sensual.

São as portas do Baptistério de Florença a melhor prova da escala de evolução relevada no sentido de um real aperfeiçoamento técnico e artístico possibilitando uma representação conforme à nova norma de expressão. Se as portas do lado Sul, de Andrea Pisano (1330/36), ainda se revestem de um carácter tardogótico que, todavia, se vai imiscuindo com elementos mais modernos, já as portas do lado Norte, de Ghiberti (1403/24), assumem um marcado gosto palpitante e veraz técnica, neófito, de representação tridimensional avizinhandando-se verdadeiramente da volúpia renascentista. É com os relevos de Ghiberti que pela primeira vez se opera de modo divergente e se exploram técnicas de representação que ganharão fortuna durante toda a Renascença. A diferenciação dos planos é feita através do uso de um ou mais pontos de fuga e através do afamado «*schiacciato*»: as figuras do primeiro plano surgem num relevo mais amplo e saliente enquanto que as dos planos subsequentes vão-se tornando mais pequenas e, concomitantemente, mais *esfumatadas* ou seja, nublosas e esfumadas, técnica que se aproxima do «*sfumato*» da pintura leonardesca; o uso da perspectiva, de ensaio brunelleschiano, aplica-se às arquitecturas fundeiras, como se de pintura se tratasse, e os esquemas lumínicos são estudados matematicamente por forma a que o relevo surja como uma pintura esculpida, com uma textura própria e conveniente.

Com o despontar do Maneirismo a escultura altera-se profunda e inevitavelmente. O Renascimento italiano não foi capaz de responder às aspirações do homem moderno que vê ruir, sob os seus pés, um paradigma de perfeição quimérico. O ideal antigo não era, afinal, aquele que mais convinha a uma época de conturbada agitação e constante desequilíbrio conjuntural. A deficiente situação económica, política e espiritual; a ameaça turca; o Saque de Roma em 1527 – depois das invasões francesas que a Península Itálica conhecera e antes da definitiva ruptura política florentina; o capitalismo monopolista nascente e a livre concorrência; a especulação monetária; as bancarrotas; a crescente centralização política apoiada no contributo monetário das classes mais desfavorecidas; a heterodoxia religiosa; as lutas fratricidas da Reforma Católica, entre outros e inúmeros factores, constituíram-se como o culminar perfeito de um sonho que naufragou e o agitar, por vezes inconformado, dos espíritos que se atormentaram cada vez mais. A arte do tempo de crise é também o espelho dessa tormenta e inadaptação e o artista rompe o pano da normatividade e desliga-se, tanto quanto possível, da plasmação da realidade enquanto tal enveredando pelo devaneio, com todos os contributos possíveis que recolhe para a construção de um novo e divergente mundo, que é o seu, perfeitamente individualizado, espiritualizado, subjectivo, bizarro, alterado, onírico... O movimento que se segue ao Renascimento equivale à viva oposição em relação a tudo aquilo que o humanismo renascentista fez vingar e consubstancia-se numa etapa que se muniu, desde o primeiro desabrochar, de um importante manancial teórico de suporte. É o Maneirismo a primeira expressão moderna de cariz programático e, no dizer de Arnold Hauser, equivale ao «primeiro grande estilo internacional desde o gótico»¹⁵ abraçando, desde Itália, a Europa inteira que vive um período tendencialmente absolutista – o nascimento dos Estados modernos –, girando em torno de grandes mecenas que fazem das obras de arte e das crescidas colecções, emblemas do seu poder reconhecido e ampliado pela intelectualidade... É o Maneirismo, de facto, um momento verdadeiramente revestido da conjuntura que lhe subjaz, plasmando um refinamento de cariz aristocrático, de grande fundamento e suporte cultural.

A escultura do primeiro maneirismo desenvolve aquela que é a «capacidade atormentadora do cubo»¹⁶. As figuras vibram em serpentina, contorcem-se e projectam-se em diversos ângulos; fogem, dançam e vacilam em constante desassossego; jogam, irónicas, com o nosso olhar que, para as abarcar, as tem de contornar e percorrer, as tem de tocar para lhes sentir a força das formas que palpitam. O cânone proporcional de matriz clássica é abandonado e cede lugar a um idealismo que desmantela a ortodoxia

canónica e cria uma nova estrutura compositiva de ordem cúbica, longilínea, abstracta e subjectiva, representando-se agora a *fantastica idea non appoggiata all'imitazione*, apoiada na realidade interior do artista; desaparecem os rígidos e concertados eixos modeladores da composição que se esvaem em múltiplos efeitos criados já não a partir de um eixo fixo que delimita a composição nas suas diferentes partes, ou de uma estrutura piramidal, mas antes partindo de outras possibilidades que, de um modo geral, provocam à construção um efeito de insegurança e desequilíbrio; a figura pode girar em torno de um centro helicoidal e instável que, aos olhos do observador, parece entrelaçar-se eficazmente nessa construção em movimento *serpentinato*; desenvolvem-se agora violentos escorços e a torção (atormentada) das formas é apanágio da nova era, pois que também se constitui como corruptora do ideal normativo classicista; as figuras são alongadas ou diminuídas, respondendo a um cânone adverso e respeitando unicamente a anamorfose que se cultiva, construtiva de uma nova realidade ou reconstrutiva de uma verdade que se vislumbra sombria e efaltada – o alongamento das formas é tido, para alguns autores, como um nítido sinal de retorno ao formulário gótico, concomitante ao reviver da espiritualidade medieva; os artistas procuram agora expelir aquilo que lhes vai no espírito, plasmando imagens que exteriorizam o *designo interno* ou a Ideia interior – o *ingenium* – de cada autor; a composição escultórica de vulto desenvolve-se num plano absolutamente tridimensional e o observador não consegue agora apreender a peça se não desenvolver um percurso em torno dela descobrindo-lhe os inúmeros e sempre incompletos pontos de vista – cem ou mais como opinava Benvenuto Cellini¹⁷ –, criando elas mesmas um espaço que é o delas e destruindo o espaço que as poderia suportar; as personagens possuem, de um modo geral, um aspecto anti-natural e partem de modelos idealizados pelo escultor; uma vez que a Ideia estética reside agora na mente do criador – insuflada ou não por um *furor* metafísico – e não na realidade natural. O anti-naturalismo das peças descobre-se nas poses fantásticas, caprichosas, dissonantes, ambíguas e irreais das personagens, fruto de uma *natura creante*, uma *natureza-outra* que não é mais do que o imaginário do artista que se esforça por reconduzir o real, pensando fugir-lhe, ou plasmar a tormenta que o insatisfaz.

O programa teórico da criação do primeiro maneirismo revela fortes afinidades com a filosofia aristotélica. Aristóteles defendeu que, sendo a arte uma mimese¹⁸ da natureza, não era, no entanto, uma imitação absorta e verídica do real natural. O filósofo ressuscitou a anedota de Zêuxis e defendeu que o artista tinha de superar o seu modelo pois que, para ele, da arte procedem as coisas cuja forma está na alma de quem as dá à luz e o

princípio está no sujeito criador e não naquilo que é produzido. O artista pode ampliar ou reduzir a realidade quando a representa, de um modo conveniente à mutação do real que se pretende aperfeiçoar; o artista realiza aquilo que a natureza, foi incapaz de terminar e imita o que aquela faz – *mimesis*, ou a imitação «disto e daquilo». A arte pode alterar perfeitamente alguns aspectos da natureza uma vez que a mimese não se vincula ao real *per si*, mas ao seu sistema intrínseco e essencial, e tudo aquilo que é natural pertence a um grupo mutante pelo que, se o artista mudar o real natural, estará a agir de acordo com as leis da natureza e essa é a sua principal função.

É este pensamento, inaugurado por Aristóteles e desenvolvido igualmente por autores neoplatónicos – pois que o aristotelismo e o neoplatonismo, de Plotino a Ficino, confundiram-se em alguns postulados – que está na base da ideologia programática da fenomenologia formal e mental do primeiro maneirismo: a realidade a representar apresenta-se como o mundo interior de cada artista e vem de dentro dele, microcós mica e ideal. A arte é o expelir catártico da *Idea* neoplatónica – de origem divina e transcendente, o *furor divinus* de Miguel Ângelo ou de El Greco, para referir dois casos que constituem, *grosso modo*, um princípio e um fim de uma época –, e aristotélica – imanentista, tida como uma «produção consciente e baseada no conhecimento», no instinto, na experiência ou na prática, pois que carece de regras para atingir determinado fim.

O Renascimento foi, para os homens do Maneirismo, um arquétipo falho que se perdera na derrota e na agonia da crise que não o deixou vingar muitos anos. A obra de arte é um mundo à parte em relação à realidade enquanto tal, lançando-se para além da ordem, do cânone e em busca de novos caminhos de ruptura; trata-se de um «admirável mundo novo» de sonho e fantasia onde se conjugam os tormentos da mundividência epocal e a tentativa perseverante de fuga¹⁹ dessa realidade de fadiga.

A escultura maneirista portuguesa divide-se em duas fases completamente distintas e, se os *Meninos da Graça*, os quatro gigantes do topo da fachada da igreja do convento da Graça de Évora, de recorte romanista, ou a escultura do cadeiral do mosteiro dos Jerónimos de Lisboa, o cadeiral da Sé eborense, algumas obras do escultor João de Ruão em Coimbra e na região – para referir apenas alguns casos –, reflectem o espírito do primeiro período maneirista, de alinhamento anticlássico romanista e flamengo, o grosso da produção escultórica foi concebida à luz dos preceitos ditados pelo Concílio de Trento – particularmente aqueles que foram divulgados nas sessões de Dezembro de 1563. Aos sínodos diocesanos e concílios provinciais – que, em Portugal, tiveram lugar logo a partir de 1565 (Évora,

Abrantes, Lamego e Lisboa), prolongando-se até aos anos quarenta do século XVII e alargando-se um pouco por todas as dioceses do território, incluindo a de Goa – coube a actualização de algumas cláusulas tridentinas.

Como veremos, a escultura da segunda fase maneirista portuguesa é fruto de uma marcada influência estética provinda do exterior, mais do que de uma evolução interna preconizada pelos artistas que, maioritariamente, não conseguiram dar-se conta dos programas. Em Portugal recebiam-se os formulários e actualizava-se a iconografia que se ensaiara, anos antes, em Espanha, na Flandres e em Itália. Não obstante, uma parte considerável dos nossos escultores manteve-se atenta ao progresso estético internacional e sintetizaram, peculiarmente, as influências escolhidas com a clientela, com os materiais e técnicas tradicionais e com o mundo e a conjuntura nacional que, se conseguiu abrir-se ao exterior, vivia anos de depauperamento global, culminando com a inquietante transformação de 1580.

O segundo e dilatado período do maneirismo escultórico português vê-se a braços com o cumprimento de um objectivo que tem a ver com a função da obra de arte enquanto tal. As imagens foram programadas por forma a cumprirem um papel educativo e plasticizaram-se para que se pudessem ler. A escultura funcionou – porquanto as restantes artes plásticas – como o longo braço da Igreja Militante e, para que todos os fiéis participassem nos mistérios, esculpiu-se com outra claridade formal, obedecendo agora ao decoro e a um rigor plástico que pretendia ensinar o corpo de fiéis que não tinha acesso à leitura, transformando o valor do imaterial em matéria. A necessidade de reformar a Igreja fez das obras de arte uma escola espiritual e dos artistas conversores de um povo que incessantemente carecia de modelos. Os escultores viram-se mais condicionados pela encomenda e, sem que se pudessem escapar abertamente às directrizes normativas e às licenças pontifícias que lhes eram impostas, esqueteando, de certa forma, a liberdade criadora, tentavam cultivar um género que os identificasse.

Agradecimentos

Queria confessar a minha inteira dedicação e reconhecimento a todos quantos apoiaram esta investigação, plenamente financiada pela JNICT – Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica –, no âmbito do Programa «Recursos Humanos»; ao Senhor Professor Doutor Pedro Dias pela amizade e empenhado acompanhamento humano e científico, pela constante disponibilidade e incentivo; ao Senhor Professor Doutor Vitor Serrão, por tudo, pelos longos anos de camaradagem e de apoio, por ter-

-me cativado e incentivado desde sempre para o estudo da escultura maneirista, abrindo-me caminhos de interpretação e de pesquisa, pela troca constante de material; ao Dr. Carlos Ruão, pelas longas horas de fecunda discussão e permanente intercâmbio de material; ao Dr. João Miguel Lameiras, pela amizade, partilha de material e rememorando campanhas em solo alentejano; ao Dr. João José Cardoso pelo empenho com que me fotografou parte do retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra; a todos os meus colegas de trabalho que saúdo publicamente; ao Dr. Saúl António Gomes; ao Dr. António Filipe Pimentel; ao Dr. Paulo Nunes da Silva, pela cuidada revisão tipográfica; a todos quantos me facilitaram o acesso aos Arquivos e institutos religiosos, nomeadamente ao Sr. João Rodrigues Fernandes, Ministro da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis; ao grupo do Arquivo da Universidade de Coimbra; ao amabilíssimo Sr. Padre Bonifácio, do Seminário de Portalegre; ao Director do Arquivo Distrital de Portalegre, Dr. Ladislau e a todos os prestáveis funcionários daquela instituição; ao Doutor Francisco Tejada Vizuete, Correspondente da Real Academia de Belas Artes de S. Fernando; a D. Cornelis Sólis Rodríguez pelos documentos cedidos e empenho demonstrado; ao Órgão de Difusão das Irmandades de Talavera la Real, entre tantos outros; ao Doutor Salvador Andrés Ordax, director do Departamento de História da Arte da Faculdade de Letras de Valladolid; à Dr.^a Maria José Sampaio e à Dr.^a Ana Alcoforado, pelo préstimo no Museu Nacional Machado de Castro; a todos os amigos, pelo constante amparo.

Resta-me registar a gratidão sentida numa palavra muito especial a Adília Branca Ventura, a António Florêncio Manso e a Amélia Gonçalves. A meus pais e minha irmã, Carlos Gonçalves, Maria de Lourdes Gonçalves e a Marisa Gonçalves, uma cara menção de reconhecimento por tudo e desde sempre... Finalmente, uma benigna e merecida enunciação a Alexandre Gouveia e Melo...

1. O ciclo de trabalho do artista em Espanha

Do escultor Gaspar Coelho possuímos alguma informação dispersa e muito reduzida. Não se sabe a data do seu nascimento e de quem seria filho, em que ambiente cresceu, qual foi o motivo que o fez enveredar pela escultura. A par desta lacuna, ao longo da historiografia artística portuguesa tem-se referido a existência de um irmão de Gaspar, de nome Domingos Coelho. Foram D. Nicolau de Santa Maria²⁰, Fernando Pamplona²¹ bem como Robert Smith, entre outros, os autores responsáveis pela divulgação de um irmão do entalhador. Robert Smith acrescenta, tentando incorporar ao autor uma pequena biografia íntima e funcional, ter sido ele o escultor de um retábulo coimbrão «(...) que executou com o seu irmão Domingos»; mais estranha é a referência que faz o mesmo erudito escritor ao óbito de Gaspar Coelho, como se naquele documento se referisse o *suposto* irmão²². Como veremos mais à frente, não se encontrou qualquer referência documental coeva que nos leve a supor um qualquer trabalho de parceria por parte de Domingos Coelho, à exceção da *Chornica dos Cónegos Regrantes*, publicada em 1668, que nos informa acerca da necessidade de levar a cabo um retábulo para a capela-mor e de um outro para a capela de Santa Mónica, ambos para a igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e que por isso «(...) se concertou com Gaspar Coelho, & com seu irmão Domingos Coelho, que erão grandes officiaes Maceneiros (...)»²³. Não podemos confirmar esta parceria de autores uma vez que as duas peças foram desmanteladas tendo-se perdido irremediavelmente todos os vestígios que nos possam caracterizar o labor. Sabe-se que a leitura de Nicolau de Santa Maria tem de ser feita com as devidas ressalvas, uma vez que o autor nem sempre expunha os fenómenos com legitimidade. Ayres de Carvalho acrescentou, a propósito

deste e doutros cronistas, que: «Depois da Restauração de 1640, houve sempre por parte da história e da crítica portuguesa o propósito de diminuir e até adulterar muitos factos hoje felizmente bem comprovados por documentos fidedignos.» Mais à frente e no mesmo texto acerca da encomenda da igreja de S. Vicente por Filipe II, o autor acrescenta que Nicolau de Santa Maria inventara atribuições, fruto da sua imaginação pessoal²⁴. Se a credibilidade do cónego é duvidosa e se é ao seu testemunho que devemos esta parceria e consanguinidade, temos de colher dados mais seguros para podermos confirmar a existência do irmão de Gaspar Coelho. A este respeito, tenham-se em conta os documentos do Arquivo da Misericórdia de Torres Novas, do Livro de Receita e Despesa (1624/25), onde se regista, a fl. 53, um pagamento de 250 réis e uma galinha de foro à Confraria de Nossa Senhora dos Anjos, por Domingos Coelho, imaginário e marceneiro. Estes pagamentos seguem igualmente nos livros para os anos de 1626/27 e 1628/29 – a fls. 60 e 37, respectivamente²⁵. Estas notas documentais colocam novamente a pertinente dúvida em relação à existência do irmão Domingos, todavia, nada podemos confirmar por falta de obra que nos elucide e permita o cotejo de formatos. Garante-se, efectivamente, a existência de um imaginário de marcenaria activo em Torres Novas nos anos vinte de Seiscentos que, a ser irmão de Gaspar, era o mais novo da dupla mas nada mais pode assegurar-se até que novos documentos ou obras venham a lume. Fica por enquanto a incerteza, ao invés da garantia que a historiografia artística afixou até hoje.

Ainda neste contexto, não parece apropriado concluir que todos os Coelho devam pertencer à mesma família, mesmo que os ofícios praticados sejam equivalentes ou iguais e esta é uma questão que tem feito nascer diversas e gravíssimas especulações que aparentemente não possuem qualquer fundo de verdade e, nomeadamente para o caso coimbrão onde esteve activo o lisboeta escultor régio Bernardo Coelho, laborando no Cadeiral da Sé Velha entre os anos de 1602-1603²⁶, não é conveniente fazer-se qualquer correspondência familiar ou laboral.

Conhece-se um documento, datado de 23 de Maio de 1602, que nos informa acerca do ano da vinda de Bernardo Coelho para Coimbra, data essa que não deve recuar muito em relação ao dia do acervo. Trata-se de uma outorga de poder onde se nomeia João Gomes, sobrinho de Bernardo e morador em Lisboa, como procurador do ensamblador que viajara a Coimbra e por isso deveria manter um delegado em Lisboa que cuidasse dos seus interesses enquanto se mantivesse ausente. Este documento reveste-se de alguma curiosidade pois que, para além de nos informar acerca da data próxima da viagem de Bernardo, indica-nos ainda que o ensamblador

tratou da documentação necessária para uma estadia relativamente prolongada nesta cidade, carecendo de um procurador «*instituinte e [que], em seu nome, possa procurar e requerer todo seu direito e justiça em todas as causas, negocios e demandas, crimes e crimes, movidos e por mover, em que elle for autor ou reo, opo[n]ente ou assistente, ou lhe tocarem per qualquer via que seja, em qualquer parte que [l]he oferecer perante os juizes compantes, ecclesiasticos e seculares, e citar e demandar todos seus devedores e contendores e contra elles e não demais (...)*»²⁷. São as duas testemunhas que assinaram o instrumento, Vasco de Almeida «*cónego prebendado na See Chatredal*²⁸ desta cidade e Antonio Neto, *porteiro da mesa do cabido da dita See*»²⁹, que indiciam que Bernardo Coelho deveria trabalhar, nessa altura, para o Cabido da Sé de Coimbra, na feitura do cadeiral para o coro da Catedral.

A outra empreitada cumprida em Coimbra por Bernardo Coelho foi o risco do retábulo-mor para a Real Capela da Universidade, traçado em 1605 mas que só se executou anos depois (c. 1611) pelo ensamblador conimbricense Simão da Mota. O atraso da feitura ficou a dever-se ao facto do debuxo ter sido sujeito a uma aprovação madrilena.

Chamara-se Bernardo Coelho a Coimbra porque o único ensamblador que poderia estar à altura da execução das referidas obras era sem dúvida Gaspar Coelho, que à data – entre 1602 e 1605 – estava ocupado com outras obras de talha na cidade vindo a falecer meses antes do contrato do «*rascunho & traça*»³⁰ do retábulo-mor de S. Miguel. Bernardo Coelho era um ensamblador lisboeta e, ao que se sabe, não pertencia à família próxima de Gaspar, nem possuía parentesco estético com o entalhador de Portalegre, acompanhando-o apenas no que diz respeito ao nível superior de desenhar e entalhar a madeira.

Retornando agora a Gaspar Coelho, sabemos tratar-se de um escultor e entalhador natural de Portalegre³¹. Para definir concertadamente a designação profissional em questão, devemos recuar à Regulação da Casa dos Vinte-e-Quatro, de 1539, ao tempo de D. João III que foi quem oficializou definitivamente a designação de Corporação – de ofícios mecânicos. Foi nessa data que os ofícios se constituíram e a única profissão, ou ofício, semelhante à de entalhador ou de escultor de madeira era a carpintaria, disposta no ofício que juntava, à Cabeça, a de pedreiro e, nos Anexos, os torneiros, taapeiros e violeiros. Era a Bandeira de S. José que integrava estas profissões e foi constituída, como as restantes, para efeitos político-administrativos e religiosos, funcionando como órgão de representação dos ofícios que dela faziam parte, na vida pública e nas actividades administrativas do município. Os carpinteiros continuaram lado a lado com os pedreiros na regulamentação dos meados do século XVIII, embora tenham mudado os Anexos,

saindo os taapeiros e entrando os ladrilhadores, entalhadores e carpinteiros de móveis – de estatuto inferior relativamente às restantes actividades ligadas à madeira. No alvará de 3 de Dezembro de 1771, a Bandeira de S. José conheceu novo desenvolvimento e assim, ficaram à Cabeça os pedreiros e os carpinteiros de casas – actividade que até aqui não se referira – e nos Anexos, dispuseram-se os canteiros, ladrilhadores e violeiros. Os serradores integravam os Anexos da Bandeira de S. Crispim; os carpinteiros de carruagens, os Anexos da Bandeira de Nossa Senhora da Oliveira e os entalhadores juntavam-se em igualdade com os carpinteiros de móveis e coronheiros na Bandeira de Nossa Senhora da Encarnação. Relativamente ao ofício de entalhador, ou «entretalhador», conhece-se o Regimento do Senado da Câmara de Lisboa datado de 1768, elucidativo dos direitos e deveres do ofício que, à data, já integrava a Bandeira de Nossa Senhora da Encarnação. No ano de 1771, a referida Bandeira preenchia o 12.º lugar na ordem de precedência dos estandartes nas procissões e fazia-se representar pelos oficiais esparteiros – enquanto a Bandeira de S. José ocupava o 11.º lugar, representada pelos carpinteiros e pedreiros, fenómeno que permite nivelar as duas actividades. As profissões de carpinteiro de marcenaria e imaginador não constituíam, em Lisboa e tanto quanto parece, ofícios embandeirados, apesar de conhecerem regimento apropriado redigido em 31 de Dezembro de 1549, com a intitulação de regimento dos «*Sambladores, Entalhadores e Imaginarios*»³².

O óbito de Gaspar Coelho deu-se em Coimbra e atestou-se em Fevereiro de 1605. Esta informação pode servir para estabelecer uma possível, embora bastante incerta, data de nascimento do artista, pois que, se a esperança média de vida, na segunda metade de Quinhentos, rondava os quarenta ou cinquenta anos, pode pensar-se que o escultor terá nascido durante os primeiros anos da década de cinquenta do século XVI.

Revela-se agora alguma documentação que nos informa sobre a efectiva permanência do escultor em Badajoz durante um certo tempo, pelo menos a partir do princípio da década de setenta de Quinhentos³³. É nesta data que surge aquele que pode considerar-se o acervo de maior garantia e que confirma, definitiva e inequivocamente, a cúmplice afinidade que já se adivinhava entre Gaspar Coelho e Luís de Morales. Surpreendentemente, «*En veinte y seis dias del mês de Abril, año de mill e quinientos y setenta años baptizó el licenciado Alonso Perez a Elena, hija de Gaspar Coello entallador y de Beatriz Vazquez su mujer; fueron padrinhos Luis de Morales pintor y su mujer Leonor de Chaves.*»³⁴. Este assentamento oferece, desde já, inúmeras e utilíssimas informações biográficas do escultor e, de entre elas, destacam-se os nomes e a nacionalidade da mulher e filha do escultor; significa que Gaspar Coelho

estava verdadeiramente alojado na cidade, tinha casado e era pai de, pelo menos, uma filha; indica-nos qual era a actividade praticada pelo artista: o entalhe de retábulos. Para além destas informações, assegura-se igualmente uma muito chegada convivência com o grande pintor espanhol Luís de Morales. Este fenómeno tem de ser visto à luz da data a que diz respeito porque se Gaspar Coelho tivesse chegado recentemente a Badajoz, dificilmente granjeava já desta ponderosa amizade. A falha de dados remanescentes dificulta afirmações conclusivas, pelo que podemos somente intuir que o escultor estava já instalado e trabalhando como mestre de ofício e não ainda como aprendiz. Gaspar Coelho era nomeado, em Abril de 1570, como mestre entalhador, emparceirando na amizade e no convívio íntimo com Luís de Morales.

Em Dezembro de 1570, surge novamente o nome do entalhador residente em Badajoz, desta vez a outorgar poder a Ana Vázquez, sua sogra, para que esta pudesse cobrar a Jerónimo de Valência certos dinheiros, por madeiras que lhe emprestara, bem como por umas figuras que lhe havia terminado: «*Gaspar Coelho, entallador, otorga poder en Badajoz ante el escribano Marcos de Herrera el 15 de diciembre de 1570, a favor de Ana Vázquez, su suegra, para cobrar de Gerónimo de Valencia, ensamblador, “setenta y tres reales de plata que me deve, los cuatro ducados de quatro bordos que le presté y diecinueve reales de resto de una figura que le hize”.* Fol. 109.»³⁵.

Indicia-se agora com propriedade uma parceria laboral de Coelho e, depois de registarmos a companhia de Morales, observa-se a associação ao *ensamblador* Jerónimo de Valência, outro grande nome do mundo artístico espanhol. A *ensamblagem*, na Península Ibérica, era uma actividade meritória que, de certa forma, igualava a arquitectura, uma vez que dizia respeito ao risco das peças a desenvolver posteriormente. Os *ensambladores* eram considerados como mestres de arquitectura, pois também competia aos arquitectos aquele género de risco. Escultores havia que desenvolviam as duas actividades, desenhando ou traçando as obras que concebiam e esta laboração especificava-se nos contratos; por outro lado, havia *ensambladores* que tinham de contratar escultores para que fossem eles a executar as obras de escultura a incluir na peça – no caso de Jerónimo de Valência, sabemos tratar-se de um escultor e arquitecto (*ensamblador*) de retábulos e cadeirados de grande fortuna.

Não restam dúvidas quanto ao ambiente partilhado pelo escultor portalegrense em Badajoz durante a década de setenta da centúria de Quinhentos e não é de estranhar que o escultor estivesse em Badajoz há já alguns anos. Neste sentido, podemos recuar entre os cinco e os dez anos e antecipar a data do seu nascimento para a década de quarenta do século

xvi. Se verificarmos como se operava o processo de aprendizado do ofício de entalhador, ou seja, o percurso de aprendiz a mestre, notamos que esse encadeamento durava aproximadamente oito anos para o caso português e, para Espanha, o período era certamente semelhante.

Em Portugal, o principiante aprendia o ofício durante o tempo estipulado pelo Mestre e, depois de ter estado pelo menos cinco anos como oficial, devia mostrar a sua documentação e candidatar-se ao exame que lhe fariam os juizes do ofício. Se o examinado ainda não soubesse fazer com justeza as obras que lhe eram requeridas, os juizes ordenavam-lhe que trabalhasse como oficial durante os próximos seis meses e esta metodologia aplicava-se tantas vezes quantas fossem as necessárias até alcançar o nível desejado. Nenhum juiz ou adjunto podia examinar os seus filhos ou outros quaisquer parentes, nem os oficiais que com eles tivessem aprendido; os juizes não permitiam que um qualquer oficial fizesse uma obra por sua conta e/ou fora da loja do Mestre, ou que os oficiais não examinados abrissem loja própria e, mesmo que para isso tivessem licença temporária, não podiam admitir aprendizes seus; o trabalhador aprendiz não podia fazer-se cobrar por obras suas antes desse tempo de aprendizado e da abertura de uma loja ou «tenda» sua, ou seja, após a avaliação operada pelos juizes e da sua emancipação como mestre entalhador³⁶.

Para o caso espanhol, conhece-se um interessante depoimento, datado de Maio de 1588 e publicado por Rodriguez-Moñino³⁷. Trata-se do contrato de obrigação do carpinteiro Rodrigo Mexía – irmão do pintor Alonso González, discípulo e continuador de Luís de Morales – tomar como seu aprendiz Jerónimo, filho do caçador Bartolomé Sánchez. Do corpo do convénio salienta-se o facto de Jerónimo ter, na altura em que ingressou na oficina do mestre, em 6 de Maio de 1588, a idade de 9 anos; o rapaz permaneceria na oficina durante 8 anos, aprendendo tudo da arte de ensamblar. Durante os 8 anos, período que medeia a ascensão de aprendiz a mestre, o aluno tinha direito à alimentação, cama e vestuário³⁸. Estipula-se no contrato que o mestre tem de oferecer ao seu aprendiz, a «capa y sayo de paño de a nueve reales la vara e calzones de lo mismo e dos camisas de lienço nuevas e un sombrero e botas de cordoban» e, para além disso, «no lo echara de su casa e serbiçio sin causa legitima so pena que a su costa pueda aprender el dicho oficio con otro maestro segun dicho es y el dicho Bartolome Sanchez se obliga que el dicho su hijo no se yra de casa e serviçio del dicho Rodrigo Mexía sin causa legitima e si se fuere el lo bolvera so pena que a su costa el dicho Rodrigo Mexía pueda coger otro moço que le acabe de servir el tienpo que el dicho Geronimo dexara de servir para lo qual cumplir e pagar, etc. (...)»³⁹.

Continuamos sem saber, com segurança, onde Gaspar Coelho aprendeu a sua arte, se numa oficina portuguesa ou espanhola; com quantos anos

iniciou o caminho de aprendizado; se o escultor teria sido influenciado, na escolha do ofício, por um familiar seu, pai ou tio, que o levou a apaixonar-se por aquela arte em Portugal ou em Espanha. Todavia, o que se vislumbra com mais acuidade é um caminho de aprendizado numa oficina espanhola, onde seria absolutamente normal ter ingressado ainda muito jovem, uma vez que o início do estágio nas artes da pintura e do entalhe situava-se, usualmente, entre os 8 e os 10 anos de idade. Como se sabe, durante as centúrias de Quinhentos e Seiscentos, verificou-se uma íntima ligação entre a raia portuguesa e a espanhola em todos os vectores de sociabilidade existentes, pelo que não seria de estranhar que um qualquer jovem português, na aspiração de não vir a ser apenas um simples carpinteiro de mobiliário mas, ao invés, um importante entalhador, tentasse a sua sorte num centro que, na altura, se dispunha a diversas fábricas.

Gaspar Coelho não era o único jovem aprendiz português a experimentar oficinas badajocenses e, como é sabido, não era apenas no âmbito da escultura que estas migrações tinham lugar, pois que se conhecem as viagens dos pintores Luís de Morales, Francisco Flores⁴⁰, António Flores – filho de Francisco Flores e marido de Beatriz Fernandes – entre outros, de Badajoz à raia alentejana, sendo que havia outros escultores da mesma origem a laborar nas oficinas daquela cidade, como é o caso do carpinteiro de marcenaria Francisco Luís, oriundo da cidade de Elvas e casado com Domingas Lopez⁴¹.

Ainda como exemplo das fecundas relações, neste caso entre a raia alentejana e a extremadura espanhola, podemos citar o caso de Baltazar de Torres, carpinteiro de Badajoz, filho de Bernardino Torres e casado com uma filha do pintor Francisco Flores que, pelo menos durante as décadas de 70 e 80, permaneceu na cidade de Portalegre, provavelmente activo no estaleiro da Sé daquela cidade raiana. Foi no dia 6 de Janeiro de 1571 que Baltazar de Torres e Catarina Flores, sua (segunda?) mulher, irmã de Maria Flores, baptizaram a filha, Maria, na freguesia da Sé de Portalegre: «Aos seis dias do mes de Janeiro de mil e quinhentos e setenta e hũ baptizei eu, Luis Fernandes, a Maria, filha de Baltazar de Torres, e C^a Flores, forão padrinhos o Licenciado Francisco Mendez, dayã e Maria Flores; e por verdade assinou / Luis Fernandes Rosa.»⁴². Também os pintores, do círculo de Morales, Francisco Flores e o seu filho António Flores trabalharam, durante as últimas décadas do século xvi, na cidade de Portalegre e surgem novos documentos que comprovam a presença destes artistas: «Aos quinze dias do mes de Fevereiro de mill e quinhentos setenta e quatro annos eu, João Dourado, baptizei Maria, filha legitima de Domingos Pais e de Briatiz de Pina, forão padrinhos ho filho do pintor e Maria Flores, sua irmã (...)»; mais tarde, o pintor António Flores baptiza o filho Manuel: «Aos

vinte e cinco dias do mes de Maio de oitenta e três anos baptizei Manoell, filho legitimo de António Flores, pintor, e Briatiz Fernandes, forão padrinhos Alvaro Gracia e Lianor Gomes (...)»⁴³; no dia 10 de Janeiro de 1586, António Flores volta a baptizar, desta vez uma filha, de nome Mura, e o padrinho foi Fernão Sanches⁴⁴; em 1589, no dia 12 de Julho, foi baptizado um outro filho do pintor e de Beatriz Fernandes, de nome Manuel⁴⁵. Francisco Flores ainda baptizou uma «filha legitima», sua e de «Isabel Pñ(?)», com o nome de Joana, na freguesia da Sé, em Portalegre, no dia 27 de Dezembro de 1592, fenómeno que prova uma paternidade relativamente tardia⁴⁶. O pintor de Cáceres, Mateus Sanches, casado com a portuguesa Isabel Silveira, baptizou o filho, Diogo, em 1 de Agosto de 1594, na mesma freguesia de Portalegre⁴⁷. Esta vivacidade é paradigmática e possibilita um ensaio sobre o ambiente que Portalegre possuía durante as últimas décadas do século XVI, efervescência cultural e artística que era fruto de um programa de embelezamento e afirmação local e que girava em torno das grandes campanhas na Sé Catedral. Conhecemos também o caso do entalhador de Badajoz, Vasco Martín Vendello, que trabalhou em Lisboa durante seis anos⁴⁸.

Podemos optar pela hipótese mais plausível e que estabelece a viagem de Gaspar Coelho para Badajoz quando era ainda jovem, na expectativa de ingressar numa oficina que na altura se mantivesse activa e com trabalhos de certa magnitude. Em Portalegre iniciavam, nessa época, as obras de arquitectura da Sé (c. 1556), o que lhe poderia dar trabalho anos mais tarde mas, no meado do século e a esta data, nada mais se vislumbrava na cidade alentejana; não existiam equipas a trabalhar em escultura e não havia ainda um mercado consistente. A jornada a Badajoz mostrava-se como um futuro possível e se o jovem promissor dispusesse de uma boa recomendação, poderia ingressar numa oficina laborante de algum prestígio.

Lembremo-nos que durante a década de cinquenta do século XVI, decorria um período fértil no âmbito do trabalho de entalhe, carpintaria e escultura, no grande estaleiro da Catedral de Badajoz, fábrica que na época deveria ser desejada por qualquer jovem aprendiz. Na órbita da Sé circulavam artistas como Luís de Morales⁴⁹ – que concorreu à feitura de algumas pinturas que então eram requeridas⁵⁰ –, bem como o jovem escultor Jerónimo Torres que no ano de 1555 concorria, com o seu pai Bernardino, para as obras do Cadeiral. O contrato da feitura do Cadeiral da Sé de Badajoz foi lavrado em 1555⁵¹ com o famoso entalhador Jerónimo de Valência, o mestre ensamblador com quem Gaspar Coelho negociava quinze anos depois⁵².

O ambiente escultórico de Badajoz era – como de resto temos visto na documentação referida –, na segunda metade do século XVI, eminentemente familiar. Este fenómeno não era estranho à conjuntura portuguesa e espa-

nhola durante este período – parafraseando Martín González, «El oficio es lo más que un padre puede dar a un hijo.»⁵³. Se os escultores tinham filhas, casavam-nas com artistas do mesmo círculo e, se eram filhos, encaminhavam-nos directamente para o ofício paterno e quase não há excepção a este fenómeno que vigorou durante séculos.

Esta continuidade familiar dentro de um mesmo ofício leva-nos novamente a levantar a questão do parentesco de Gaspar Coelho. Se o pai de Gaspar fosse entalhador ter-lhe-ia ensinado, ele mesmo, os primeiros rudimentos do ofício numa fábrica própria e, nesse caso, a sua libertação e viagem para Badajoz dar-se-ia mais tarde; caso o pai não estivesse directamente relacionado com o ofício e fizesse gosto no aprendizado do filho, era certamente um homem influente ou abastado, possibilitando a jornada do seu filho a Badajoz, provavelmente na sua companhia – ou de outro qualquer tutor –, para que a seu pedido ingressasse numa oficina activa.

Os imaginários e entalhadores a laborar em Badajoz na segunda metade do século não estranhavam o ingresso de um oficial português e, de todos eles, o único que na época detinha de uma vasta e operosa oficina era, sem dúvida, o mestre do cadeiral catedralício, o escultor e ensamblador Jerónimo de Valência. Não pode duvidar-se muito da admissão de Gaspar Coelho na oficina de Jerónimo de Valência porque sabemos que, na década de setenta, os dois artistas ainda mantinham relações laborais que comprovam a convivência na cidade de Badajoz. Sabe-se ainda que a intimidade com Luís de Morales não pôde ser fortuita ou ocasional, e esta cadeia de amizade legitima a experiência profissional que se manteve estreita, já que Jerónimo de Valência e Morales também trabalharam juntos. Pode supor-se que Gaspar Coelho tenha viajado para Espanha nos anos que circundam 1555, altura em que arrancavam os trabalhos para a Catedral, quando ele tinha entre 8 e 10 anos, e apesar da idade do início de aprendizado em Espanha se estender até aos 16 anos⁵⁴.

Do escultor e ensamblador do cadeiral da Sé de Badajoz possuímos alguns dados relevantes que, na sua maioria, nos foram oferecidos pelo pesquisador Rodríguez-Moñino⁵⁵. Das obras do autor perdeu-se uma parte relevante mas, não obstante, importa referir que na generalidade pertencem a um núcleo que se relaciona directamente com o trabalho do pintor Luís de Morales. Este círculo contínuo de labor girando em torno do *Divino* não deixa lugar a equívocos e estamos a fechar cada vez mais os contornos de convivência do escultor de Portalegre num dos maiores empórios artísticos espanhóis da altura.

Refira-se a magnífica obra que é o retábulo de Higuera la Real (1565/1566), pintada por Luís de Morales no tabuado preparado pelo ensamblador

Jerónimo de Valência. Na feitura deste retábulo trabalharam⁵⁶, além dos dois artistas referidos, Jerónimo e Cristóbal de Morales, filhos do pintor; o já conhecido Francisco Flores – activo em Portalegre anos mais tarde; Alonzo González⁵⁷ e ainda Cornelius van Suerendoncque, outro pintor que sabemos ter trabalhado com o escultor Gaspar Coelho⁵⁸. Teria sido este um estaleiro onde o escultor de Portalegre se tivesse ensaiado? Na feitura de obras retabulares, era prática corrente a partilha de tarefas entre pintores, entalhadores e ensambladores, que riscavam e preparavam o entalhe da madeira a ser pintada. Evidentemente, quanto melhor fosse a campanha pictural, comparável deveria ser a que se encarregaria da factura preparatória – do desenho à execução –, fenómeno que se estima ter ocorrido com a preferência nesta obra de Higuera la Real que comprova a existência de um prestigiado corpo operante que, com relativa facilidade, determina o ambiente no qual se movia o jovem entalhador português.

São ainda atribuídas a Jerónimo de Valência as obras do cadeiral de Santiago de Jesus e de la Frontera, bem como o retábulo de Alcouchel, mais uma vez na colaboração com Luís de Morales⁵⁹, e um Cristo para Ribera del Fresno (c. 1569) que ainda se conserva⁶⁰.

O estaleiro do cadeirado da Sé badajocense espelha um trabalho de grande mérito e de permanente e moderno alinhamento em relação ao que de mais recente se ia produzindo nos diversos centros artísticos europeus e reflecte um extremado eruditismo de risco apoiado, todo ele, nos gravados italo-flamengos que circulavam pela Europa, como as gravuras de grotesco de Pieter Cocke, Cornelis Floris de Vriendt, Cornelis Bos, de Nicoletto Rosex da Modena, ou de Vredeman de Vries, entre outros. Saliente-se igualmente a técnica de execução, plena e perfeita no recorte da madeira, nos planos de pormenor e no acabado polimento das superfícies. Trata-se de uma peça imbatível de magnífica feição estética, alinhamento de desenho e desenvoltura de rasgados.

O ensamblador e escultor espanhol com quem se presume ter aprendido Gaspar Coelho, preparava madeira para a pintura de Luís de Morales que, como se sabe, caso não correspondesse ao critério de qualidade estipulado pelo pintor, desde logo seria afastado da companhia. Estas circunstâncias são também elucidativas sobre a importância técnica de uma boa preparação do tabuado e da permanente actividade em parceria interdisciplinar que coloca ensambladores, escultores e pintores num nível equidistante de garantia⁶¹. As relações entre estes homens plasmam uma essência que se unifica por uma postura intelectual comum e é importante abordar este quadro de envolvimento humano, este empório que se constitui numa plêiade significativa de artistas de grande crédito, para que possa

compreender-se que foi esta a aclimação cultural que sofreu Gaspar Coelho, embebida no espírito de Luís de Morales, Jerónimo de Valência, António de Auñón, Cornill de Vargas, entre outros.

Retomando agora o percurso levado a cabo pelo escultor, sabemos já que em 1570 Gaspar Coelho era um homem estabelecido e casado em Badajoz, pai de uma filha e que privava com o *Divino* Morales e Jerónimo de Valência. Três anos mais tarde, em 1573, Gaspar Coelho ainda se encontrava naquela cidade espanhola, trabalhando por conta própria e, pelo que nos é permitido concluir, dedicando-se ao trabalho de imaginária avulso que dava a pintar, dourar e estofar aos que com ele se relacionavam com mais proximidade: «*Obligación de Gaspar Cuello, entallador, como principal, y Juan Vizcaino su fiador; a favor de María Hernández, viuda de Cornill de Vargas, por siete ducados y medio en razón "de la pintura, dorado y estofado de una imagen quel dicho su marido le doró y estofó de que se da por entregado. Badajoz, ante Pero Vázquez, 23 de agosto de 1573". (Fólio 22)*»⁶².

Este documento é utilíssimo porque confirma uma vez mais o perímetro de relações mantidas pelo escultor e entalhador Gaspar Coelho – de Luís de Morales ao escultor Jerónimo de Valência, passando também e directamente pelo pintor Cornill de Vargas⁶³ – perfeitamente integrado na ambiência mais erudita do lugar; podemos ainda auferir, deste excerto, que Cornill de Vargas havia falecido há pouco tempo; que Gaspar Coelho trabalhava individualmente, cada vez mais pleno da sua liberdade criadora, agente produtor de escultura – para além de desempenhar o ofício de entalhador como se tem visto – e que, com alguma certeza, produzia inúmeras imagens deste género, possivelmente para integrarem retábulos ou decorarem altares e pequenas capelas, ou ainda sob a encomenda de particulares que as colocariam em pequenos oratórios caseiros.

Entre 1573 e 1576 nada se sabe da vida e do trabalho de Gaspar Coelho. É natural que tenha continuado a levar a cabo algumas obras, a estudar as fontes que tinha ao seu dispor, a viajar um pouco por onde se levantavam fábricas de escultura que auscultava, na extremadura espanhola, e a crescer na arte da imaginária e do entalhe, preparando-se para encetar uma carreira de maior enlevo e, quem sabe, agendando um retorno a Portalegre onde poderia elevar-se, mercê de um mercado que agora começava, incipiente, com as obras de decoração da Catedral que deviam arrancar brevemente. O documento lavrado em Badajoz em Novembro de 1576 informa-nos sobre a transitoriedade do autor entre aquela cidade espanhola e Portalegre: «*Poder otorgado por el Licenciado Díaz, clérigo, vecino de Badajoz, a favor de Hernando de Medellín, de la misma vecidad, estante en Portalegre, para que cobre de Gaspar Coello, entallador, vecino de Portalegre, dos ducados que le prestó en*

*dineros y otros cuarenta reales, poco más o menos, que por él pagó a Gaspar Gomes, mercader de Badajoz, a quien se los debía. Badajoz, 2 de noviembre de 1576, ante García Alonso. (Folio 322)*⁶⁴.

Da leitura do documento deduz-se que Gaspar Coelho partira para Portalegre, porventura ainda no ano de 1576 e, nessa altura, deixou pendente uma dívida de dois ducados por empréstimo de Hernando de Medellín e ainda de 40 reais a um mercador de Badajoz. Que fenómeno teria motivado o escultor a pedir dinheiro emprestado e a não pagar a um mercador? Podemos encontrar múltiplas respostas e não devemos tentar adivinhar o que aconteceu, sob pena de enveredar pelo sonho mas, em todo o caso, pode pensar-se que o mercado de Badajoz declinava, que os pagamentos não eram feitos atempadamente – aliás, se reflectirmos nos documentos supracitados, antevemos esta situação e o espírito de constante dividendo –, que os encomendantes endinheirados rareavam e que a concorrência era feroz. A certeza do retorno a Portugal, com ou sem a família, é-nos expressa através deste pequeno trecho que fecha um período de fecundo aprendizado e laboro em solo extremeno, à luz de um ambiente de profunda categoria e que o escultor agora abandonava, certamente com grande mágoa por largar homens do calibre de Valência e Morales que lhe abriram a alma ao trabalho da madeira como ninguém.

Anos mais tarde, em 1590, voltamos a encontrar documentos que nos dão pistas sobre o entalhador, desta vez estabelecido em Portalegre e trabalhando para o erudito Bispo D. Frei Amador Arrais. Com um currículo invejável, Gaspar Coelho cedo penetrou nos meandros da intelectualidade portuguesa, abraçado pelo Bispo de Portalegre, que se tornou um protector até a morte os separar.

2. O ciclo de trabalho do artista em Portalegre

Não se sabe com segurança em que ano é que Gaspar Coelho abandonou definitivamente a cidade de Badajoz – uma vez que podia ter retornado depois de 1576 –, nem tão pouco qual o caminho que percorreu até chegar a Portalegre, cidade onde se estabeleceu durante algum tempo. Apesar das incertezas, garante-se que durante os anos de 1589/90 o autor estava a laborar nesta cidade da raia alentejana, uma vez que em 1590 trabalhava na grande máquina retabular da Catedral portalegrense.

Atesta-se ainda a presença de Gaspar Coelho em Portalegre no ano de 1588, altura em foi «o mais votado do povo» nas «eleições por votos dos doze irmãos para determinarem as causas da Misericórdia»⁶⁵. Este documento diz-nos

que Gaspar Coelho não era um elemento da nobreza local e que ingressara como irmão na Misericórdia local, possivelmente logo após o seu retorno a Portalegre, fenómeno legítimo e costumado na medida em que lhe oferecia estatuto privilegiado, abria-lhe as portas do mercado e ligava-o sem escrúpulos ao poder religioso instituído. Por outro lado, o facto de ser ele o mais votado do povo significa que em 1588 já granjeava um indubitável prestígio e confiança para se representar num cargo de grande responsabilidade.

Em 1592, o escultor e entalhador surge como padrinho de um baptismo na freguesia da Sé de Portalegre: «Aos vinte e seis dias do mês de Fevereiro de 1592, o padre Pero Fernandes, cura desta Sancta See, baptizou a Francisco, filho legitimo de Pero Vaz e de Ines Rodrigues; forão padrinhos Gaspar Coelho e Maria Vaz»⁶⁶. É provável ser Pero Vaz o famigerado Pero Vaz Pereira, escultor e arquitecto alentejano que nasceu e laborou em Portalegre – nas obras do Seminário e casas episcopais junto à Sé, sob encomenda de D. Frei Amador Arrais – antes de ser nomeado o arquitecto e escultor do Duque de Bragança⁶⁷. Aquando da estadia prolongada em Espanha, Gaspar Coelho privou com artistas famosíssimos, empenhando-se num convívio cultural profícuo que lhe ofereceu as bases para tornar-se um homem ilustrado e sedutor, buscando depois em Portugal a mesma casta de personalidades formadas nas letras e nas artes e, preferencialmente, de espírito viajero como ele, experimentadas em novos e cativantes ambientes. Pero Vaz Pereira esteve, segundo escreveu o padre Diogo Pereira Sotto Maior no seu *Tratado da Cidade de Portalegre*⁶⁸, estadeando em Roma, de onde trouxe as relíquias de S. Crispim e Crispiano.

Começa agora e mais uma vez a desenhar-se um quadro ambiental de grande interesse que ajuda a compreender o artista, integrando-o numa estrutura sociocultural que importa creditar. Em 1594 volta a asseverar-se a presença de Gaspar Coelho em Portalegre: «Aos sinquo dias do mês de Abril de mil quinhentos e noventa e quatro annos baptizou o padre Antonio Dias, cura nesta Sancta See, a Sebastian e a Maria ambos irmãos de hũ parto, filhos de Antonio Fernandes e de Maria Fernandes; padrinhos Gaspar Coelho e Maria Luis.»⁶⁹ A fortuna do escultor garante-se agora pela sua desenvoltura social efectivada nos convites a apadrinhar crianças, filhos de amigos – ou companheiros de profissão? –, ou parentes distantes ou ainda de admiradores da sua obra.

Surgem em 1596 as últimas referências ao artista em Portalegre, desta feita apadrinhando novamente na freguesia da Sé: «Aos dez dias de Março de mil e quinhentos e noventa e seis annos baptizou o padre Pero Fernandes, cura nesta Sancta Se a Isabel, filha legitima de Antonio Rodrigues e Caterina Rodrigues; forão padrinhos Gaspar Coelho e por verdade asinou / Pero Fernandes.»⁷⁰; e no dia 7 de Julho do mesmo ano, no acento da eleição dos «dous irmãos dos nobres da

meza como os compromissos e instituições da Sancta Misericórdia avizão, hũ de tesoureiro das esmolos e rendas de dinheiro da Caza, outro de mordomo dos prezos, a saber, por tesoureiro, o Senhor Gaspar de Oliveira, clérigo de missas he por mordomo da Caza o Senhor Matheus Lourenço (...)»⁷¹. Neste documento pode ler-se a desenvolva assinatura de Gaspar Coelho, ligeiramente mais ornamentada e livre do que aquela que se lê em Badajoz. Mais à frente e no mesmo livro da Misericórdia, a fl. 38, acha-se nova alusão ao escultor, «o irmão gaspar coelho», numa despesa que se fez de «mil e dusesentos rs da segunda semana da sua visita»; a fl. 49 v.º, pagaram-se mais 2 580 reais, pelo 4.º domingo de visita, na sua qualidade de irmão de Santa Casa da Misericórdia e ainda «cem rs ao carpinteiro que trouxe o pao para o Calvario do coro», a folhas seguintes. Estes elementos colhidos por Vitor Serrão na Misericórdia de Portalegre são utilíssimos porque reveladores de uma empreitada que então decorria naquele espaço tratando-se, obviamente, de obras de carpintaria e escultura que Gaspar Coelho acompanhava e regia. As visitas à obra eram semanais, pelo que pode presumir tratar-se de um estreito acompanhamento das tarefas que delineara e atribuíra, chefiando uma equipa onde também laborava «Jorge Coelho, imaginário», um homem que se atesta no mesmo Livro e que trabalhara em modestas obras para a Sé durante 1572, como se verá, mas que aqui surge com novo arroubo, nomeado como imaginário porque entretanto fora crescendo no ofício.

Estas notas biográficas introduzem o artista num novo mundo, abraçando novos caminhos que esboçam uma vida que mesmo assim não consegue decifrar-se plenamente. Nada pode acrescentar-se em relação ao tempo que permaneceu na cidade, quanto tempo esteve fora, que rumo tomou a família⁷², que outras obras deixou feitas, que oficina fez vingar... Apesar destas questões por resolver, ficou-nos a soberba peça retabular da capela-mor da Catedral de Portalegre.

2.1. Os primeiros anos da Sé de Portalegre

Duas palavras há a dizer acerca do grandioso edifício catedralício e para isso recuemos ao meado da década de cinquenta do século XVI, altura em que começavam as obras da sua edificação, logo após ter-se instituído o bispado, dividida que foi a grande diocese da Guarda então a cargo de D. Jorge de Melo.

Localizada no lugar da antiga igreja de Santa Maria da Alcáçova, a Sé Catedral de Portalegre tem por invocação Nossa Senhora da Assunção. Foi o castelhano D. Julião d'Alva, prior no bispado de Lamego quem, por inter-

médio da Rainha D. Catarina de Áustria – de quem era capelão e confessor –, ascendeu ao cargo de primeiro Bispo de Portalegre⁷³ (1550/1560) e deu início às obras de construção da Sé.

O soberbo edifício⁷⁴ foi levantado a partir do meado da década de cinquenta do século XVI (c. 1556) mas, sensivelmente quatro anos depois, o Bispo de Portalegre abandonou a governança posto que foi provido do bispado de Miranda do Douro. D. Julião d'Alva veio a falecer em 13 de Fevereiro de 1570 e algum tempo depois, o seu corpo foi trasladado para a capela-mor da Sé, a sua «primeira esposa»⁷⁵.

O segundo Bispo da cidade de Portalegre foi D. André de Noronha, um homem da Casa de Vila Real⁷⁶ e um parente da família Real⁷⁷.

É no Livro da Fábrica da Sé que parte do ano de 1570⁷⁸ que podemos encontrar alguns dados informativos acerca do levantamento do pesado encargo do edifício catedralício. Logo a fl. 6, deparamo-nos com o interessante desabafo do mestre de obras, João Vaz, que lamenta o facto de ter muito que estudar, dia e noite, para conseguir levar a cabo a difícil e penosa obra que tem em mãos, a fábrica da Sé, sem que por isso lhe sejam feitos os pagamentos como convém. João Vaz pede que lhe sejam remunerados os domingos e os dias santos. Este documento prova que foi João Vaz⁷⁹ o mestre das obras da Sé Catedral de Portalegre, riscada por Afonso Álvares⁸⁰ e Miguel de Arruda⁸¹, nos meados do século XVI. O acervo transporta-nos para as dificuldades que o mestre João Vaz teve de superar para conseguir ler os planos dos arquitectos, transformar as plantas e demais riscos e relatórios em obra feita e para a carência de uma equipa de oficiais experimentados que o auxiliassem na campanha de alteamento do edifício. Esta notação elucida-nos ainda acerca do difícil trabalho dos mestres de obras locais que trabalhavam com afinco neste programa dignificante, muitas vezes sem o acompanhamento dos arquitectos que tinham enviado os planos e acompanhavam com alguma irregularidade a prossecução dos trabalhos. Para além desta empreitada, João Vaz esteve à frente das obras das Casas Episcopais e do antigo Seminário da mesma cidade, como adiante veremos.

Encontraram-se outros nomes de oficiais que laboraram neste plano, chefiados por João Vaz durante a década de 70 do século XVI. Avaliando a «fêria» semanal distribuída durante os anos de 1571 e 1572 ao sempre presente mestre de obras João Vaz, de igual modo foram feitos pagamentos a António Gonçalves, «Mend'Afonso» (Mendo Afonso), Sebastião Gonçalves, Francisco Pires, Antunes, Vasco Fernandes, Pero Fernandes, Gines Rodrigues, Amador, Joaã, Manoel, Sylvestre, Jorge, Agostinho, Tomé, Martin Dias, João Gonçalves, João de Évora, Pereira, Dioguo, Alvaro Riio, António Pessoa, Antoninho, António Preto, Estevão, Mateus, Dominguos, entre outros⁸².

O edifício da Sé relaciona-se intimamente com uma série de templos que por esta altura se foram levantando um pouco por todo o país, consequência do desejo de D. João III em ampliar e estender novos bispados. Nesta conjuntura surgem as grandiosas catedrais de Leiria, Miranda do Douro e Portalegre, as *Hallenkirche* ou «igreja-salão», adaptadas à nova pastoral da época moderna, de planta basilical que se risca atendendo à função à qual se destina e caracterizada por uma marcada fluidez, clareza e uniformização espacial.

Quando D. André de Noronha abandonou o bispado de Portalegre, seguiu-lhe D. Fr. Amador Arrais que tomou posse aos 23 dias de Janeiro de 1582⁸³. Nesta altura, a obra de alçamento da igreja estava já concluída, faltando o equipamento interior e o aparato decorativo.

2.2. D. Fr. Amador Arrais

De D. Frei Amador Arrais sabe-se que era natural de Beja, do arcebispado de Évora, irmão de Jerónimo Arrais e pertencente a uma família bem formada mas de escassos recursos. Foi em 24 de Janeiro de 1545 que ingressou na Ordem dos Carmelitas Descalços, no Colégio do Carmo de Coimbra onde cursou Teologia, tendo-se encarregado do reitorado do Colégio em 1574.

A partir de 1578, foi auxiliar do Cardeal Infante D. Henrique no arcebispado de Évora e, quando este subiu ao trono, Amador Arrais foi seu visitante e esmoler-mor do reino.

Foi D. Filipe I de Portugal quem lhe deu o bispado de Portalegre, sob a rogativa de D. Henrique que o indicara no seu testamento. Amador Arrais foi o Bispo de Portalegre logo depois da transferência de D. André de Noronha para o bispado de Palecência, no dia 20 de Dezembro de 1581, sendo que tomou posse no dia 23 de Janeiro de 1582. Exerceu o cargo até 1596, ano em que resignou e regressou ao Colégio do Carmo de Coimbra levando consigo 1.500 cruzados de pensão⁸⁴ – seiscentos mil reais, aproximadamente – e todas as riquezas que havia conseguido armazenar, inclusivamente as rendas que tinha disposto para a sua capela na Sé Catedral de Portalegre, onde queria ser sepultado, na capela-mor, junto à sepultura de D. Julião d'Alva. A renúncia ao cargo ficou a dever-se a um pleito entre D. Amador Arrais e o Cabido de Portalegre que pretendia os réditos de D. Julião de Alva e de D. André de Noronha, ao que o bispo alegava não os possuir⁸⁵.

Ainda enquanto Bispo de Portalegre, D. Amador Arrais auxiliou financeiramente a formação da «Armada Invencível» que D. Filipe I de Portugal

enviou à Inglaterra no ano de 1588. Não pode estranhar-se o facto de Amador Arrais contribuir numa acção eminentemente política, uma vez que o Bispo de Portalegre, para além de grande teólogo, era também um homem civil, vincadamente patriótico e sustentava a origem divina do poder político. Na sua obra, os *Diálogos*, o autor dedica um longo e soberbo capítulo ao bom governo dos príncipes, na senda dos grandes intelectuais da Europa de Quinhentos e, particularmente, na dos grandes tratados peninsulares do género, pela manifesta oposição ao maquiavelismo⁸⁶.

No ano de 1589 corriam as obras do Seminário e das casas episcopais junto à Sé de Portalegre que D. Fr. Amador Arrais patrocinou e que estiveram a cargo de uma companhia de oficiais entre os quais se conta o já conhecido mestre de obras da Sé, João Vaz e o pedreiro Pero Vaz – que pode ser, com bastante segurança, o ainda jovem Pero Vaz Pereira⁸⁷, o mesmo artista que baptizou um filho em 1592, afillhado de Gaspar Coelho. Acha-se no Arquivo da Universidade de Coimbra um traslado do auto das contas do Paço Episcopal e Seminário de Portalegre, feito a 10 de Janeiro de 1589 e que foi dado ao seu «fundador», D. Fr. Amador Arrais, pelo cónego Garcia Fernandes Franco que, à altura, recebia as rendas do bispado⁸⁸. Do acervo consta que, «(...) *ou presente dia em que se fez a dita conta, estava gastado e despendido, em as casas episcopais e seminario que elle, Senhor Byspo, mandou fazer, em q elle pouosa, que estão pegadas com a See, esta gastado e despendido em a obra ordinaria hum conto e setenta e dous mil novecentos sesenta e sete rs, os quais se despendirão por ordem de ambos e mandado por delle Senhor Byspo./ (...) Item Somaram todas as ditas verbas e despezas, asi a soma das compras como em os guastos que se nellas fizerão em benfeitorias [e] ehdeffições, hum conto e trezentos vinte e hum mil quatrocentos e doze rs / (...) fica liquido q se gastou a conta delle Senhor Byspo Dom Amador Arraes de sua fazenda por seu mandado em as ditas casas e seminario e obras, oito centos e vinte e hum mil e quatrocentos e doze rs, diguo oito centos e vinte e hum mil, quatrocentos e doze rs a qual conta pello dito juramento dos Santos Evangelhos que receberão, acharão certa e liquida a dita conta ate oje, presente dia em que se fez e asinarão com o Senhor Byspo, e com ho dito lecenceado Diogo de Miranda e com João Vaz, mestre das obras da dita e com Pero Vaz, pidreiro que com elle trabalhou nas ditas obras e forão testemunhas da dita conta heu, Manuel Fonseca, cura da Se e notario appostolico approved que por mandado do dito Senhor Byspo (...)*».

De D. Fr. Amador Arrais conhece-se a já referida obra literária, os *Diálogos*, com uma edição primeira em Coimbra, datada de 1589; em 1604, a peça ampliou-se e reeditou-se na mesma cidade; conhece-se outra edição, lisboeta, do ano de 1846. Neste tratado ascético, de militante terapêutica espiritual, pedagógico e de clara matriz neoplatónica e aristotélica, o autor revela a sua faceta moralista, afecto aos problemas político-sociais da sua

época; exaltou os feitos e as glórias portuguesas, nomeadamente no que diz respeito às consequências científicas das descobertas de além-mar; condenou o baptismo forçado dos judeus, embora desejasse a sua conversão, meditada e requerida pela iniciativa individual de cada judeu que preferia ver como amante da Igreja Católica. Na mesma obra, Amador Arrais definiu o poder real como sendo aquele que respeita a moral e o direito e que protege as artes, as letras e as ciências; defende o uso a língua portuguesa em detrimento do Latim, apostando numa língua nacional que se torna mais acessível a uma camada mais vasta de população – a democratização linguística em detrimento da forma mais erudita do humanismo português da primeira metade do século.

Sabe-se já que D. Fr. Amador Arrais levou a cabo uma série de obras de beneficência, que era um amante das letras e um grande empreendedor. Em relação à Sé de Portalegre, diz-nos Diogo Pereira Sotto Maior que foi ele quem «deu o retábulo do altar-mor desta Santa Sé à sua custa» e que gastou a quantia de «1 conto e 200 mil reais, com a madeira e pintura»⁸⁹. No seu testamento escrito em Coimbra, no cartório do Colégio do Carmo e datado de 21 de Setembro de 1596, o Bispo diz «*ter gastado no resgate dos cativos do Bispado de Portalegre e outras partes do reyno mais de seis mil cruzados, e no retábulo da cappella mór da Sé de Portalegre gastei quatro mil cruzados* [um milhão e seiscentos mil reais, aproximadamente 1.600\$000 reais⁹⁰], e em outros retavollos da mesma Sé, e nas cazas episcopais e Seminário que na dita Sé rege, e bemfeitorias que na igreja de Arronches a minha custa fis outro muito dinheiro, e em orphãs do dito Bispado que cazei a bem das esmolos ordinarias de cada anno, que eu quizer que foram muito maiores, em quanto digo maiores //(...)»⁹¹.

2.2.1. A encomenda do retábulo-mor da Sé de Portalegre por D. Fr. Amador Arrais

Foi o bispo de Portalegre quem encomendou e financiou a grande máquina retabular do altar-mor da Sé de Portalegre – entre outros retábulos para a mesma igreja – e, se juntarmos esta notícia à da prisão do escultor de marcenaria Gaspar Coelho, no ano de 1590, em virtude do atraso na entrega da mesma obra, ficamos com o laboro datado e atribuído sem qualquer motivo de dúvida⁹².

A prisão de Gaspar Coelho ficou a dever-se ao facto de o escultor não ter cumprido o prazo estipulado no contrato da feitura e assento do retábulo da capela-mor da Catedral que deveria ser aproximadamente de um ano. De uma forma geral, os prazos de execução vêm referidos no contrato, a par

da forma de pagamento do mesmo encargo. São o prazo de feitura e a forma de pagamento os fundamentos que oferecem seriedade à encomenda e, para alguns casos, garantem mesmo a fortuna das oficinas pois que num ambiente concorrencial, o prazo de feitura também determina as escolhas dos encomendantes. Por outro lado, o estabelecimento de prazos de conclusão acautela a sua execução plena, pois que o artista é pago por etapas executivas e, dessa forma, se ele não terminasse a encomenda, tinha de prestar contas ao encomendante – também por causa desta modalidade, muitas vezes especificava-se no contrato quando se fazia cada pagamento, mediante cada entrega e, nos casos mais arraigados, fazia-se uma relação de bens do artista, garante de assertos por incumprimento. Sabe-se que o desrespeito dos prazos de entrega era muitas vezes punido por multa ou pena de prisão, aos quais não escaparam alguns artistas de indiscutível nomeada.

Foi o Corregedor da Comarca de Portalegre quem encarcerou Gaspar Coelho por falta de cumprimento do prazo de acabamento e assento do retábulo-mor da Sé daquela cidade, estipulado no primeiro contrato, acervo esse que já determinava a pena por falha de entrega. Entretanto, D. Frei Amador Arrais autorizou, por mercê, a libertação do escultor e alargou o prazo de conclusão sem que, todavia, se alterassem as restantes cláusulas do contrato principal. Interessa-nos um excerto do acervo capital, que nos notifica concertadamente sobre o que de facto sucedeu ao escultor e, para além do mais, concretiza sem qualquer dúvida a autoria do retábulo-mor da Sé de Portalegre. Assim, a fl. 63 v.º, lê-se que «(...) no ano do nascimento de Nosso Senhor Jhu Christo de mill e quinhentos e noventa anos, aos vinte e tres dias do mes de Outubro, em esta cidade de Portallegre, em as pousadas do Licenceado Manuel Goomes, provisor e vigairo geral em este bispado da dita cidade, estando presente Gaspar Coelho marceneiro em esta dita cidade que foi trazido pelo meirinho da cidade, da cadea donde esta presso; logo por elle foi dito em prezença de mim, notairo apostolico, e das testemunhas em este estromento escritas e assinadas que ele, por hua escretura de contrato, estava obrigado [a] acabar o retabollo da Sãta Sé do alltar mor desta cidade conforme a escretura de contrato // [fl. 64] que fizera com ho Senhor Bispo em ho tempo que se obrigou, ho qual, por ser passado e ho nã comprir nem acabar, foi condenado em pena pelo Corregedor da Comarqua que ho mandara prender e ho condenou em certa pena, com protestaço do procurador do Senhor Bispo pedir as mais penas e porque ora ele, dito Gaspar Coelho, fizera petição ao Senhor Bispo em que lhe pedia ho mandase soletar dando lhe ele, dito Senhor Bispo, tempo conveniente para poder acabar ho dito retabollo, por elle foi dito que elle se obrigava, como de feito obrigou, e estava obrigado a comprir o dito contrato e acabar e asemtar ho dito retabollo, conforme a escretura que estava feita, ate oito dias antes de dia de Natal, ho primeiro que embora vira de noventa

e hum anos em que começa a dita era⁹³ e, nã ho acabando em ho dito tempo, e asentando perfeitamente conforme a dita escretura hu obriga, como dantes estava obrigado, a todas as penas e obrigaçois da dita escretura e que ho dito Senhor Bispo o podesse mandar prender e ele, Senhor provisor, ho prendese e mandase prender e procedese em a causa mandando acabar, e asemtar, ho dito retabollo assim e da maneira que na escretura do comtrato principall elle, dito Gaspar Coelho se obrigara, sem mais ser citado nem ouvido, por que dise que elle se desaforava de juz do seu foro e se obrigava a responder em ho juizo delle, Senhor Provisor, asi pella causa principal, como pelas dependencias della e as ho jurou aos Santos Evangelhos em que, por sua mão, e por estar presente o Licenciado/ [fl. 64 v.º] ho Licenciado Dioguo de Miranda, procurador bastante do Senhor Bispo, por ele foi dito que pello dito Senhor Bispo fazer merce ao dito Gaspar Coelho de o mandar soletar e lhe dar mais espaço do dito tempo pera acabar e perfeiçoar ho dito retabollo, o aceitava com as condicoins desta escretura e obrigaçã fiz quando a primeira escretura, em sua força e vigor, nã desistindo nem enovando nada em as forças e obrigaçois della, nem da comdenação em que o dito Gaspar Coelho estava conde-nado pelo dito Corregedor desta Comarqua, por que este espaço de tempo lhe dava o dito Senhor Bispo pera effeito da dita obra do dito retavollo se acabar, sendo ho dito Gaspar Coelho soletado e, em fee e testemunho de verdade, o dito Gaspar Coelho aceitou, por estar presente o sobredito e o dito Licenciado Dioguo de Miranda.(...)».

Surge agora aquela que se pensa ser a primeira grande obra de Gaspar Coelho em Portugal, o retábulo-mor da Sé de Portalegre, encomendado pelo Bispo daquela cidade que, como se deduz da leitura do documento, trazia o artista em grande estima, uma vez que o libertou do cárcere ao qual o condenara o Corregedor da Comarca em virtude do marceneiro não ter cumprido o contrato do retábulo-mor da Sé.

O extracto do acervo que se reproduz revela o espírito rebelde do escultor, consciente da sua liberdade de acção, plasmada nesta destemida fuga ao prazo de conclusão de obra estipulado por contrato. Gaspar Coelho habituara-se, em Badajoz, ao ambiente liberal do círculo de Luís de Morales, vindo desafiar em Portugal um alto dignitário da clerezia, bem como a autoridade civil do lugar, achando que a escultura e o entalhe não são aptidões menores mas, pelo contrário, manifestações do espírito que rivalizam com o estatuto que a arte da pintura vinha ganhando. A este propósito diz-nos Juan José Martín González que, na arte espanhola do século XVII, havia atrasos deliberados que se uniam ao «instinto de creatividade que tenían los mejores»⁹⁴. Neste ambiente de rupturais atrasos moviam-se Juan Martínez Montañés; Velásquez, que «representa el paradigma de esta huida de todo plazo» e por vezes modificava a obra depois de feita⁹⁵; também Miguel Ângelo delongava as suas produções, como Leonardo da Vinci e o nosso Nicolau

Chanterene que, como é sabido, demorava-se com outras actividades de permeio que lhe atrasavam as entregas.

A obra do retábulo-mor da Sé de Portalegre foi imaginada, foi riscada, modelada, esculpida e entalhada por Gaspar Coelho que não pôde concluir tão grande mister no prazo académico. Esgotando o tempo previsto, deixou a empreitada incompleta, renovando o contrato já só quando se viu no aljube pensando, certamente, que a Arte vale mais do que uma escritura em papel. A sua atitude não foge ao espírito comum dos melhores e mais modernos artistas com quem decerto partilha o espírito de prodigalidade e orgulho criador pois que se escreve no documento que o Bispo lhe dera mais tempo para que pudesse *acabar e perfeiçoar ho dito retabollo*, fenómeno que tem a ver com a qualidade da peça. Se a obra não pode concluir-se na perfeição naquele tempo que se estipulou, o artista opta por fugir ao prazo, ao invés de apressar a sua feitura em detrimento da qualidade final que lhe trairia a fortuna.

Seria a escultura, para Gaspar Coelho, uma arte tão emancipada que ultrapassava as directrizes impostas no contrato da sua elaboração, ou estaria o autor, a esse tempo, ocupado com outras empreitadas? Uma outra probabilidade, mais pragmática e relacionada com a campanha de auxiliares que podia ser deficiente ou exígua, tem de ser estimada neste contexto, uma vez que ampliava as dificuldades de prossecução da empreitada.

A obra do retábulo-mor da Sé de Portalegre vislumbra-se como o mais caro e imprescindível labor para Gaspar Coelho alcançar grande fortuna. A sua obra madura tinha-a agora em mãos e a falha no cumprimento do prazo para a conclusão da empreitada só pode ter a ver com uma qualquer inadvertência de ordem prática, uma vez que punha em risco o desenvolvimento de uma carreira que prometia grande pujança, e com a preocupação do escultor em levar a cabo uma peça perfeita e acabada, arrojada e surpreendente que garantiria a carreira e o mérito pessoal. Se o espírito liberal de Gaspar Coelho, de audácia artística e individual, ultrapassava o receio de ser preterido ou ultrapassado como o mestre do grande estaleiro retabular, significa que o escultor estava verdadeiramente consciente da sua grande valia como único artista capaz de levar a cabo tão abalizada missão.

2.3. O retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre

Levanta-se no topo da capela-mor da Catedral de Portalegre o magnífico retábulo feito de madeira entalhada, com baixos-relevos, esculturas de vulto e pinturas a óleo que D. Fr. Amador Arrais encomendou primeiro a Gaspar Coelho (fig. 1) e depois aos pintores Simão Rodrigues e Fernão Gomes.

Recordem-se as belas e utilíssimas palavras de Diogo Pereira acerca das capelas da Sé de Portalegre: «*A primeira é a capela maior, onde está um retábulo que deu o bispo D. Amador, tam perfeito e tam lustroso e acabado, que creio não haver cousa melhor em todo Portugal. Toma desde o alto do tecto, da abóbada até o altar; todo pintado e dourado, muito bem estoreado, que o bispo Dom Frei Amador Arrais mandou fazer e pintar à sua custa, e pôr ua imagem da Virgem Nossa Senhora como hoje parece, em que vem a ser três mil cruzados.*»⁹⁶. Este precioso documento determina a encomenda da obra poucos anos após a sua feitura e aplicação no lugar e dá-nos a conhecer rasgados encómios, a predilecção do erudito tratadista que criticou a peça como sendo perfeita e acabada, possivelmente a melhor de todo o país, de todas quantas conheceu. O impacto desta peça fez-se também à custa da sua majestosidade – no tamanho e acabamento –, e do seu aspecto historiado que ilustra a preferência da época pelas obras de grande aparato e clareza formal, num ambiente contra-reformista perfeitamente instalado na cultura imagética da altura. A prodigiosa criação de Gaspar Coelho fez escola e escoou-se no tempo, ganhando o estatuto de fábula sem tempo que caracteriza as obras-primas. Este laboro monumental espelha uma complexidade de fenómenos que nunca são demais salientar: é este retábulo o reflexo da tentativa de ofertar um renovado sentido e corpo legitimado a uma Igreja que pretende reformar-se, dentro do espírito tridentino de agregação e catequização dos fiéis⁹⁷, erguendo-se num espaço onde a teatralidade da palavra e do gesto se amplia mais ainda com a sua visão que é a de um *mundo-outro* que se dilata na captação do olhar, atraído até ao centro de uma fantasmagoria extraterrena, feita dos retratos de belos Santos, bem como de histórias sagradas e exemplares.

A cidade de Portalegre conheceu um crescimento favorável durante a segunda metade do século XVI e, como consequência desse fenómeno efflorescente, desenvolveu-se um desarrumo social que teve de ser contido. Estas desregras sociais foram travadas, muitas vezes, por uma religiosidade que se pretendia cada vez mais pura, casta e omissa de quaisquer elementos desvirtuadores e/ou catalisadores de acções ou raciocínios que, de alguma forma, pudessem contrariar o dogma que se reformou e afastou do pendor herético e/ou protestantista. Nesta conjuntura, fez-se um crescente investimento imagético capaz de divulgar concertadamente uma ética cristã moralizante, programática e catequizadora.

Um retábulo é um espectáculo religioso em si mesmo, pleno de comunicabilidade que interliga o leitor e o ideal que pretende reflectir-se ou atingir-se; é ele o espelho de «Jerusalém Celeste» ali mesmo, no interior da casa que é de Deus. Um retábulo é, por vezes, a plasticização de vários

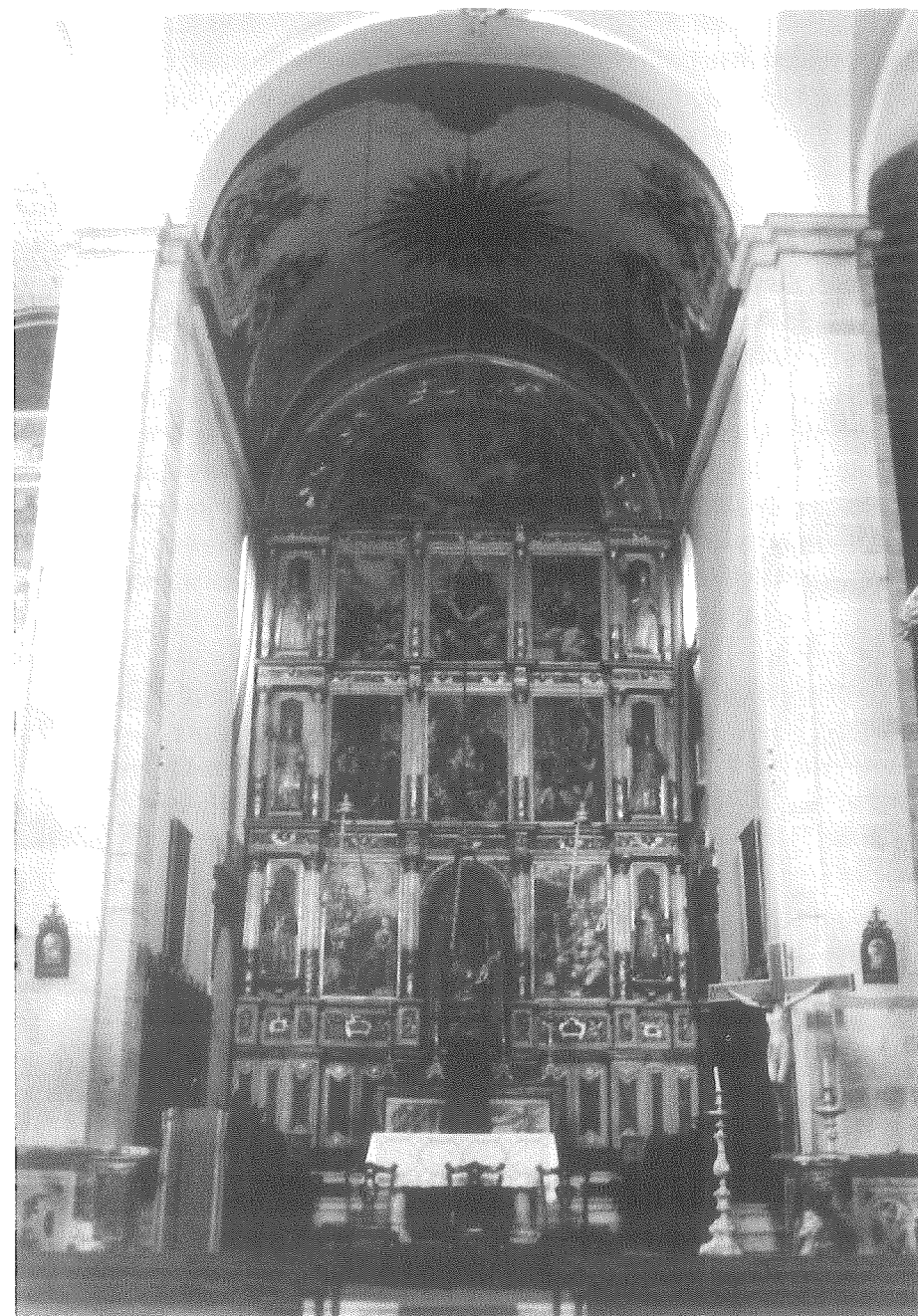


Figura 1 – Retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

episódios de vidas santas, imaculadas e sem pecado, das vidas que procuram arremedar-se para que o estado de Graça se torne uma realidade mais próxima. Um retábulo é o espelho da vida perene, que se festeja, pois que a doença e a morte não correspondem ao fim do espírito mas, antes de mais, ao fim do sofrimento e à reconciliação com o Pai, cumprindo o misterioso feitiço do «Eterno Retorno» à aquietação indolor, prazenteira e sem mácula. Um retábulo é, para além de tudo, a marca da presença de Deus. O artista dos finais do século XVI – escultor ou pintor –, é aquele de cujas mãos Ele se serve e cuja mente insuflou com o Seu *furor*, tornado Ideia primordial⁹⁸.

É esta a obra que Gaspar Coelho leva a cabo transformando a escultura, pela primeira vez em Portugal, num veículo informativo a par da pintura, fenómeno que não era inédito nos retábulos pétreos do centro do país mas que espelha exclusividade relativamente aos retábulos ediculares de madeira, preparados para ostentar pintura que catalisa a atenção do leitor. Se quisermos ir mais longe, podemos dizer que a maioria dos retábulos de madeira da segunda metade do século XVI não são nada mais do que os caixilhos ou os suportes para a intervenção dos episódios picturais mas, como veremos, os retábulos que Gaspar Coelho deu à luz são obras de arquitectura e escultura de tamanho enlevo e comunicabilidade, e de grande categoria estética, linguística e artística que ultrapassam a planimetria acima referida. A escultura e o debuxo arquitectónico (ensamblagem) aliam-se à pintura sem rivalizar demérito nem paragonar primordialidades e estatutos.

O retábulo-mor da Sé de Portalegre compõe-se de quatro andainas, sendo que a última não se secciona; cinco secções e uma elevada predela. São oito os painéis quadrangulares que o decoram e, a rematar, no topo superior, existe um outro de formato semicircular que lhe preenche o acabamento.

Lendo a peça de baixo para cima e da esquerda para a direita contam-se, nas tábuas pintadas da primeira andaina, a *Anunciação da Virgem* e a *Adoração dos Pastores*; na segunda, a *Adoração dos Magos*, o *Repouso na Fuga para o Egipto* e o *Menino entre os Doutores*; na terceira, a *Ressurreição*, a *Ascensão da Virgem* e o *Pentecostes*; no remate representou-se a *Transfiguração de Cristo*.

A maior parte destas pinturas foram atribuídas, por Vitor Serrão, a uma campanha de pintores sendo de destacar de entre eles, a presença do magnífico e «valente» pintor maneirista Fernão Gomes. A edícula da *Adoração dos Pastores* na andaina inferior deve-se, muito provavelmente, ao trabalho de Simão Rodrigues, avaliando pelas tonalidades usadas, pelo tipo de representação da Virgem e das figuras que se situam no segundo plano,

bem como pelo tipo tão característico de nublado algodoado que coroa a composição. A mão do extremenho Fernão Gomes é visível no painel da *Transfiguração de Cristo*, tão semelhante à vigorosa vitalidade do seu desenho de aguada sépia, copiado de Rafael (c. 1599)⁹⁹, bem como na representação do *Pentecostes* e na *Ascensão de Cristo*, cujas «figuras *serpentinatas*, (...) poses afectadas e (...) fantásticas tonalidades cinzento-violáceas, aproximam-se bastante do estilo do pintor régio de Filipe II»¹⁰⁰.

Envolvendo o tabuado apainelado e pintado desenvolve-se uma magnífica estrutura arquitectónica, de madeira dourada e policromada, incluindo imaginária de vulto, cujo desenho faz lembrar a contextura dos retábulos tipificados em Espanha como sendo de formato escorialense¹⁰¹.

No cumprimento do programa de difusão e propaganda do Escorial, Juan de Herrera levou a cabo um minucioso compêndio de estampas, com pranchas feitas pelo gravador flamengo Pierre Perret, que divulgavam e explicavam pormenorizadamente o edifício e o retábulo-mor da igreja do palácio e mosteiro filipino. São inúmeras e estupendas as estampas feitas com base nos desenhos de Herrera – algumas delas expostas hoje no interior da terceira sala do Museu de Arquitectura do mosteiro de S. Lourenço do Escorial – que circularam rapidamente por toda a Península desde o último quartel do século e durante os anos que se seguiram. É evidente que o acesso às fontes era um certificado de garantia de modernidade dos artistas e, neste caso, o empreendimento de Gaspar Coelho significa um esforço louvável de actualização que tornou o risco de Portalegre contemporâneo do madrileno – com as devidas ressalvas para a interpretação e adaptação pessoal do autor.

A composição é de planta plana e de remate semicircular, adossando e recobrando perfeitamente a parede fundeira que a suporta. Abre-se em cinco secções – à excepção da andaina superior – divididas, cada uma, por seis colunas de fuste estriado e com o terço inferior decorado com motivos de fantasia; e eleva-se em quatro andainas, divididas por três entablamentos de frisos decorados correndo, no topo, um friso semicircular da largura dos intercolúnios externos onde se esculpem, a meio corpo, as imagens de seis Profetas.

A imaginária que ocupa os intercolúnios de extremo e o amplo arco central responde a um programa iconográfico bem delineado e coerente. Usando novamente da leitura tradicional, de baixo para cima e da esquerda para a direita, temos as representações de *S. Jerónimo*; *Nossa Senhora com o Menino*; *Santo Agostinho*; *Santo Ambrósio de Milão*; um Bispo, Doutor da Igreja Oriental; *S. Gregório* e um outro Santo Bispo, Doutor da Igreja Oriental.

Os Doutores da Igreja são escritores eclesiásticos que desenvolveram, ao longo das suas vidas, textos que se tornaram obras paradigmáticas e



Figura 2 – Imagem de *S. Jerónimo* no retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

reconhecidos. Estas duas imagens ostentam os atributos genéricos que são o livro, o báculo e a mitra, pelo que supõe tratar-se de bispos beatificados; ambos vestem alva, peitoral e pluvial, indumentária tradicional de origem romana¹⁰⁴.

Caracterizando mais detalhadamente cada uma das figuras, temos em primeira mão a imagem de *S. Jerónimo* (fig. 2) que se representa como um homem de idade avançada em cujo rosto se faz marcar o tempo, nas rugas profundas que lhe sulcam a face de cada um dos lados, na barba e bigode fartos, na postura dos ombros, descaídos, como se não fosse possível arcar com o peso dos anos. O corpo, todo ele é largo, como o de um homem forte e pesado. Levanta os braços à altura do peito e, em cada uma das longas mãos, ostenta os acessórios que lhe são típicos: a pedra, com a qual o anacoreta fustigara o peito durante a penitência no deserto sírio e a Sagrada Escritura, que traduzira do grego para o Latim, na sua forma que ficou sendo conhecida como «*Vulgata*», reconhecida e adoptada como versão oficial da Igreja pelo Concílio de Trento. *S. Jerónimo* usa aqui o chapéu de

atemporais no âmbito da reformulação e ortodoxia eclesiástica e, para além desses tratados, levaram a cabo uma intensa e frutuosa especulação epistémica. Não raras vezes, os seus atributos incluem modelos de igrejas, báculo, mitra e o livro aberto que simboliza a Palavra de Deus e a sua categoria de letrado¹⁰². Para além da Igreja Ocidental, também a Igreja Grega possui os seus teóricos que figuram como os quatro Doutores da Igreja Oriental. São eles *S. Basílio Magno*, *Santo Atanásio*, *S. Gregório de Nazianzo* e *S. João Crisóstomo*¹⁰³.

No retábulo-mor da Catedral de Portalegre reúnem-se seis Doutores da Igreja, quatro dos quais perfeitamente identificáveis mas os outros dois representam dois Doutores da Igreja Grega que, por falta de atributos específicos e identificativos, não podem ser re-

cardeal que prende sob a longa barba; as vestes não se complexificam num emaranhado de pregas mas, pelo contrário, os panos caem a direito, tão lineares que provocam no olhar uma ideia de serenidade estática e, perversamente, sem vida. Esta figura não pretende ser o retrato naturalista de uma personagem mas, antes de mais, a plasticização de um ser que não tem tempo, que se recorta na imensidão dos anos e na sua monumentalidade enquanto homem e como Santo. A vida desta figura adivinha-se na valentia da textura ossuda e larga das mãos – malogradamente repintadas com uma camada tão grossa de preparo que lhes retira parte do significado plástico – e na expressão do olhar longínquo, entristecido e cansado pelos anos de profunda meditação.

A figura de *Nossa Senhora com o Menino ao Colo* (fig. 3) pousou-se no interior do vão aberto pelo arco na parte central do primeiro andar do retábulo e reveste-se, igualmente, de grande monumentalidade. O seu corpo foi alargado pelo volume das vestes mas, na generalidade do conjunto, apresenta-se como uma mulher esguia, se compararmos o tamanho dos braços e do rosto em relação ao conjunto que se alonga. O rosto da *Virgem* é de uma beleza invulgar; os olhos plasam uma vida de cavada contemplação, o nariz é equilibrado e delgado, terminando o rosto numa boca entreaberta e sensual. As ondas do cabelo caem por detrás dos ombros e escondem-se, no alto da testa, por uma pesada coroa de ouro. A *Virgem* segura ao colo, apertando junto ao peito, o seu filho ainda *Menino* que, contrariamente à personagem que o ampara, não possui a mesma sedução. Pousado no colo materno num equilíbrio instável, o *Menino* levanta os membros, em desatenta e silenciosa brincadeira; o seu rosto, rotundo, atenta seriamente em frente; o peito é o de um homem feito e ostenta uma musculatura invulgar para a idade, definidos os peitorais e os ombros relativamente largos; as mãos são as de uma criança, redondas e de



Figura 3 – Imagem de *Nossa Senhora com o Menino ao Colo* no retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.



Figura 4 – Imagem de Santo Agostinho no retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

dedos apertados como que a querer segurar o que lhe estiver mais chegado; uma coroa desmesurada e idêntica à de sua Mãe cobre-lhe a cabeça de neófito. Do conjunto do grupo destaca-se o intenso manto que cobre a Virgem, de um pregueado espaçoso que, ao dobrar por detrás do ombro direito da personagem, alarga-se violentamente com um movimento irreal, teatral e caprichoso.

A imagem de Santo Agostinho (fig. 4), acha-se no intercolúnio da direita da primeira andaina e corresponde à de um homem meia idade, tal como S. Jerónimo, com quem privara numa estreita amizade. Estas representações têm, naturalmente, a ver com o facto de se tratarem de doutos homens, experimentados nas ciências e na teologia, homens de letras e possuidores de um saber invejável.

O rosto do filho de Santa Mónica é esguio e esconde-se por detrás de uma barba espessa e pontiaguda, unida ao bigode e à cabeleira que se faz cobrir pela mitra; é um rosto de maçãs marcadas e agravadas por duas expressivas rugas; os olhos são rasgados e reflectem abatimento, quase lacrimosos¹⁰⁵, sob as finas sobrancelhas que os protegem; o conjunto é equilibrado pelo longo nariz e, na sua guarda, abre-se num sussurro, uma boca cujos lábios divergem em espessura. Cobre-lhe o corpo a pesada vestimenta de sacerdote com um manto preso no peito; as pregas caem em linha recta, paralelas, alterando-se apenas no lugar do joelho esquerdo, ligeiramente avançado em disfarçado contraposto. O braço direito ergue-se à altura da cintura e, na longa mão, o Santo ostenta o seu coração trespassado, numa alusão ao seu Amor Divino: «Atravessaste, Senhor, o meu coração, diz ele, com uma seta tão penetrante, que bem metida adentro no peito, ficou abrasado o ferro dentro da ferida.»¹⁰⁶ O braço esquerdo curva-se mais abaixo e na mão, empunha um modelo de igreja numa alusão ao mosteiro que o Santo fundou em África. A figura apresenta-se

hierática, estática e uniforme, adivinhando-se a vida através do rosto e, particularmente, do olhar descontente.

No segundo andar do retábulo-mor da Sé de Portalegre temos a imagem de Santo Ambrósio de Milão. Trata-se da configuração de homem de meia idade, de rosto largo e imberbe, vincado por duas rugas expressivas de cada um dos lados da boca e do nariz; os olhos são semelhantes aos das restantes personagens, muito amendoados, semicerrados porém, desta vez, a expressão não é de tristeza mas de sobriedade intelectual, demonstrando a calma e o apaziguamento de um homem experimentado na meditação silenciosa; sobre o par de olhos rasgados recortam-se as sobrancelhas finas e alteadas; sobre a testa enrugada assenta-lhe a mitra. A sua boca é de lábios muito finos e, sob ela, surge um queixo redondo sobressaindo em relação aos maxilares que, pela força dos anos, amansaram-se pelo cair, subtil, de alguma pele. Mesmo antes da cobertura do corpo pela indumentária, podemos admirar um largo e desnudo pescoço e, logo abaixo, o decote da vestimenta que faz cobrir-se pelo pesado pluvial que se prende ao peito e volta a abrir-se na parte inferior do corpo. Na mão direita, Santo Ambrósio segura o báculo, na ponta dos compridos e delicados dedos que divergem em relação aos da mão esquerda que se alongam e achatam desmesuradamente – por força do trabalho de equipa que sobressai nos pormenores mais ou menos escondidos da peça. Se admirarmos a obra no conjunto, notamos-lhe o pendor hierático das formas. É um corpo pesado e coberto por uma indumentária de aspecto pouco natural, movimentada apenas pela dobra irreal do manto que se curva junto ao braço, sem que se tenha prendido mas parecendo estar misteriosamente colado aos membros. O eixo frontal da peça é quebrado apenas pela obliquidade do báculo.

Segue-se a figura de um Bispo, um Doutor da Igreja Oriental. O corpo do Santo é robusto e ligeiramente mais baixo e jovem que o das personagens remanescentes. O rosto imberbe apresenta algumas rugas de expressão que lhe dão vida e individualidade fisionómica; os olhos rasgaram-se em amêndoa e o olhar volta a ser muito descontente sentindo-se no olhado, desta vez, uma certa preocupação, acentuada pela pose carregada da testa e das finas sobrancelhas; a boca cerrou-se e, logo abaixo, recorta-se um queixo saliente e ovalado, destacado do contorno alargado e cheio da face. Cobre-lhe o corpo uma pesada e desconcertante vestidura que inclui uma estola cujas abas cruzam ao peito e passam por debaixo de um cinto que não se vê; o movimento fantasioso do manto oferece à imagem alguma agitação, pois que se embaraça em redor do braço esquerdo caindo, do avesso, em pregas redondas pela parte da frente. A mão direita segura o báculo, que cruza à frente, e a esquerda empunha o livro aberto. A juventude do Santo pode

significar tratar-se de São Basílio Magno que morreu novo, um dos «luminares da Capadócia», ardente lutador contra o arianismo.

Ainda no terceiro andar repousa a figura de *S. Gregório Magno*, uma personagem rasgada com mais vida do que qualquer outra e, curiosamente, acha-se situada no último piso do retábulo, num lugar bastante elevado e que por isso poderia ter sido menos tratada pelo escultor. *S. Gregório* usa a tiara papal e um par de luvas púrpura. A face do beneditino mostra-se imberbe, como é apanágio das suas representações iconográficas; adivinhámos-lhe um queixo semelhante aos atrás descritos, saliente e ovalado, repetindo o formato do contorno do rosto; os olhos são rasgados em fino amendoado e as sobrancelhas que os protegem são também de recorte agudo; o nariz é idêntico aos anteriores, de carácter muito fino e ligeiramente curvo. A expressão da personagem é de inequívoca melancolia, apanágio de todas quantas têm sido descritas. A vestimenta que lhe abraça o corpo tem aquele mesmo cair e, sobre os ombros, prendendo à altura do peito, enverga a costumeira capa de porte avultadíssimo. O Pontífice ergue o braço direito que se dobra à altura da cintura e, com a mão levantada, abençoa aqueles que o miram; a mão esquerda representa-se no prolongamento do braço que se dobra paralelamente ao chão e segura o bastão pontifício.

Temos, por último, a figura de um sexto Doutor da Igreja que não pode identificar-se com exactidão por falta de acessórios específicos. A figura colocou-se a uma altura tão elevada que é difícil adivinhar-lhe o aspecto mas, assim mesmo, vislumbramos alguns pormenores como o desbarbado do rosto, de formato arredondado, povoado de finas rugas de expressão que lhe dão idade; a boca de lábios finos; os olhos de um cerrado amendoado; a mitra de dourado trabalhado que lhe cobre a cabeça. O corpo todo é coberto pelo vestido e, curiosamente, o Santo avança o joelho direito com maior alcance do que as restantes personagens, o que confere à imagem uma visível agitação que se observa, igualmente, no mover dos panos e dos volumes – este desassossego não era de esperar de uma figura que se ergue numa posição tão elevada no interior do retábulo. A mão direita segura o báculo que já não necessita de ser cruzado para dar vida ao conjunto; a mão esquerda segura um livro fechado, como que para ser entregue a quem o quiser ler.

Alçam-se, no remate semicircular da estrutura, as figuras relevadas, de meio corpo, de seis destras personagens. Luís Keil definiu-as como sendo as imagens de seis santos¹⁰⁷. Não pode corroborar-se esta interpretação iconográfica porque se averiguarmos as seis efigies, observamos que todas elas ostentam filacteras, o que é significativo e usual para a representação

dos Profetas do Antigo Testamento e, neste caso, representam-se, *Isaiás, Jeremias, Baruc, Ezequiel e Daniel* incluindo depois um *profeta menor* que se usou por forma a solucionar mais adequadamente o problema do espaço a ser preenchido pela imaginária¹⁰⁸. Estas soberbas formas recortam-se num agitado perfil, bastante serpenteadas, destacadas na superfície dourada como que a pairar, etéreas e perfeitamente enquadradas no espaço que lhes fora reservado, dividido que foi o semicírculo, em seis partes iguais. São estas imagens reveladoras do carácter anti-natural do escultor que aqui usou, com bastante desenvoltura, os cânones de representação maneiristas.

De uma forma global, as imagens do retábulo-mor da Sé portalegrense são de excelente qualidade estética e artística. A individualização das figuras fez-se através dos atributos e da expressividade dos rostos que, apesar de possuírem, todos eles, um formato de algum modo familiar, revestem-se de personalidade, obtida através de subterfúgios formais concretos. No último quartel do século XVI, não podiam esculpir-se figuras de grande beleza e graciosidade. Vive-se uma época em que prevalecem os ditames da Igreja tridentina que estipula regras estreitas de execução, banindo todos e quaisquer motivos que possam despertar nos observadores algum sentimento mais prazenteiro e sensual. Os corpos devem vestir-se com bastante decoro, perfeitamente recobertos, sem que se possam vislumbrar as carnes. As poses devem manter a dignidade e o espírito deve soar mais alto, elevando-se sobre o corpo que tem de desprezar-se como um acessório perecível e heterodoxo, sujeito a tentações. As imagens esculpidas ou pintadas devem ser a manifestação do espírito e por isso foram descritas, no retábulo de Portalegre, com uma textura austera, entristecida, meditativa e intemporal. São os olhos o espelho das suas almas de tormenta e o esforço que deve empreender-se agora assemelha-se ao empenho com que aqueles homens santos combateram as heresias do mundo, dando-se conta dos seus pecados pessoais, macilentos por saberem que nada são, temendo não conseguir cumprir as tão árduas missões que Deus lhes destinara à partida. Em relação às figuras dos profetas do remate da peça, distinguem-se pelo recorte mais amplo e livre e pela desenvoltura com que se rasgaram e expeliram da madeira, com sugestões de um maneirismo maduro porque mais longe da mirada sensória.

Até agora, o nome de Gaspar Coelho associava-se à ensamblagem e ao entalhe mas nunca tinha sido creditado como escultor. Na documentação obtida em Portalegre, ele é tido como marceneiro e não como imaginário, referindo-se a sua intervenção no acabamento e assento do retábulo no lugar que ocupa actualmente, sem que possa descortinar-se – para além do risco da peça, do entalhe da madeira e do labor que decora frisos e colunas –, se o

autor levava a cabo o trabalho de escultura de vulto que habita os intercolúnios. Depois de avaliar as diferenças e desníveis de alguns pormenores de execução de grande fábrica, pode adiantar-se que este trabalho escultórico foi levado a cabo por uma equipa de trabalhadores, sendo visíveis discrepâncias entre o recorte dos rostos (de grande expressividade) e das mãos relativamente aos corpos, escondidos no interior de pesados mantos que se constroem segundo uma contextura rígida e em bloco. Apesar dos ligeiros desníveis de acabamento, o grupo escultórico demonstra um grande engenho e todas as personagens são o fruto de um só risco, das mesmas mãos modeladoras e do mesmo espírito paterno que as criou, plenas de unicidade que lhes define um género executivo capaz de tipificar-se.

Se Gaspar Coelho executava imagens de vulto em Badajoz, esculpiu-as também em Portalegre e é somente um escultor verdadeiramente arrojado que consegue rasgar a madeira das esculturas da andaina superior com a mesma perícia do desbaste das peças do primeiro andar, ultrapassando a tentação e dedicando-lhe a mesma compostura. Acredita-se que estas peças foram esculpidas pelo talentoso imaginário e temos assim definido um amplo grupo que abre caminho a novas atribuições passíveis de discernimento por cotejo. Conclui-se agora que Gaspar Coelho terá riscado a obra na íntegra (ensablou-a), entalhado todo o conjunto, para além de ter esculpido as esculturas de vulto que a compõem.

Sob o magnífico conjunto desenvolve-se uma predela relevada que faz a glória do retábulo. O sopé da peça acompanha o ritmo reentrante da estrutura arquitectónica dos pisos altos, desenvolvendo-se intercalado pelos salientes pódios das colunas do primeiro andar, ostentando ora duas, ora três faces visíveis e ornamentadas. Nos espaçamentos quadrangulares que ligam os pódios, descrevem-se os episódios decorativos que se distinguem pela individualidade do lugar que ocupam, embora cumpram um programa iconográfico concordante. Da esquerda para a direita, lê-se o relevo de *S. Marcos*, na face do bloco reentrante que corresponde ao plinto da coluna exterior do primeiro piso do retábulo; o de *S. Mateus*, que surge na posição seguinte, correspondente à face principal do segundo pedestal; o recorte relevado de *S. Pedro* decora a face principal do terceiro pódio¹⁰⁹; *S. Paulo* faz-se representar no quarto pódio; segue-se o relevo de *S. João* e, por último, salienta-se a imagem do evangelista *S. Lucas*.

Decomponhamos os relevos com mais austeridade, pois que, através deles, estamos certamente mais próximos do labor de Gaspar Coelho¹¹⁰. Veja-se o primeiro pedestal do lado esquerdo, aquele que inclui, no rosto principal, o belíssimo relevo de *S. Marcos* (fig. 5) que reflecte claramente a mestria do autor no que diz respeito ao trabalho de ressalto. A figura agita-se no interior

da vestimenta que a recobre com plasticidade, ao contrário do que aconteceu nas figuras de vulto atrás referidas. A personagem apresenta-se como um homem de meia idade, barbado, de rosto assaz expressivo – apesar das sucessivas camadas de ouro –, usando uma cabeleira recortada e reentrante no alto da testa. São a boca e o nariz que também definem a expressão dos rostos de Gaspar Coelho: os lábios finos das figuras masculinas e o nariz direito que termina, regra geral, numa ponta arredondada. Enquanto a cabeça do Evangelista se move para o lado esquerdo, o joelho direito avança ligeiramente, sobressaindo sob o manto que se abre à altura da cintura em vivo e ondulante pregueado; no seu conjunto pleno, a figura descreve um movimento ondulante, serpentinando de uma forma fabulosa que recorda as figuras da escultura espanhola de meados do século. *S. Marcos* representou-se descalço, mostrando os pés desnudos sob a túnica; as mãos são bastante possantes e vigorosas, elucidando-nos acerca da vincada personalidade que se retrata e é com este vigor que *S. Marcos* aponta o Evangelho que segura, aberto, na mão direita. Repousa-lhe aos pés o leão que o acompanha no tetramorfo.

A segunda face do pedestal (fig. 5) faz-se decorar com um motivo que Gaspar Coelho usou ao longo da sua carreira e nas mais diversas cambiantes, jogando com elementos que fizeram grande fortuna e que denunciam a fonte extremenha que inspirou o autor durante o seu período de aprendizado. Trata-se da combinação de um querubim, de faces redondas e volumosas; cabelo curto e ondulado, aberto no topo da testa através de dois triângulos reentrantes; a boca de menino é pequena mas carnuda; o pescoço é amplo, de criança gordalhufa que se envolve em duas asas corpulentas e inclinadas, ora para baixo, ora para cima, ou cruzadas sob o rosto ou alternando, cada uma, em distinta direcção. Pende do pescoço da criança um medalhão fantástico, de *rollwerk* e, sob ele, pendura-se um vasto molho de frutos. Este



Figura 5 – Relevo de *S. Marcos* na predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

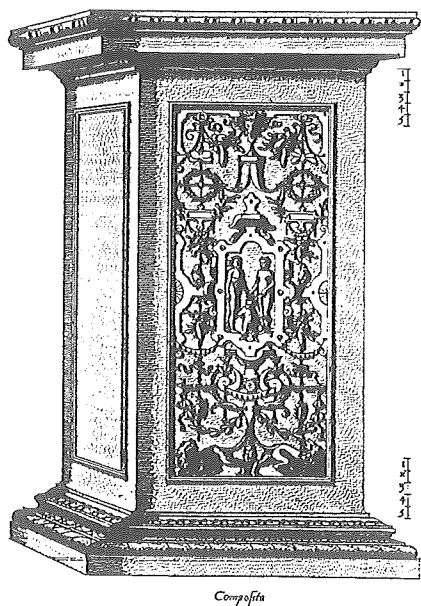


Figura 6 – Gravura do pedestal de uma coluna coríntia retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 73 [Biblioteca Municipal do Porto].

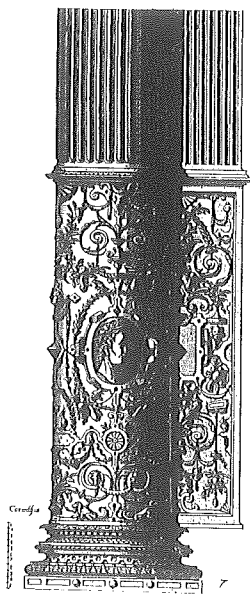


Figura 7 – Gravura de um terço inferior ornamentado de uma coluna coríntia retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 74 [Biblioteca Municipal do Porto].

motivo de cartela era perfeitamente actual e podia ter sido inspirado nos álbuns de gravuras que circulavam um pouco por toda a Europa. Como um exemplo iconográfico muito chegado ao que Gaspar Coelho fez vingar nos seus relevos – de predelas e terços baixos de colunas retabulares – temos as cartelas que Hieronimus Cock gravou em 1563, segundo o risco de Vredeman de Vries para pedestais e terços inferiores de colunas coríntias (figs. 6 e 7)¹¹.

Como é sabido, circulavam pela Europa diversos álbuns de gravuras ou cartões avulso que as livrarias monásticas, os grandes mecenas e os artistas adquiriam com fervor de actualização iconográfica¹². De uma maneira geral, as gravuras de grotesco e os diversificados motivos de cartelas de *rollwerk* e *strapwork* eram simplificadas e reimaginadas, ou reinventadas, pelos artistas que as adaptavam ao lugar e à encomenda.

As gravuras que reproduziam desenhos de expeditos artistas franco-flamengos ou italianos não eram as únicas fontes de alento artístico português mas, como se sabe, podiam captar-se certos motivos decorativos por *via indirecta*, ou seja, na usança de certos motivos decorativos em *segunda mão*. Muitos autores, por vezes os mais periféricos, aprendiam – por força do seu estabelecimento no interior de uma oficina de aprendizado –, a decorar à maneira do seu mestre de oficina, utilizando os livros e os modelos

que tinham ao dispor no interior da tenda laboral; se quisermos recolher a outras considerações, recordemos o trabalho levado a cabo por alguns oficiais que, habituados ou ensaiados no manejo e ao formato do mestre, usavam os seus feitios como axiomas iconográficos – podiam até ser os únicos motivos com os quais contactavam esses artistas. Para o caso de Gaspar Coelho, crê-se que a utilização das cartelas flamengas, entre outros motivos que veremos mais à frente, é fruto destas duas vias de influência ou seja, do recurso directo às gravuras de influência, e através do aprendizado e do contacto levado a cabo na extremadura espanhola¹³.

Recorde-se que Gaspar Coelho aprendeu em Espanha, na escola de Jerónimo de Valência, onde contactou e assimilou o espírito hodierno vivido no círculo dos escultores Hans de Bruxelas, Antonio de Auñón, Vasco Martín Vendello, etc., bem como dos pintores Luís de Morales, Francisco e António Flores, entre tantos outros artistas de mérito singular. Se considerarmos a magnífica obra do cadeiral de Badajoz, recolhemos uma plêiade de motivos retirados directamente de gravados italo-flamengos que o artista extremenho procurou, recebeu e aplicou com uma capacidade genial. Confrontando a obra de Badajoz com o trabalho levado a cabo nalguns relevos do retábulo-mor de Portalegre, depreendemos onde Gaspar Coelho aprendeu¹⁴ (fig. 8), exportando depois os elementos para obras remanescentes que, entre nós, raras vezes tinham raiado com esta tipologia antes de virem a lume os seus desenhos e recortes esculturais.

Estes são apenas alguns exemplos entre muitos que podiam referir-se neste contexto, mas o que importa agora reter é que Gaspar Coelho esculpiu, nos motivos que decoram a talha que levou a cabo em Portalegre, conforme aquilo que aprendeu no contacto com algumas fontes de iconografia impressas, bem como através do que lhe foi permitido conhecer e assimilar



Figura 8 – Pormenor de uma coluna decorativa do cadeiral da Catedral de Badajoz, de c. 1555.

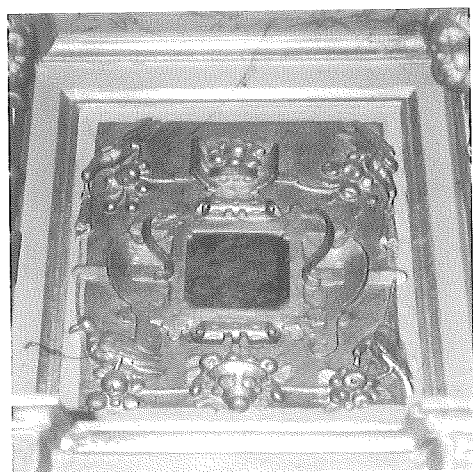


Figura 9 – Pormenor da predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

em Espanha. Um artista é o fruto de um conjunto de influências que o vão marcando, directa ou indirectamente, ou que lhe vão sendo impostas por aquele que lhe encomenda as obras, ou o protege. Assim como não se desvincula nunca da época em que viveu, alterando-se e, como intelectual activo e empreendedor, capaz de amotinar criticamente o real que o abraça, um artista é um caudilho, uma síntese em constante mutação, fruto de uma amálgama vastíssima de directrizes formadoras e nunca o fruto de um só vector que lhe dá corpo e alma.

A sua mundividência económica, cultural e mental plasma-se crítica ou acriticamente na sua obra estética e artística que é, por sua vez, o espelho do seu sentir, da sua alma efervescente, enformada por tudo aquilo que viveu e aprendeu, com todo o seu significado simbólico, com toda a fantasia de um ser que é único, disposto a abraçar o mundo para lhe dar novas formas reais, novos contextos e fisionomias didascálicas, de imitação *versus* invenção.

Segue-se ao primeiro pedestal da predela do retábulo-mor de Portalegre um espaço quadrangular – aquele que está sob a imagem de *S. Jerónimo* –, que representa outro motivo decorativo cuja origem está muito próxima da dos ornatos atrás referidos (fig. 9). Trata-se do desenho ressaltado de uma cartela rectangular semelhante às que Benedictus Battini debuxou – com as figuras de toucados emplumados que Floris e Bos exportaram – e que foram gravadas por Hieronimus Cock¹¹⁵, embora com ligeiras mutações, simplificadas e readaptadas por ocuparem um lugar preciso e com um espaço próprio, com outra desenvoltura e sem demérito. Se cotejarmos o tipo de ferragem desenhada nas gravuras com os números 7 e 22 da fl. 120 (fig. 10) com a esculpida no retábulo de Portalegre, verificamos existirem poucas diferenças, um grande ar de influência e o mesmo espírito decorativo. O escultor transformou os lados da cartela portalegrense e simplificou-os; alterou-lhe os topos sendo que, no inferior, optou por relevar um cesto de frutos que, por seu turno, retirou de outras gravuras – vejam-se os cestos de ferro de Vredeman de Vries (figs. 11 e 12), dos anos cinquenta e sessenta do século XVI ou os trabalhos do género de Cornelis Bos.

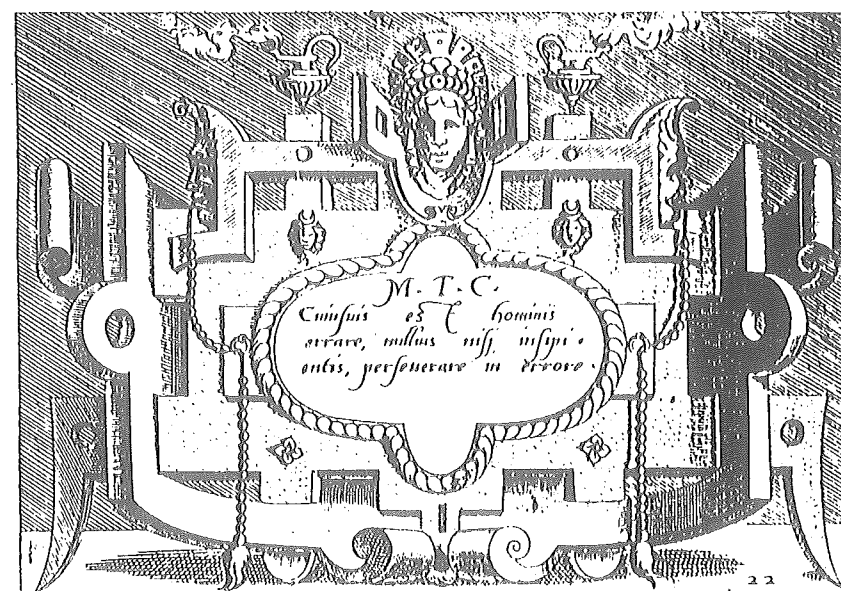
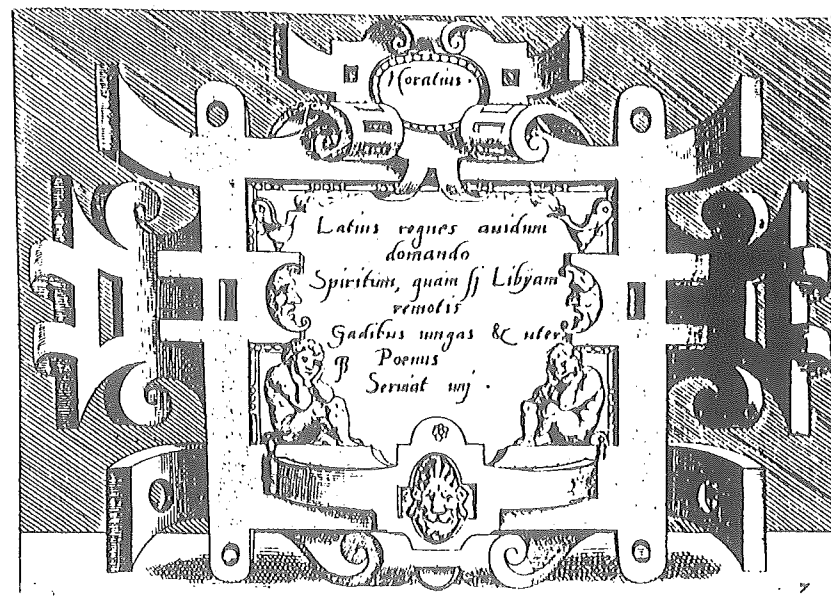


Figura 10 – Desenhos de Benedictus Battini gravados por Hieronimus Cock, incluídos no *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 120, n.º 7 e 22 [Biblioteca Municipal do Porto].

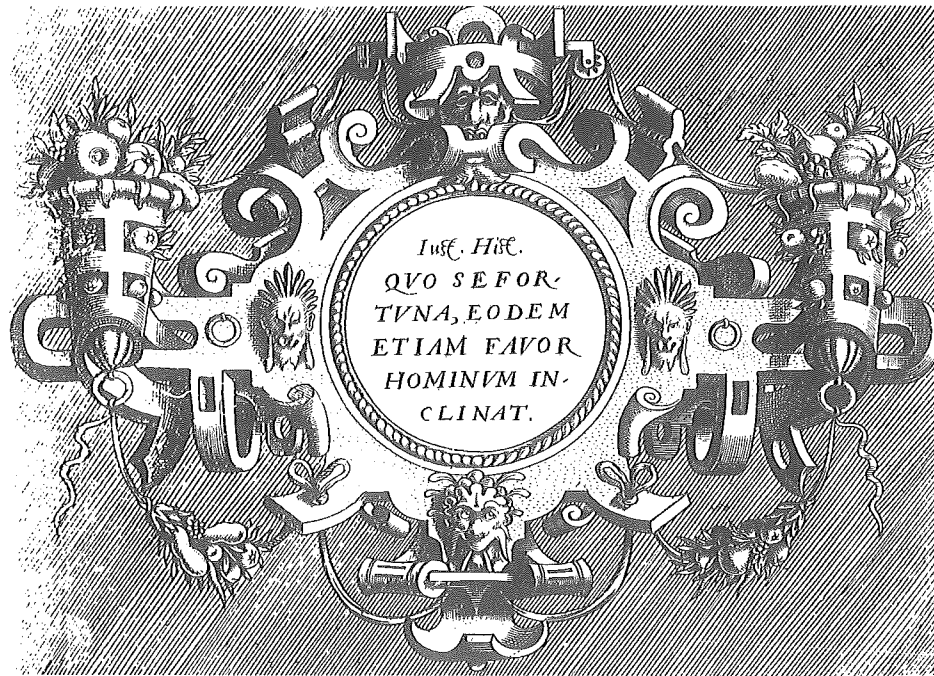


Figura 11 – Gravura de Vredeman de Vries retirada do livro, sem título, conhecido por “Album de Gravuras da Biblioteca do Real Mosteiro de San Lorenzo del Escorial”.

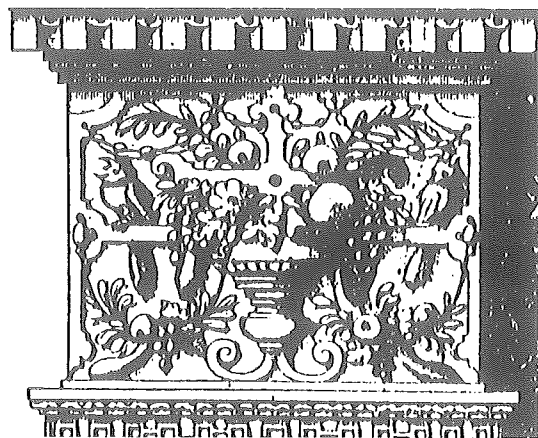


Figura 12 – Gravura de Vredeman de Vries – feitiço de um entablamento coríntio – do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 80 [Biblioteca Municipal do Porto].

A decorar os cantos do espaço rectangular esculpido na predela que agora se examina, acham-se quatro pássaros, um em cada vértice, pousados sobre quatro molhadas de frutos. Escusado será dizer que também os animais¹¹⁶, bem como a fruta¹¹⁷, foram retirados de estampas gravadas – motivo recorrente em Badajoz – pois que na década de sessenta do século XVI, os autores usaram esta temática alargada, devido ao seu excepcional valor decorativo e por serem bastante flexíveis e adaptáveis a qualquer situação de gravado de grotesco¹¹⁸.

O segundo pódio desta predela retabular possui três faces visíveis. O rosto principal ostenta a venusta figura de S. Mateus escrevendo o Evangelho que lhe segura um rotundo e animado anjinho (fig. 13).

Trata-se de um relevo agitado e vigoroso, o mais enérgico do conjunto, pleno de uma dignidade que não se admira nas outras peças de figuração. O rosto do Evangelista reflecte a dignidade de um sábio que recebeu o tempo, sulcando-lhe a expressão, realçada pelas maçãs do rosto e pelo longo barbado, sob o nariz de porte delgado. O corpo de S. Mateus recorta-se numa agilíssima serpentina, desmesurado e contorcido, numa pose pouco cómoda para a escrita, como se escrevesse pela mão de um Deus veloz, impetuoso, exaltado e tormentoso, sob um estranho impulso metafísico, pleno de *furor* ou, por outro lado, como se o anjo, vindo naquele instante do céu, lhe apresentasse o material para ser escrito, na mesma impetuosidade. Os panos que vestem as personagens unem-se num só, distinguindo-se apenas pelo ritmo do pagueado que indica a direcção que cada um deles tomou para o encontro. O manto de S. Mateus passa por debaixo do braço direito e descreve um movimento semelhante ao do manto da já descrita Virgem, imagem que ocupa a primeira andaina, expressão de um «tique de oficina» que importa reter. A disposição das vestes indica-nos o desenrolar da acção: quando o anjo,



Figura 13 – Relevo de S. Mateus da predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.



Figura 14 – Relevo da *Apresentação no Templo* do retábulo da capela-mor da matriz de Talavera la Real (1588-1590).

e aberto, junto à testa, em dois triângulos rebeldes e reentrantes; das costas do rapazinho pula uma esplêndida e requintada asa (de cisne), que o identifica como mensageiro de Deus e encaminhador da ciência do evangelista.

Esta face do pedestal é a que melhor expressa a ousadia do escultor e o perfeito alinhamento com a expressiva produção escultórica que se praticara, anos antes, em solo castelhano e extremenho. Esta imagem é filha do vigor tormentoso e veloz de Alonso Berruguete e do fino e serpentinado recorte dos relevos de Talavera la Real (fig. 14), de António Auñón e Vasco Martín Vendello¹¹⁹, cujos relevos expressam uma fisionomia ondulada, contorcida e desequilibrada pelas poses em escorço e pela anamorfose de alguns membros que se alongam e encurtam por forma a oferecer uma maior expressividade aos volumes que se recortam, todavia, como que a pairar. As imagens relevadas em Talavera assentam sobre enrolamentos fingindo o metal, subterfúgio que Gaspar Coelho escolheu em Portalegre para colocar as suas representações.

O retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora de Talavera la Real foi encomendado em 1588 pelo bispado de Badajoz ao «*entallador y escultor*» António de Auñón e ao ensamblador Vasco Martín, ambos da cidade de Badajoz. Do contrato do retábulo, publicado por Rodriguez-Moñino¹²⁰, salienta-se o excerto que nos indica o autor da traça e o mestre principal da referida obra: «*(...) se haga un retablo para la capilla y altar mayor della e para la dispusicion y artificio del fue al dicho lugar a lo ver e vio por vista de ojos y a ordenado que se haga conforme a una traça que el dicho Antonio de Auñón dio para*

arrebatado, se aproxima velozmente do evangelista, estende-lhe o livro e, ao levantar os braços, prende-lhe o manto que nesse instante subiu à altura do peito e aí ficou, dobrado e preso ao livro. O menino celestial representa-se anafado, de pernas amorosamente desnudas, rotundas e perfeitas na torção; a ambígua túnica que o veste ajusta-se à pele impoluta e, através dos panos, podemos sentir as soberbas formas da carne, até ao rosto, de bambino bochechudo e simpático, de cabelo em caracóis

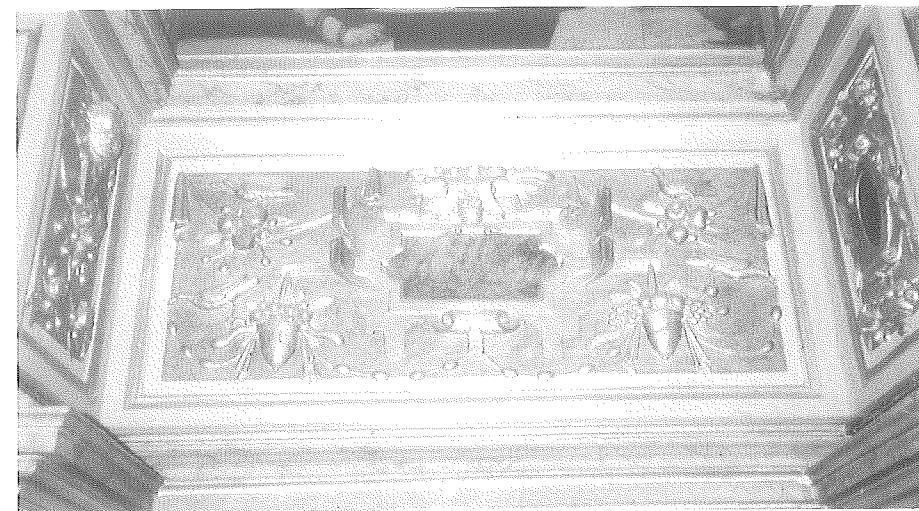
el dicho efecto questa firmada del dicho provisor y de mi el presente escriuano y de mi el dicho Antonio de Auñon como maestro principal de la dicha obra y retablo a que nos referimos (...)»¹²¹. O retábulo deveria ser levado a cabo «*(...) en arte e perfiçon conforme a la dicha traça dentro de dos años que comiencen a correr y se quenten desde oy [8 de Junho de 1588] hasta ser cumpridos los dichos dos años dandonos el dicho mayordomo toda la madera e materiales para el dicho rretablo neçesarios y por nuestro trabajo obra y manos del dicho retablo la cantidad de maravedis en que fuere tasado el dicho retablo*»¹²².

Retornando à magistral indústria portalegrense, verificamos que na face do lado esquerdo do pedestal da segunda coluna recorta-se



Figura 15 – Segundo pedestal incluso na predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

Figura 16 – Predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.



outro delicioso querubim de cujas asas pendem dois panos e, do pescoço, um molho de frutos onde pousa um pássaro debicando distraidamente a pomagem; junto à molhada de frutos encosta-se uma cartela redonda que suspende uma fita de perlado (fig. 15). A face do lado direito do mesmo pedestal esculpe-se com um relevo em tudo idêntico ao atrás descrito, tirando ligeiras modificações para que a obra não sucumba à monotonia (fig. 16).

O retângulo subsequente é decorado com um motivo de fantasia (fig. 16). Ao centro da disposição acha-se uma cartela rectangular idêntica às das gravuras inscritas na figura 11¹²³, de Benedictus Battini e gravada por Cock¹²⁴. Podemos acrescentar a este número muitos outros gravados da mesma linhagem e que serviram, todos eles, para que se construísse um sistema que é a síntese de uma série de desenhos de influência (figs. 17 e 18). Não devemos deter-nos a tentar encontrar nos ornamentos que decoram o retábulo de Portalegre, afinidades incondicionais com os gravados em cotejo mas, antes de tudo, fixemo-nos apenas nalguns detalhes que nos mostram uma possível ascendência. Ladeando a cartela central da edícula, acham-se novamente as molhadas de frutos suspensas onde repousam dois atentos passarocos; pendem de cada um dos lados da cartela central dois cestos metálicos de frutos e flores e, sobre a ramagem, instalam-se outros dois esforçados corvos.

Na face principal do terceiro pedestal da predela recorta-se o relevo de *S. Pedro*. Trata-se da representação de um homem de meia idade, barbado e de cabeleira longa, penteada para trás e reentrante no alto da testa. A sua expressão é serena mas bastante vigorosa. Esta firmeza advém-lhe, outrossim, da contextura das mãos, do modo como agarra convictamente os objectos que empunha, da pose agigantada, teatral e torcida em serpentina. A mão direita agarra, à altura da cintura, uma equívoca chave, enquanto a esquerda ampara o livro contra a coxa do mesmo lado. A figura descreve um ligeiro contraposto, oferecendo movimento aos panos que ondulam ao sabor da carne que recobre. *S. Pedro* não se agita da mesma forma atormentada que *S. Marcos* mas sente-se na personagem o mesmo pulsar materno que lhe advém da personalizada atitude, da pose enviesada, das proporções, do cair dos panos e, acima de tudo, do tipo de rosto, de acentuadas maçãs e olhar entristecido.

Imediatamente após a abertura que dá lugar ao arco central da primeira andaina esculpe-se, na face principal do pedestal da quarta coluna do primeiro piso, a figuração de *S. Paulo*. Esta imagem desenvolve-se com alguma novidade relativamente às restantes, uma vez que surge relevada a três quartos, oferecendo ao escultor a possibilidade de ensaiar novas atitudes figurativas, um novo preenchimento decorativo, um novo lançamento volumétrico e

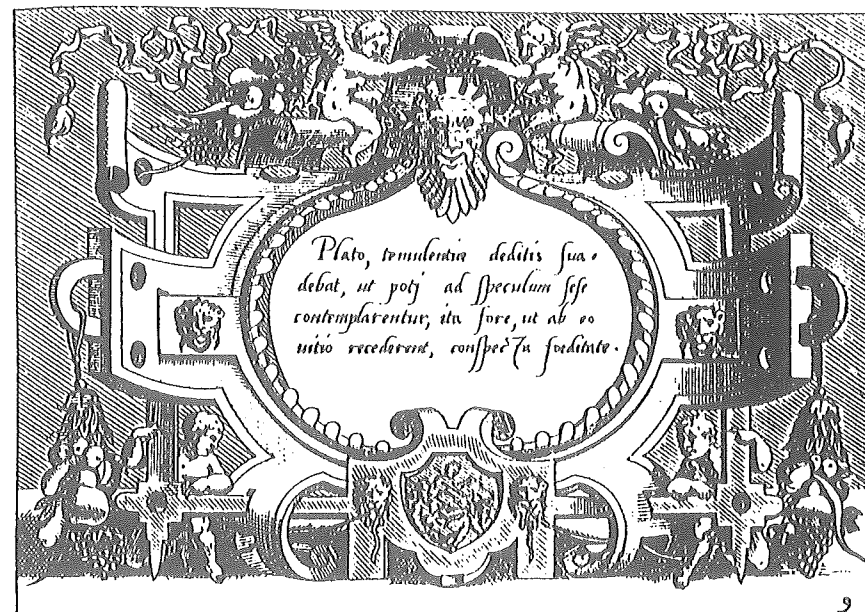


Figura 17 – Gravura retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 122, n.º 9 [Biblioteca Municipal do Porto].

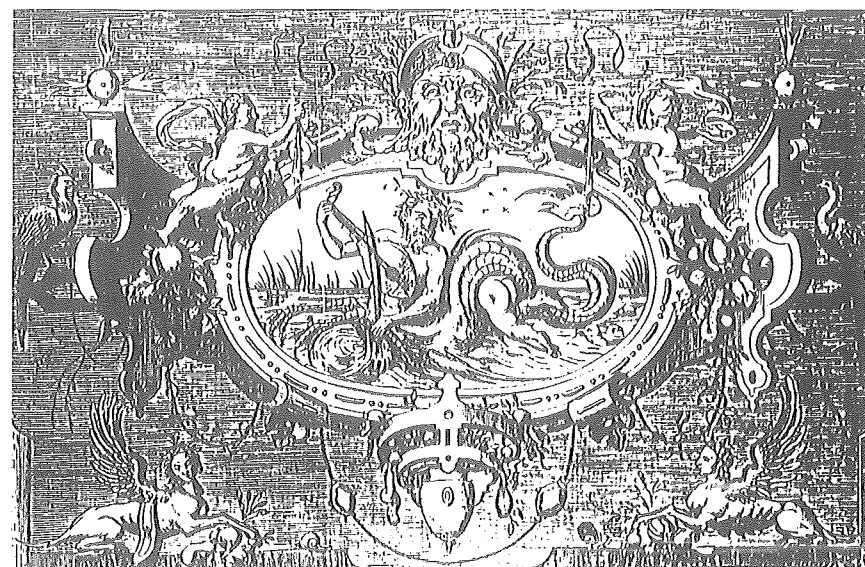


Figura 18 – Gravura retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 126 [Biblioteca Municipal do Porto].

um diferente fluir dos panos que, desta forma, se requebram com outra complexidade. *S. Paulo* representou-se como um homem entrado nos anos, de barba ondulada e cabelo penteado para trás. As feições do rosto são idênticas às já descritas, sendo que se destacam os olhos cavados e os pomos adiantados. O corpo da personagem desenvolve-se enviesado e ligeiramente alquebrado, por forma a caber no espaço que lhe estava predestinado no interior do rectângulo do pedestal. A mão direita segura a espada do seu martírio; o braço esquerdo quebra-se à altura da cintura e, na mão, segura o livro. As pernas afastaram-se e a direita mostra-se de perfil, ampla e corcovada no joelho. A vestimenta que recobre o Santo ilustra tratar-se de um abnegado peregrino embrulhado em mantos que lhe vão cobrindo a túnica. O recorte das pregas da indumentária é prolixo e avantajado e o autor usou, uma vez mais, o esquema dos panos enrolados à cintura e presos num qualquer ponto que não se vê. Acrescente-se que é evidente uma ligeira desproporção qualitativa quanto à rasgadura das mãos, do peito e do braço direito da personagem, o que denota a intervenção de um ajudante oficial.

A face do lado esquerdo do polígono ostenta um grupo decorativo que se constitui por uma cartela ovalada, de *rollwerk*, encaixilhada pelos motivos atrás referidos: molhos de frutos, pendentis de pano e pássaros debicando os vegetais.

Segue-se ao pedestal um outro espaço rectangular preenchido por um conjunto de ornamentos que já não constituem novidade (fig. 19), uma vez que repetem, com breves cambiantes de combinação, os motivos relevados no espaço da predela que lhe é simétrico¹²⁵.

Na prossecução da predela acha-se um novo polígono saliente ressaltando-se, no rosto principal, a imagem do evangelista *S. João*, acompanhada da águia e do Evangelho (fig. 20). Trata-se do debuxo de um jovem desbarbado, conforme à iconografia deste Santo, o mais belo de todos quantos acompanharam Jesus. A figura desenvolve-se com dificuldades de lançamento e o movimento restringe-se ao crescimento do braço direito em ângulo recto e ao avanço da perna esquerda; o cair dos panos é bastante hierático e paralelo. Trata-se, obviamente, de uma imagem estranha ao labor de Gaspar Coelho porque se a cotejarmos com a figura de *S. Paulo* ou, para voar mais longe, com a de *S. Mateus*, concluímos que as críticas apontadas anteriormente correspondem aos atavismos estéticos desta nova descrição. Estamos na presença de um relevo que detém algum parentesco estético com os remanescentes, mas que não herdou a mesma categoria técnica e artística.

Na face do lado esquerdo do plinto recorta-se outro rosto angélico (fig. 20), bochechudo e com um olhar melancólico. É mais um querubim que

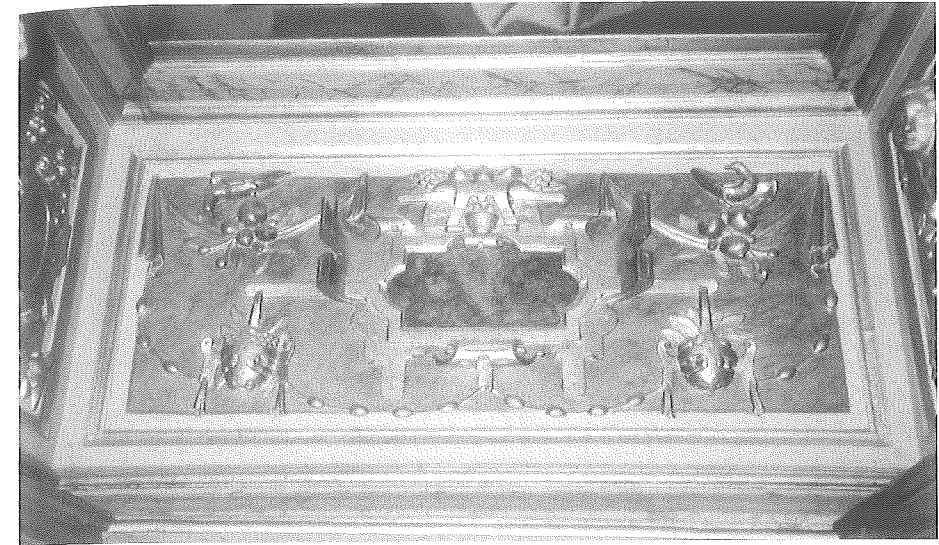
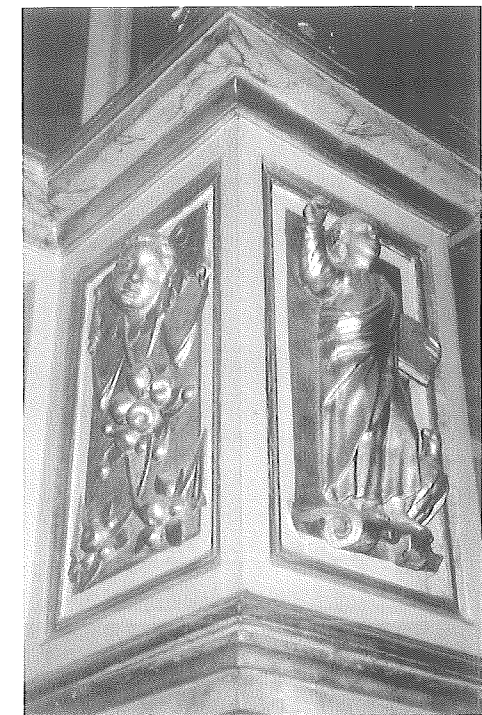


Figura 19 - Predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.

rasga a madeira e nos espreita do interior do polígono rectangular; mais uma invenção que gira em torno do mesmo motivo decorativo que se repete nas suas múltiplas possibilidades. O lado direito do mesmo pódio ostenta outro rotundo rosto de anjinho que ampara, presa ao pescoço, uma vigorosa cartela ovalada.

A seguir a este pódio, refende-se um novo espaço quadrangular onde avulta uma decoração em tudo semelhante ao quadrado que, na predela, lhe é simétrico (fig. 9). O último pedestal que incorpora a predela do retábulo-mor da Sé de Portalegre ostenta duas faces, desenhando-se na principal a figura de *S. Lucas*. Trata-se do retrato de um dolorido pensador; de meia idade, barbado, de olhar cavado e expressivo e de vasta cabeleira. A figura é

Figura 20 - Relevo de *S. João Evangelista* da predela do retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre.



bastante esguia, levantada ainda mais pelo pregueado escorregadio da vestimenta e pela magreza do corpo. Os ombros altearam-se tanto que não deixam ver o pescoço que se foi cravando no corpo. O braço direito estende-se à maneira de um orador teatral e o esquerdo encurva-se segurando o Evangelho com uma longa e achatada mão. A personagem veste uma túnica passando-lhe, ao redor das ancas um manto, desenhando um elegante e brandido esquema de pregueados. Do lado direito da figura e a seus pés surge o Boi que o distingue iconograficamente.

A arquitectura do retábulo-mor da Sé de Portalegre é bastante adequada. Usou-se a ordem coríntia nas colunas que o compõem e esta consumação também alicerça a intelectualidade e actualização do desenhador, pois que estabelece uma primeira aproximação às lições de Serlio¹²⁶. As colunas da máquina retabular são estriadas e apresentam os terços inferiores decorados e diferenciados do resto do fuste¹²⁷. Os coxins dos capitéis compõem-se de rosas, caudículos, acantos e astrágalos. A perfeita adaptação do retábulo à superfície fundeira, através do uso de um gigantesco arco que remata o topo da peça, constituiu uma inovação que teve grande fortuna nos retábulos que o seguiram, nomeadamente os que se usaram na decoração dos templos jesuíticos, entre outros¹²⁸. Ainda no âmbito da modernidade ruptural da arquitectura de Gaspar Coelho, podemos acrescentar o sistema simétrico, perfeitamente igualitário que une nichos e intervalos a preencher com pintura. Esta coerência espacial alia-se à mentalidade pós-tridentina que obriga as obras de Arte a responder a ideais didácticos e programáticos definidos que têm a ver com a fácil legibilidade das peças. Os desenhos são um veículo de informação dogmática e devem obedecer ao decoro, aos elencos de catequese e funcionar como «*exemplaria vel potius exemplate*» que S. Boaventura celebrou com categoria: as imagens oficiam exemplificações colocadas diante das nossas mentes – a visão é o sentido que, teoricamente, atinge mais frontalmente o intelecto –, para refinar e orientar os sentidos, transmutando as coisas imperceptíveis em perceptíveis. O sistema arquitectural constituído por paralelas e perpendiculares delimitando séries de intervalos compostos, permitem uma leitura imediata, despojados que foram os elementos dissuasivos. Esta organização retabular prende-se com a marcada influência espanhola, bem como a sua escala de gigante, comemorativa do imaginário estético espanhol que, tradicionalmente, preferia retábulos de grande majestuosidade. Em Portugal, rareavam os exemplos de obras retabulares de possantes dimensões e, por isso mesmo, não sobrava uma memória estética que influenciasse o escultor e ensamblador portalegrense, caso não tivesse vivido anos em território internacional. Todo o risco denuncia uma autoria erudita e empenhada em modernizar e dinamizar as estruturas retabulares que vigoravam no país durante este período.

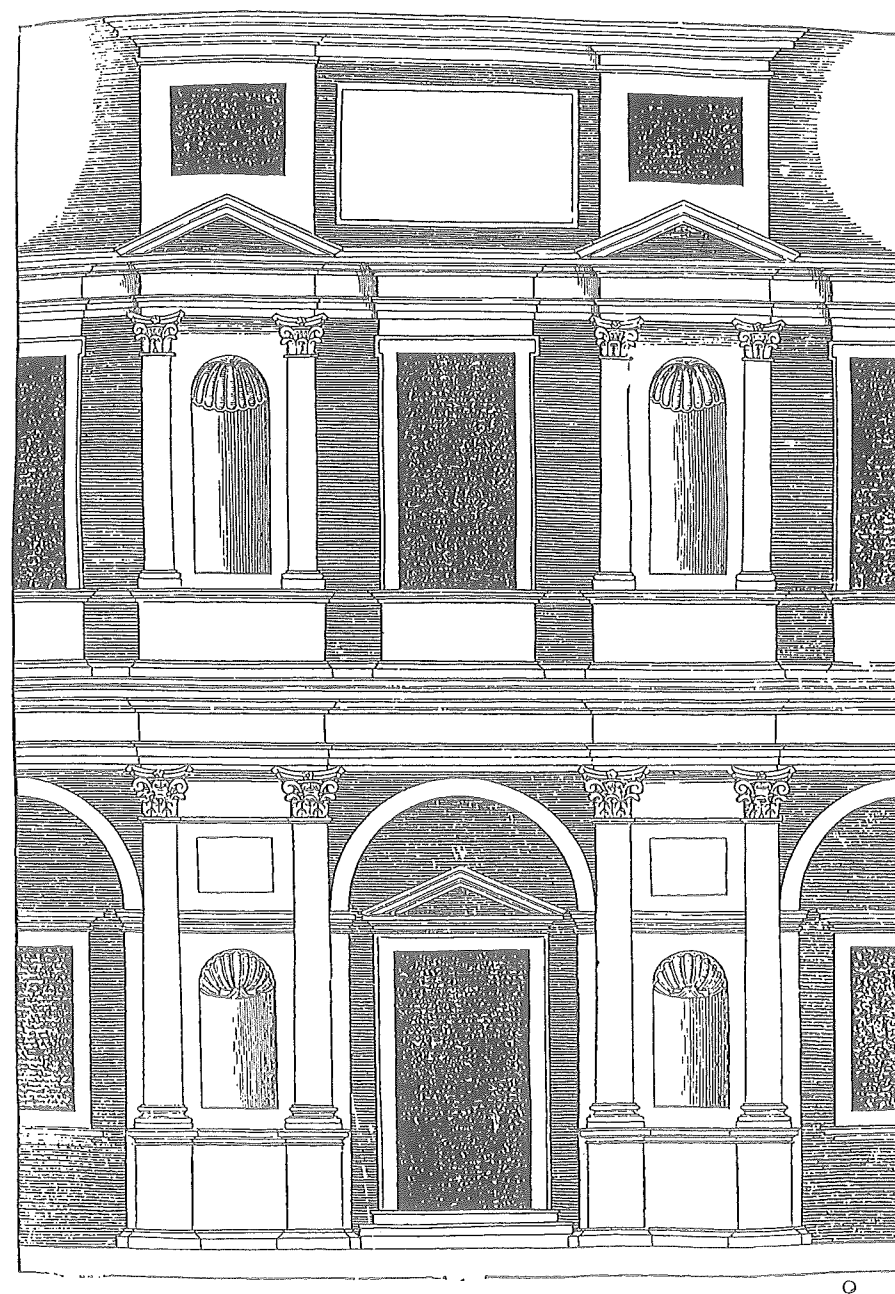


Figura 21 – Fachada coríntia retirada do *Libro Quarto de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes (...)*, 1552, reprodução facsimilada, Valência, 1977, fl. LV.

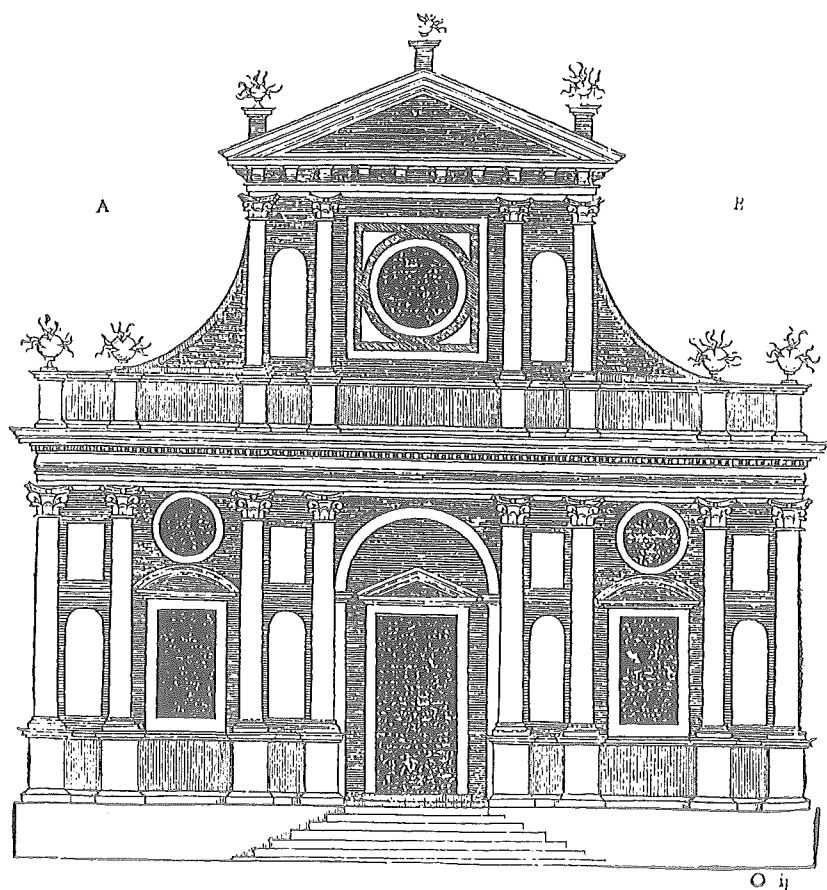


Figura 22 – Fachada coríntia retirada do *Libro Quarto de Architectura* de Sebastian Serlio Boloñes (...), 1552, reprodução facsimilada, Valência, 1977, ff. LVI.

A adaptação do desenho de Gaspar Coelho às fachadas coríntias de Serlio é flagrante, nomeadamente no que diz respeito aos grupos laterais do retábulo de Portalegre que repetem o esquema serliano do par de colunas ladeando um nicho e colocadas sobre pedestais, estabelecendo um espaço rectangular no intervalo (figs. 21 e 22). O mesmo par de colunas, inspiradas no famigerado tratadista, ampara um entablamento repartido, saliente e estabelecendo os espaços rasgados que, neste caso, funcionam como intercolúnios. Esta síntese feliz levou-a a cabo o escultor e arquitecto de retábulos Gaspar Coelho que, para além de adaptar à sua obra um sistema arquitectónico erudito, inaugurou um outro, afortunado, que vingou em Portugal durante séculos: o adossamento perfeito da peça à parede fundeira com fechamento semicircular porque assim o pedia o recorte altaneiro dos muros¹²⁹.

A fortuna crítica deste imbatível retábulo não corresponde à garantia da peça. As referências dos autores têm sido ambíguas e laterais e nunca foi escrito um texto sobre este prodigioso labor que merece um respeito especial. A alusão à obra de Gaspar Coelho na *História da Arte em Portugal* de M. Chicó, M. de Mendonça, Pamplona e Damião Peres¹³⁰ é brevíssima: «Também foi um entalhador português, Gaspar Coelho, o autor da imaginária e marcenaria decorativa de dois notáveis retábulos mistos do último quartel do século XVI, o da Sé de Portalegre (...), promovidos (...) por D. Frei Amador Arrais.». Na sua obra publicada em Londres, Robert Smith escreveu sobre os irmãos Coelho, Gaspar e Domingos, mas não especificou as obras que lhes corresponderiam, definindo-os apenas como trabalhadores da madeira dos finais do século XVI – «on the late Renaissance ornamental tradition that had first developed in stone» –, da fase *arquitectural*¹³¹. Não obstante, na sua obra dedicada à talha em Portugal, o autor vai mais longe, dedicando vários capítulos a esta questão pertinente. No artigo sobre os retábulos de D. Frei Amador Arrais, Robert Smith assenta que o retábulo de Portalegre é obra da parceria Domingos e Gaspar Coelho «que provavelmente eram autores de outras obras de talha na catedral de Portalegre.»¹³². Refere ainda o aspecto inaugural da adaptação da peça à parede fundeira da capela-mor, bem como do interior do retábulo que, ao invés de empregar um esquema complexo «de quadros e nichos de diferentes tamanhos e molduras, prevalentes em outros exemplares da época, figura um xadrez de compartimentos iguais ou quase idênticos, com um nicho destinado à imagem da padroeira, no meio da primeira zona, por cima do altar. Assim, de um só golpe, Gaspar Coelho revolucionou a forma do retábulo português, dando-lhe uma nova ordem e simetria, já existentes numas poucas obras em pedra, como nos retábulos das capelas-mores da sé da Guarda e de S.^{ta} Maria de Belém, mas expressadas com uma nova força dinâmica, graças à vitalidade das edículas sobressalentes da orla, que, junto com o arco que projecta e completa o seu ritmo, dão ao retábulo um perfil fechado, contido, dominado, destinado a tornar-se característico de muitos retábulos portugueses e brasileiros do futuro.»¹³³. O autor diz ainda que: «As edículas sem frontões vêm directamente de Serlio, enquanto os ornatos do terço inferior das colunas, com as suas grinaldas, panos e objectos pendurados, se relacionam com gravuras decorativas franco-flamengas de meados do século XVI. Nos belos painéis do banco do retábulo de Portalegre, entre as bases das colunas, há relevos com tabuletas providas de barras, como as do cadeiral de Évora (...). É bem possível que na escolha dos ornatos o livro (...) de Arfe e Villafañe, de 1585¹³⁴, desempenhasse um papel preponderante.»¹³⁵. Robert Smith foi, efectivamente, o único escritor que dedicou a esta obra de talha

um lugar de notoriedade, no contexto da historiografia artística portuguesa. O papel de charneira e de desenho *avant la lettre* de Coelho foi por ele perfeitamente discriminado, assinalando as inovações e tentando buscar as fontes das quais se terá servido o artista, uma vez que o risco da peça assinala eruditismos e uma modernidade que espelha marcações de aprendizado consciente.

Reynaldo dos Santos acrescentou que «da escultura de madeira, já dos finais do século XVI, conhecem-se as obras dos dois *Coelhos*, *Gaspar* e *Domingos*, que trabalharam primeiro na Sé de Portalegre (...)»¹³⁶. É a Vitor Serrão¹³⁷ que se devem as mais longas e acertadas palavras a respeito desta obra, relatando a encomenda feita por Amador Arrais ao «mestre entalhador Gaspar Coelho para as obras de marcenaria retabular»; páginas depois, Vitor Serrão explica, pela primeira vez, que: «Efectivamente, Gaspar Coelho executou a marcenaria e escultura do grande retábulo maneirista da Sé de Portalegre entre Outubro de 1590 e igual mês de 1591! O mestre fora preso por ordem do corregedor da comarca, em virtude de atrasos na feitura da marcenaria, tendo D. Frei Amador Arrais intercedido em seu favor e obtido a sua libertação, sob promessa de ultimar e assentar a obra (...)». Também Pedro Dias atribuiu a obra do retábulo a Gaspar Coelho sem mencionar já a parceria de Domingos¹³⁸.

2.4. Outros retábulos da Sé de Portalegre

De entre as capelas laterais da Catedral de Portalegre contam-se, do lado do Evangelho e a partir da porta da entrada, a de *Santa Catarina de Siena* – a antiga de *S. Jacinto* e *S. Nicolau* – e a de *S. Crispim* e *S. Crispiano*. Diz-nos Diogo Pereira Sotto Maior que foi o portalegrense Pero Vaz Pereira¹³⁹, um «escultor e grande oficial nesta arte», quem trouxe de Roma umas relíquias muito veneradas que se conservam num relicário deste altar. O obradouro retabular da capela decorria por encomenda da Irmandade dos Sapateiros na altura em que Diogo Pereira escrevia o seu Tratado (c. 1616). Esta informação permite-nos datar o retábulo e arredá-lo da campanha de Gaspar Coelho. Pode não ter sido o mestre do retábulo-mor quem debuxou e entalhou esta peça mas, não obstante, o esquema do topo retabular – semicircular, perfeitamente adaptado ao topo fundeiro –, bem como o tipo de querubins que se esculpem nas cantoneiras dos arcos abertos para albergar as imagens dos Santos, de cada um dos lados do primeiro andar, são do mesmo género daqueles que Gaspar Coelho esculpiu na grande fábrica da capela-mor. Também a predela, nomeadamente as figuras dos

evangelistas relevadas nos pedestais das colunas da primeira andaina, denunciam uma reprodução daquelas que se rasgaram no retábulo-mor. Cotejando a configuração de *S. Mateus* da predela do retábulo de *S. Crispim* e *Crispiano* (fig. 23), com a da obra que a influenciou, notamos que esta imagem é consequência da primeira, embora com menor desenvoltura e flexibilidade, com desigual calibre qualitativo, anotado pela menor expressividade e dramatismo e denunciando um trabalho levado a cabo por outra alma, a de um artista que transcreve uma obra na sua totalidade sem poder jamais captar aquilo que está para além da plasticização, que é o génio inventivo e criador, a força invisível com que atinge a sensibilidade e inteligência de quem admira as obras e que se plasma no esculpir sem clemência.

A fisionomia e a pose das figuras relevadas nos dois retábulos podem parecer-nos semelhantes mas, naquele que agora se critica, as personagens são mais alteadas, inexpressivas, estáticas e inanimadas. A contiguidade em relação ao esquema arquitectónico da peça capela-mor é claríssima, bem como os elementos ornamentais que a povoam, fenómeno elucidativo da importância e impacto exercidos por Gaspar Coelho logo após a execução do retábulo da capela maior da Sé portalegrense. O seu êxito deve-se, naturalmente, à destreza e à actualidade com que levou a cabo a empreitada, carregando de Espanha para Portugal e das fontes de iconografia gráfica à madeira, um novo modo de desenhar, esculpir e entalhar que ganhou terreno, perpetuando-se afortunadamente, como acontece com as obras de grande carácter que abrem caminho a um localizado *academismo*, fruto do seu impacto inicial.

Diogo Pereira diz que foi Pero Vaz, «escultor e grande oficial nesta arte», quem trouxe as relíquias veneradas neste altar. Sabe-se que Pero Vaz Pereira foi um arquitecto creditado que serviu a casa de Bragança durante anos. Apesar de não haver referências quanto à estadia do artista em Portalegre



Figura 23 – Relevo de *S. Mateus* da predela do retábulo de *S. Crispim* e *S. Crispiano* da Sé de Portalegre.

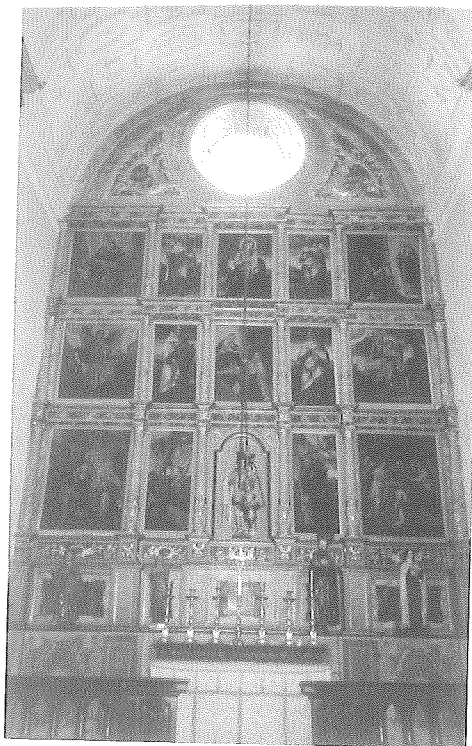


Figura 24 – Retábulo da capela de *Nossa Senhora do Carmo* da Sé de Portalegre.

As esculturas do retábulo de *S. Crispim e S. Crispiano* não se sabe quem as concebeu. Teria sido Pero Vaz, de acordo com as palavras de Diogo Pereira Sotto Maior? O seu testemunho é claro, evidenciando a contemporaneidade do *Tratado* e da factura do retábulo mas, assim mesmo e não havendo obras suficientes para um cotejo eficaz, nada mais pode acrescentar-se. Serão estas as duas esculturas que certificam a legitimidade de Pero Vaz escultor? Se compararmos as esculturas de Gaspar Coelho com aquelas que se mostram neste retábulo, verificamos que existe alguma identidade formal, particularmente nas poses, no formato das mãos, no olhar afastado e *senza tempo*. O que nos limita a atribuição é a personalidade das imagens e o cânone altaneiro da concepção. Infelizmente, não pode ir-se muito além de hipóteses por confirmar...

Na ordem sequencial das capelas da catedral segue-se, do lado do Evangelho, a de *Nossa Senhora do Carmo* (fig. 24). Este espaço foi mandado decorar por D. Frei Amador Arrais, conforme pode ler-se no *Tratado* de Diogo Pereira e como podia supor-se, rememorando a estreita ligação do Bispo àquela Ordem: «(...) a capela de Nossa Senhora do Carmo, com um retábulo que o

durante os primeiros anos do século XVII, por ocasião do risco e da escultura das peças do retábulo desta capela sabe-se, inversamente, que Pero Vaz permaneceu na cidade entre 1589 e 1592, anos que balizam a sua colaboração com João Vaz nas obras do Seminário e Paço Episcopal de Portalegre e o baptismo do filho Francisco, na freguesia da Sé, de quem Gaspar Coelho foi padrinho. Aquele documento certifica a frutuosa amizade entre ambos e o facto de os artistas de uma determinada região, e de categoria laboral comparável, manterem laços de profícua união, circulando nos mesmos territórios de sociabilidade e estabelecendo elos de forte aderência mental que se consubstanciavam ainda mais através de atitudes, quando as havia, de ordem sócio-religiosa.

bispo Dom Amador mandou pintar por sua devação, por ser confraria de sua ordem, e lhe deu um frontal de damasco branco, com sua sanefa de veludo carmisim.»¹⁴⁰. Alguns anos depois, os oficiais da Carda, que ali tiveram irmandade, alteraram o retábulo e «puseram no estado que ora parece»¹⁴¹. Frei Amador Arrais permaneceu em Portalegre até ao ano em que retornou a Coimbra, em 1597, data limite da incumbência deste trabalho que não é de todo estranho ao feitio usado por Coelho, cuja presença na cidade já se atestou durante os anos de 1592, 1594 e 1596.

O retábulo divide-se em quatro andares, contando com o remate semicircular que envolve a fenestra ovalada da parede fundeira; uma predela; um amplo banco e cinco secções horizontais (fig. 24). A planta retabular é plana e agitada pelo movimento dos entablamentos que se quebram alternadamente provocando, na imagem integral da peça, um subtil acidentado que inibe a monotonia e desvirtua ligeiramente a função de emolduramento dos quadros. É muito plausível a intervenção de Gaspar Coelho no bosquejo da peça e, porque não, no projecto miniatural, bem como no acompanhamento do entalhe definitivo do retábulo, embora antes das alterações operadas pela irmandade dos cardadores. Integra a peça soberba pintura a óleo que, conforme garantia de Vitor Serrão, são trabalhos de Luís de Morales, particularmente as representações da *Virgem com o Menino*, de *Elias*, *Eliseu*, *Santo Alberto* e *Santo Ângelo*.

Separam os quadros pintados, colunas com capitéis coríntios, de fuste liso até ao terço inferior, ornamentadas com um tipo de decoração que já nos é familiar (fig. 25): querubins de rostos bochechudos e voltados para o lado olhando em diversas direcções; as asas são relativamente amplas e bem abertas; dos pescoços pendem cartelas que são simplificações das do retábulo-mor; das cartelas saem fitas que vão prender-se a molhadas de fruta ou amarram os anjos ao seu suporte.

A predela reentrante deste retábulo utiliza alguns motivos decorativos que podem observar-se na grande obra de Gaspar Coelho, salientan-



Figura 25 – Pormenor do retábulo da capela de *Nossa Senhora do Carmo* da Sé de Portalegre.

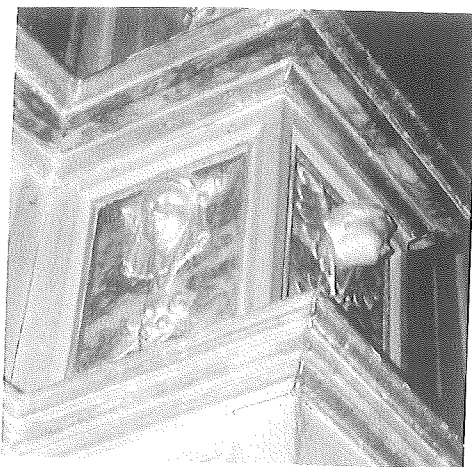


Figura 26 – Pormenor da predela do retábulo da capela de *Nossa Senhora do Carmo* da Sé de Portalegre.

do-se, nas faces principais dos pedestais das colunas do primeiro andar, os gordalhufos meninos alados de cujos pescoços pendem as fitas que atam cestaria de frutos; acham-se ainda molhos de frutos suspensos por um fantástico galão, motivo decorativo inspirado em gravuras do meado do século; esculpiram-se também os afamados rostos femininos, de cabeça tapada com o lenço, quase exactamente iguais aos que Vredeman de Vries desenhou em cerca de 1565 e que foram gravados por Cock (figs. 26 e 27), ou aos de Benedictus Battini (fig. 28), também gravados por Cock (sem data), exemplos colhidos entre inúmeros que poderiam dar-se, dos mesmos e de outros autores, uma vez que este tema é comum a tantos gravados achados dos anos 30 aos anos 60 do século XVI.

Os adornos do retábulo de *Nossa Senhora do Carmo* ainda incluem, nos quatro espaços rectangulares entre os pedestais das colunas do primeiro andar, assuntos semelhantes aos que recobrem os espaços da predela do retábulo-mor da Sé. Nas cartelas centradas nos referidos espaços pousam pássaros sobressaltados, ora prestes a levantar voo, ora debicando os frutos

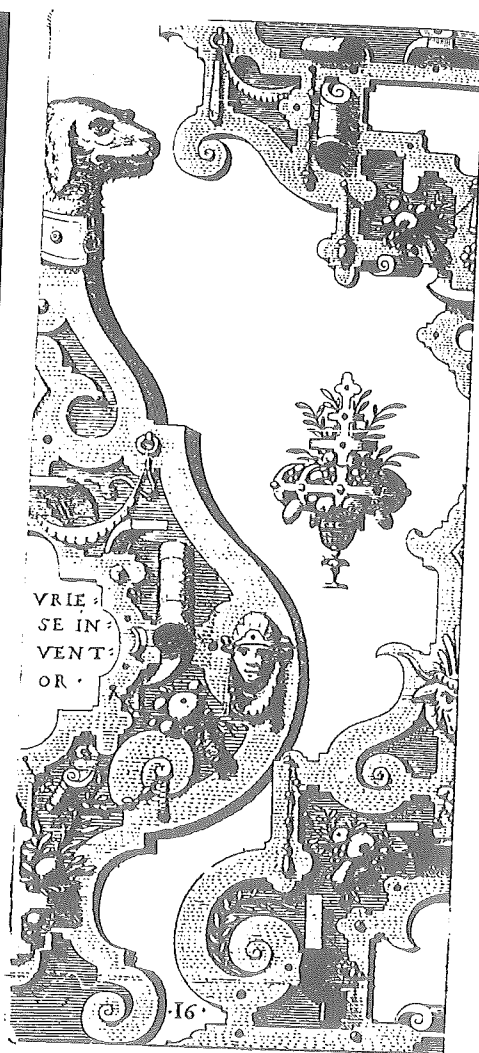


Figura 27 – Gravura de Cock segundo o desenho de Vredeman de Vries, de c. 1565, retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquità di Roma*, Fl. 83 [Biblioteca Municipal do Porto].



Figura 28 – Desenho de Benedictus Battini gravado por Hieronimus Cock, retirada do *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquità di Roma*, Fl. 117 [Biblioteca Municipal do Porto].

que se pousam, ou pendem, das ferragens que ladeiam os enrolamentos laterais das cártulas. A decoração dos espaços da predela gira em torno deste *leitmotiv* que, não obstante, encontra algumas dissemelhanças de pormenor.

O retábulo da capela de *Nossa Senhora do Carmo* pertence à linhagem do retábulo-mor do edifício, apesar da planta assumir uma dependência veraz em relação aos quadros que o compõem, fenómeno que não deve ser estranho às mutações verificadas algum tempo depois do risco e factura original. O entalhador deu apenas à predela e às colunas algum arrebatamento servindo-se, para isso, do modelo que permanecia no interior do templo, a decorar a capela-mor.

No seguimento da exposição das capelas do lado do Evangelho da Sé de Portalegre acha-se ainda a de *Nossa Senhora da Luz* – actualmente sob a invocação de *Nossa Senhora de Lourdes*. Da observação do retábulo, de pintura e madeiramento dourado e policromado (fig. 29) que Diogo Pereira Sotto Maior diz ser «*outro retávolito tam soberbo e tam perfeito e historeado como todos os demais que há neste sagrado santuário.*»¹⁴², queda-se a ideia de se tratar de uma obra cujo aparato decorativo sofreu um sem número de alterações, efectuadas ao longo dos anos que se seguiram à sua primeira elaboração. A peça desenvolve-se



Figura 29 – Antiga capela de *Nossa Senhora da Luz* que é, actualmente, da invocação de *Nossa Senhora de Lourdes*, no interior da Sé de Portalegre.

em cinco andares, contando com o último constituído, uma vez mais, por um largo remate semicircular que envolve uma fresta ovalada; uma predela lisa ou *a branco* e um amplo banco. Lendo a peça horizontalmente e de cima para baixo, temos apenas uma secção no topo, cinco nos dois andares superiores e quatro nos dois inferiores pois que se abre, ao centro, um espaço cuja altitude é equivalente à superfície conjunta das duas andainas restantes. As colunas que individualizam os quadros vão sendo mais delgadas à medida que se elevam, de andar para andar, o que recorda mais uma vez as fachadas coríntias de Serlio. Os capitéis foram bastante alterados e não pode assegurar-se a ordem arquitectónica à qual pertencem; os capitéis das colunas dos andares superiores compõem-se de um coxim liso, e no ábaco assentam duas volutas estilizadas assemelhando-se a uma variedade inventiva da ordem jónica podendo ainda ver-se, na mesma andaina, outros capitéis que memoram o coríntio.

Não é possível encontrar nesta obra qualquer afinidade com o labor de Gaspar Coelho, para além do risco da planta arquitectural do conjunto e, se alguns entablamentos foram embelezados com querubins, estes meninos não são aqueles que podem ver-se no retábulo-mor nem no retábulo de *Nossa Senhora do Carmo* mas, acima de tudo, são feitos que efectivam a fortuna da decoração retabular *coelhiana*. Não é permitido imaginar que todas as peças de fecho hemicíclico saíram da mesma oficina de escultura e entalhe, porque o remate semicircular responde, neste caso específico, à necessidade de unificação decorativa no interior do espaço eclesial e é mais um fruto vivo da semente lançada por Gaspar Coelho. Também não podemos desprezar a hipótese do ensamblador ter deixado desenhos de orientação que serviriam para adaptar a obras que ficaram por levar a cabo já depois de 1597. O debuxo deste retábulo não é desconforme às arquitecturas *coelhianas*, todavia, este aspecto alicerça-se também no facto de terem sido

estudadas as dimensões ediculares, programadas para a obtenção de uma vista perspectivada. O uso de determinado remate não tipifica a obra nem afiança a paternidade do risco porque uma peça constituiu-se, no seu conjunto, de equilíbrios – e, por vezes, de afiançados desequilíbrios –, que dão género ao trabalho ou que lhe dão *estilo*.

A decorar a primeira andaina do retábulo de *Nossa Senhora de Lourdes* encontram-se quatro imagens de madeira policromada e estofada, sob peanhas e, ao centro, acham-se três bustos-relicário. Parece evidente que as imagens, para além de não serem todas da mesma época, não foram concebidas para o lugar que ocupam actualmente. Chama-se apenas a atenção para aquela que se encontra no extremo direito da composição (fig. 30). Trata-se de um *Santo Bispo*, de báculo e mitra, que não pode afastar-se muito do modo de esculpir que Gaspar Coelho inaugurou entre nós. Se olvidarmos o brilho da policromia e mirarmos a figura correctamente – de baixo para cima –, notamos que esta imagem corresponde à linguagem estética do escultor, contando com as características formais apontadas anteriormente. Atendendo ao lançamento da peça, encontram-se identidades surpreendentes e conclui-se equivaler a qualquer uma das escriturações pessoais das personagens esculpidas para o retábulo-mor da Sé. Apesar do parentesco, não pode achar-se nesta figura a expressividade das feições que é apanágio da imaginária do retábulo-mor. Este facto pode dever-se à idade da personagem retratada que, neste caso, é inferior à das imagens remanescentes, pelo que não se vinca na face a idade, não podem ver-se as vigorosas arcadas sobre os maxilares, nem as rugas sulcadas de cada um dos lados do nariz e da boca. O lugar que a escultura ocupa não corresponde àquele para o qual foi concebida, pois que a altura a que se colocou é inferior à que ocuparia anteriormente e, por isso, tem de ser vista de um lugar mais baixo, para que possam acrescentar-se os benefícios de contextura e proporção.



Figura 30 – Imagem de um *Santo Bispo* no interior do retábulo da capela de *Nossa Senhora de Lourdes*.

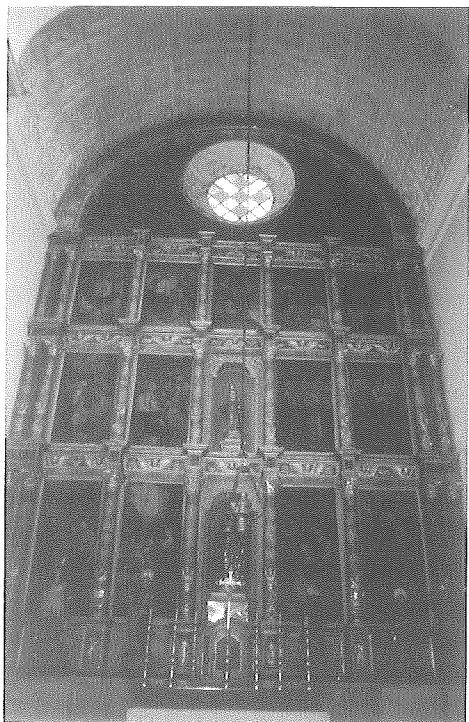


Figura 31 – Antiga capela do *Nome de Jesus* que é, actualmente, da invocação de *Nossa Senhora do Rosário*, no interior da Sé de Portalegre.

Do lado da Epístola acha-se, junto à entrada do templo, a antiga capela de *S. Jorge*, actualmente sob a invocação de *Santa Maria Maior*. Logo de seguida, encontra-se a capela de *Nossa Senhora do Rosário* que anteriormente se dedicara ao *Nome de Jesus* (fig. 31). O Padre Diogo Pereira diz, a propósito desta capela, que o «retábulo se vai acabando e será um dos mais curiosos que há-de haver neste sagrado santuário»¹⁴³. Quer isto dizer que o retábulo estava a ser erigido durante os anos que medei- am 1614/16, significando que não foi Gaspar Coelho que o levou a cabo. Apesar disso, o desenho não foge ao âmbito do seu riscado, fenómeno que ilustra a presença do ensamblador no imaginário local como um magnífico desenhador que, à data, havia já falecido. Diogo Pereira deposita grandes expectati-

vas nesta obra, talvez pela garantia dos quadros que a enformam.

Trata-se de um retábulo de edículas dividido em quatro andainas – contando com o remate semicircular –, uma predela e cinco secções do primeiro ao terceiro piso. A decorar o conjunto e a separar as edículas temos um conjunto de colunas coríntias que se adelgaçam consoante o andar que ocupam, de baixo para cima, tal como acontece noutras obras já descritas. Um par de colunas remata os topos laterais, a toda a altura da estrutura retabular. Se observarmos a predela do retábulo, notamos que é congénere à do retábulo-mor, bem como à do retábulo de *Nossa Senhora do Carmo*. A superfície divide-se em secções ressaltadas, com os pedestais das colunas do primeiro andar salientes e com espaços livres pintados a óleo entre eles. Decora o primeiro pedestal do lado esquerdo, o relevo de *S. Mateus Evangelista* que agora se recortou sentado, a segurar a pena e o Evangelho enquanto o anjo que o acompanha lhe aponta a página, orientando-o enquanto escreve (fig. 32). Este relevo esculpiu-se à maneira de Gaspar Coelho mas não é fruto do seu mister. O escultor fizera da Sé um grande estaleiro de aprendizado e, deste modo, os retábulos que ornamentam as capelas remanescentes surgem como



Figura 32 – Relevo de *S. Mateus* da pradela do retábulo da capela de *Nossa Senhora do Rosário* da Sé de Portalegre.

o espelho de uma escola que ele mesmo aleitou durante a década de noventa do século XVI. Os seus desenhos e modelos foram recriados com maior ou menor engenho, inovação e plasticidade dos volumes e a sua linguagem estética foi prolongada até meados da segunda década de Seiscentos, circunstância que comprova a sua propriedade, categoria e impacto, criando uma doutrina estética que caminhou por si como pôde¹⁴⁴.

No pedestal seguinte releva-se a imagem de *S. Marcos* que reflecte, outrossim, o espírito *coelhiano*, embora tenha sido levado a cabo por um autor desconhecido; segue-se o relevo de um *Santo Bispo*; o relevo de *S. Gregório Magno*; um outro *Santo Bispo* cujos atributos são apenas a mitra e o báculo e, no último pedestal, releva-se a imagem de *S. João Evangelista*, conjuntamente sentado, emparelhando com o evangelista que lhe é simétrico.

Todas as colunas do retábulo possuem os terços inferiores decorados com famigerados querubins de cujos pescoços pendem simplificadas cartelas, ou molhadas de fruta, ou cestos de pomagem (fig. 33), motivos caros ao laboro de Gaspar Coelho que os usara noutros retábulos da Sé mas, se o escultor bebeu directamente nas fontes já referidas, o autor do retábulo da Luz aprendeu ali mesmo, no interior da Sé de Portalegre, junto aos mode-

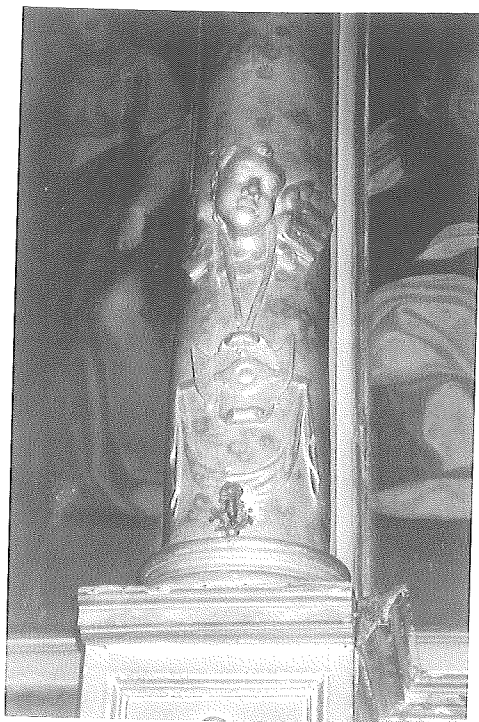


Figura 33 – Pormenor do retábulo da capela de Nossa Senhora do Rosário da Sé de Portalegre.

los que possuía. A desenvoltura e a imaginação dos combinados adornos de Coelho, a agilidade e a diversificação dos conjuntos ornamentais, a sensibilidade da escolha e o arrumo dos elementos, aliada a uma técnica admirável, celebrizaram a categoria do mestre que se recria vezes sem conta nas obras que se fizeram pelos sequazes.

A terceira capela da Epístola, a contar da porta de entrada do santuário, é a antiga ermida de *Santo Amaro* (ou *S. Mauro*) e que actualmente se conhece com a invocação de *S. Bento e S. Bernardo* (fig. 34). Acerca da capela do beneditino *S. Mauro*, disse Diogo Pereira que tem «*seu retávolu muito perfeito, com sua alâmpada de prata muito curiosa e rica*»¹⁴⁵. Se a estrutura retabular não possui afinidades estilísticas com as obras de Gaspar Coelho mantém,

por outro lado, a influência de Serlio. Não pode garantir-se que o discreto desfecho semicircular tenha sido desenhado a par de toda a planta, nem que o primeiro frontão interrompido, bem como a sua estrutura de suporte integrassem o risco ou o modelo primeiro deste retábulo. Tal como se apresenta, a obra sofreu algumas alterações, a par com o tempo e adaptando-se, com maior ou menor felicidade, às usanças passageiras a que assistiu. Importa salientar que se esculpíram, nas faces principais dos pedestais das colunas do primeiro andar, elementos que sugerem a importação dos motivos ornamentais que Gaspar Coelho combinou: as celebradas cabeças de anjo aladas carregando, pendurados nos pescoços, vasos de frutos que se misturam com ramadas de flores (fig. 35).

Segue-se a capela das *Chagas* (fig. 36) que Diogo Pereira marcou, dizendo que «*a capela das Chagas de Nosso Senhor Jesu Cristo, com muita devoção e curiosidade, com o mais galhardo retávolu que há por todas partes.*»¹⁴⁶. O autor qualifica o retábulo das Chagas como «*galhardo*», ou bravo, o que significa ser esta uma obra da sua preferência e, de facto, trata-se de uma peça de invulgar categoria pictórica e arquitectónica, atribuída ao pintor Francisco

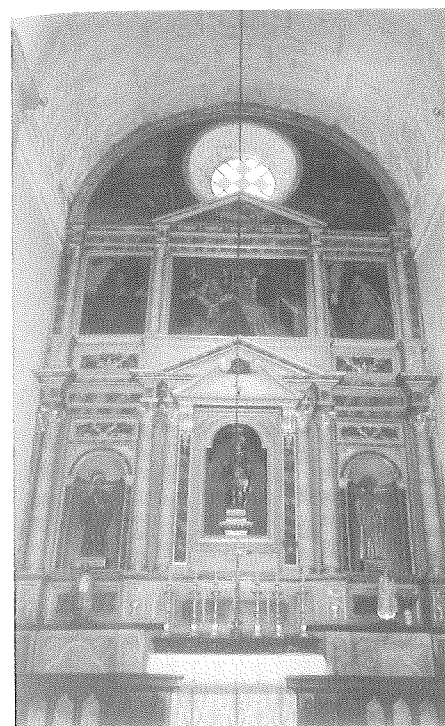


Figura 34 – Antiga capela de *S. Mauro* que já foi da invocação de *Santo Amaro* e que é conhecida, actualmente, como sendo da devoção de *S. Bento e S. Bernardo*.



Figura 35 – Pormenor da predela do retábulo da capela de *S. Bento e S. Bernardo*.

Flores, por Vitor Serrão. Recordemos que Francisco Flores surge documentado em Portalegre também durante 1592, ano que deve atender-se para uma possível datação desta peça. Averigua-se que este retábulo foi mandado pintar por D. Frei Amador Arrais, segundo escreveu Diogo Pereira a propósito das obras do Bispo de Portalegre: «*Mandou pintar o retávolu da capela das Chagas, da maneira que hoje parece*»¹⁴⁷. O facto de ter sido o Bispo de Portalegre a encomendar a pintura do retábulo da capela das Chagas, significa que a obra de talha ter-se-ia concluído antes da sua resignação definitiva em 1597 e, aceitando que Amador Arrais confiava no labor de Gaspar Coelho, acarinhando-o como o escultor do seu apego, não é alheio admitir a intervenção do artista no debuxo e entalhe deste retábulo.

Este desenho retabular é aquele que, confrontado com os restantes, se desenvolve com maior fidelidade clássica. Os pares de colunas da primeira andaina apresentam-se sobre pedestais, usando fustes estriados e com o terço inferior diferenciado, como Serlio exemplificara no Livro IV de Arquitectura, na estampa a fóllo LI. Todavia, os capitéis das colunas do primeiro andar não se identificam absolutamente com a ordem coríntia – que Serlio

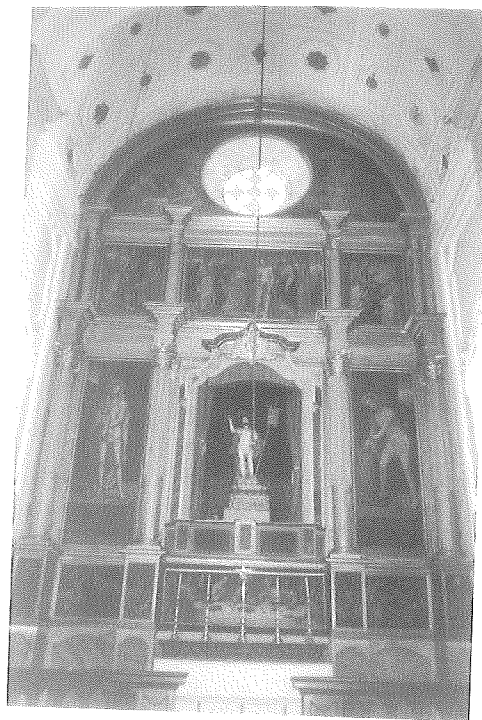


Figura 36 – Retábulo da capela das *Chagas*.

colunas individualizadas que separam amplos nichos rectangulares onde se mostra a pintura.

Não pode garantir-se a autoria deste retábulo mas, cotejando a sua estrutura com a do retábulo-mor, efectiva-se uma perfeita afinidade, apesar da nudez escultórica desta segunda composição, absolutamente despojada de ornamentos, o que se constitui como única divergência gritante entre as duas peças. Se esta obra esteve a cargo de Gaspar Coelho, o que surge como uma hipótese bastante plausível, deduz-se que este artista foi um homem de invulgar flexibilidade estética e um grande tracista de retábulos. A sua orgânica multifacetada eleva-o à qualidade de arquitecto de retábulos, que funcionam como grandiosas fachadas; de grande decorador, apoiado nos gravados franco-flamengos e de magnífico escultor de imaginária retabular e avulsa, descendente da escola de Jerónimo de Valência, em Espanha.

Resta agora referir a quarta obra retabular financiada por Amador Arrais para o interior da Catedral de Portalegre: o retábulo da capela de *S. Pedro*, no transepto, do lado do Evangelho, à qual o Bispo legou quarenta mil reais¹⁴⁸. O retábulo que decora a capela ocupa completamente o topo fundeiro do lugar, a toda a altura e largura (fig. 37). Em relação a esta capela

demonstrou –, aproximando-se da estrutura do capitel compósito. Esta ambiguidade formal reflecte-se no todo do projecto que não respeita as proporções nem possui a harmonia equilibrada dos elementos; o remate semicircular interrompe o desenvolvimento do segundo andar como já sucedera no retábulo-mor do templo; a planta desenvolve-se na vertical, usando colunas mais delgadas no segundo andar mas, assim mesmo, o diferencial da altura e diâmetro dos fustes é muito acentuado, sugerindo que entre estes dois pisos deveria existir um outro, intermédio, que não foi feito; os entablamentos, de cornija decorada com denticulados – no listel inferior, conforme ao coríntio –, recortam-se como se o retábulo mais não fosse do que uma sucessão de



Figura 37 – Retábulo da capela de *S. Pedro*.



Figura 38 – Imagem de *S. Pedro* do retábulo da capela da mesma invocação.

sabe-se aquilo que Diogo Pereira quis referir no seu tratado: «*é do bem-aventurado Sam Pedro, nosso pai, onde está instituída a confraria dos clérigos e, juntamente, a das almas do Purgatório, onde se fazem todos os officios e sufrágios de uma e outra irmandade pelas almas dos Purgatório. Tem um retávolo que se vai acabando de pintar.*»¹⁴⁹. O retábulo que então se acabava não era, com certeza, aquele que agora se encontra no lugar, visivelmente posterior. Já uma das pinturas a que se refere o tratadista pode ser aquela que se fez sobre tábuas e que ocupa o segundo piso da estrutura. Da primeira obra já nada se conhece mas podemos imaginar que era uma peça que ocupava toda a parede de suporte, de madeiramento lavrado ao modo de Gaspar Coelho, com os temas recorrentes e que se reproduziram neste artefacto posterior.

Ocupa o retábulo de *S. Pedro* uma imagem do padroeiro, de madeira policromada e estofada (fig. 38) e que pode perfeitamente ser outra obra de Gaspar Coelho – quem sabe se do primitivo retábulo desta capela, custeado por D. Fr. Amador Arrais. Esta é uma escultura que lembra bastante o lançamento típico do escultor e, para que não restem dúvidas, compare-se esta imagem com aquelas que se fizeram para o retábulo-mor da mesma Sé ou, designadamente, com o *Bispo* que se colocou no retábulo da capela de

Nossa Senhora de Lourdes. Apesar das dimensões, nada escapa à sua representação que iniba uma atribuição concreta e, desde a pose, do esquema e do cair da vestimenta, passando pelas feições do rosto que é parente de tantas outras esculturas do mesmo autor, tudo pode garantir-nos a sua inequívoca paternidade. A personagem foi retratada na forma do primeiro Papa e segura, na longa e dobrada mão esquerda e à altura do peito, as chaves do céu. O rosto do Santo é o de um homem avisado e de olhar cogitativo; sob o par de olhos expressivos desenvolve-se o delgado nariz, o bigode que se une ao barbado e, entre a penugem, vislumbra-se aquela boca pequena, de lábios semelhantes aos visitados anteriormente. O corpo da imagem cobre-se pela pesada indumentária, ligeiramente inclinado para o lado esquerdo, esboçando um ténue contraposto ao avançar, muito discretamente, a perna direita que requebra as pregas da vestimenta que se agitam promovendo um quase único sinal de vida. Esta imagem irmana com aquela que há pouco se diviso, o *Santo Bispo* que se colocou no retábulo de Nossa Senhora da Luz. Por serem ambas do mesmo formato e altura, pode pensar-se que aquele Bispo fora esculpido para integrar o antigo retábulo do primeiro Papa.

Termina aqui a segunda etapa do labor de Gaspar Coelho, depois da feitura do retábulo-mor, bem como de outros trabalhos retabulares para a Sé de Portalegre. Resta agora tentar reaver algumas pistas relativamente à provável campanha de oficiais que com o escultor terão laborado nestas fábricas.

2.5. A oficina de Gaspar Coelho em Portalegre

É evidente que a grande obra do retábulo-mor da Sé de Portalegre, bem como as peças remanescentes não foram, todas elas, levadas a cabo por um só artista. Acredita-se já que o risco da arquitectura da peça do retábulo da capela-mor foi elaborado por Gaspar Coelho, bem como a escultura das imagens principais e a ensablagem geral da peça. A originalidade tipológica do retábulo justifica a autoria do debuxo arquitectónico que foi retomado em obras subsequentes do mesmo mestre; também os elementos decorativos agrupados neste grande estaleiro, vemos repetirem-se noutras peças que denunciam a mesma paternidade e não restam dúvidas quanto a esta atribuição mas, que outros homens terão acompanhado o mestre no alçamento da manufactura?

Os trabalhos retabulares eram feitos, geralmente, por campanhas de oficiais que laboravam sob a orientação de um mestre que dirigia o estaleiro. A concepção de uma obra desta envergadura devia ter sido antecedida

de um debuxo e de uma maqueta que o encomendante verificara como garantia do cumprimento do contrato. Como os prazos eram relativamente curtos, os artistas viam-se obrigados a possuir uma equipa activa, constituída por oficiais escolhidos mediante o mérito que cada um detinha. Por vezes, esses núcleos de oficialato incluíam um ou dois aprendizes que auxiliavam os oficiais em pequenas tarefas relacionadas com a empreitada – podiam ficar encarregues do corte sumário do material, do polimento de algumas partes da peça terminada, entre outras actividades cuja responsabilidade não punha em perigo a qualidade e a prossecução dos trabalhos.

A historiografia artística tem insistido na existência de um irmão de Gaspar, chamado Domingos Coelho e a quem se têm atribuído as mesmas obras. Não obstante, e como já foi dito, não pode garantir-se essa parceria, muito menos em relação às obras de Portalegre onde não se regista o nome. Apesar das palavras de questionável valor do cronista dos cónegos regrantes de Santo Agostinho, Frei Nicolau de Santa Maria que, na sua *Chrónica dos Cónegos Regrantes*, editada em Lisboa em 1668, escreveu que o altar-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra estava muito danificado, bem como aquele que se tinha dedicado a Santa Mónica, pelo que «se concertou com Gaspar Coelho, & com seu irmão Domingos Coelho, que erão grandes officiaes Marceneiros, que lhe havião de fazer os ditos dous Retábolos de nouo, por preço de hum conto de reis em dinheiro de cõtado, & elles os fizerão com grande perfeição (...)»¹⁵⁰, nada mais pode acrescentar-se¹⁵¹.

Com garantia, sabe-se apenas que Gaspar Coelho teve um filho a quem deu o seu nome e documenta-se a sua existência em Coimbra, no ano de 1599. Não pode saber-se, todavia, se este filho laborara como o pai anos antes, nem que idade teria ele na altura em que foi lavrado o documento que o dá a conhecer. Ainda não se encontrou outro testemunho que certifique a sua actividade, mas parece lícito pensar que este filho, homónimo do escultor de Portalegre, possa ter trabalhado em conjunto com o pai dependendo, obviamente, da idade, bem como de outros factores concludentes que os não há.

Na documentação disponível em Portalegre surgiram alguns nomes, ainda sem grande história, mas que podem indiciar pistas de operatividade em companhia. Já se apurou a amizade de Pero Vaz Pereira que, se Diogo Pereira determinou ser um «escultor e grande oficial nesta arte», não deve excluir-se como uma proposta de trabalho conjunto, apesar de não poder determinar-se quando ou em que obras.

Em 1592 regista-se um outro nome com profissão, nos Livros Mistos da Sé de Portalegre: o «*Marçaneiro*» Gaspar Fernandes, casado com Maria Mendes que baptizou uma filha com o nome de Maria, no dia 6 de

Dezembro daquele ano; foram testemunhas Gaspar Martins e Isabel Fernandes¹⁵². Quem seria Gaspar Fernandes senão um muito provável companheiro de Coelho? Como outra hipótese de trabalho, imagine-se que Gaspar Fernandes era parente de António Fernandes, o pai dos gémeos Sebastião e Maria, que Gaspar Coelho apadrinhou no dia cinco de Abril de 1594. Esta plausibilidade é, contudo, algo remota, embora possa acrescentar-se a este quadro de conjecturas, uma vez que era costume haver officios nos quais laboravam famílias inteiras integrando oficinas domésticas. Suponhamos que Gaspar e António Fernandes, ambos marceneiros de profissão, integraram, a dada altura das suas carreiras, uma importante companhia activa no estaleiro da Sé entre os anos de 1589 e 1590, chefiados pelo mestre Gaspar Coelho que, por ter apostado no engenho de António, granjeou a amizade e a gratidão da família. Cordialmente, António Fernandes concretizou o afecto que nutria por Gaspar Coelho, tornando-o padrinho dos seus dois filhos gémeos. Se tomarmos esta conjectura como veículo metodológico, achamos mais nomes que, supostamente, fizeram parte da equipa de Coelho.

Aos dez dias de Março de 1596, o escultor e ensamblador Gaspar Coelho foi padrinho de baptismo de Isabel, a filha de António e Catarina Rodrigues¹⁵³. Seria António Rodrigues um oficial que integrou a companhia de Gaspar Coelho na execução do retábulo-mor da Sé de Portalegre? Podemos pensar ser este homem um trabalhador que ajudou o mestre na feitura de outras obras para o mesmo departamento eclesiástico anos depois de concluída a obra da capela-mor? Estas e outras muitas hipóteses ficam, por agora, sem qualquer resolução.

Recuando ao ano de 1572, sabemos ter trabalhado, na mesma Sé, um carpinteiro de Portalegre chamado Jorge Coelho. Este ainda enigmático artífice fez quatro maçãs em pau, para os capitulares e uma para o porteiro da Sé: «*Conforme a provisão que do Señor bispo me foi apresentada e a qual manda que se leve em cõta o que per assinados Dos officiaes custarão as maçãs que pera a See se mandarão fazer quatro ao feitio das maçãs em paoo levou Jorge Coelho pollas quatro dos captulares a nove tostois cada hũa e pella do porteiro da maça mil e quinhẽtos réis que faz por soma de feitio somente çinquo mil e çem réis*»¹⁵⁴. As referidas maçãs foram pintadas pelo pintor de Badajoz Francisco Flores que nesta ocasião levou a cabo uma série de trabalhos para a Sé de Portalegre: «*Levou Francisco Flores pintor, de pratear as sobreditas maçãs mil réis por cada hũa que fazem a soma çinquo mil réis*»¹⁵⁵. Assinala-se aqui uma participação conjunta de Jorge Coelho e o pintor de Badajoz, o que estreita cada vez mais estes núcleos de operatividade e delimita melhor o ambiente artístico e cultural vivido no lugar.

O recibo do pagamento do trabalho a Jorge Coelho é um documento avulso onde se diz: «*(...) he verdade que recebi do lecẽceado Francisco Gomes, recebedor da fabriquia da Sé tres mil e seis cẽtos réis das maçãs que fiz para hos cõniguos e recebi mais mil e quinhentos réis da maça que fiz para ho porteiro; eso mõtão*¹⁵⁶ *seis mil e se*¹⁵⁷ *réis e por verdade lhe dei este consentemento por mim feito e assima*[do]. *Oje, 27 dias do mes de março da era de 1572 annos, digo, 1573 anos*»¹⁵⁸. Não pode afiançar-se o parentesco entre Gaspar e Jorge Coelho, nem garantir que tenha feito parte de uma equipa activa sob a chefia do escultor mas, recordemos agora e oportunamente o que já se revelou sobre a sua participação nas obras para a Misericórdia em 1596, onde Jorge Coelho é tido como imaginário¹⁵⁹. A partir deste testemunho, assevera-se que Gaspar Coelho trabalhava com o imaginário que, anos antes, participara no estaleiro da Sé, conjuntamente com o *moralesco* Francisco Flores. Acredita-se que Jorge Coelho foi efectivamente um oficial da equipa de Gaspar Coelho a par do *marceneiro* Gaspar Fernandes.

É ainda durante o ano de 1572 que surge um outro carpinteiro que levou a cabo um pequeno trabalho no mesmo âmbito que Jorge Coelho: Domingos Vaz Pereira. Mais uma vez confrontamo-nos com um apelido familiar e pode questionar-se o parentesco de Domingos e Pero Vaz Pereira. Teria ele trabalhado com Gaspar Coelho a partir dos anos noventa da centúria? A este respeito, nada pode acrescentar-se sem mácula.

3. O ciclo de trabalho do artista em Coimbra

Gaspar Coelho atesta-se em Coimbra no ano de 1599, no documento de aprovação do testamento de Francisca Dias, datado de 17 de Dezembro daquele ano. O acervo revela-se de extrema conveniência, uma vez que oferece múltiplas informações sobressaindo de entre elas, o facto de o escultor ser ainda dado como morador em Portalegre: «*(...) E forão a todo testemunhas prezentes Gaspar Coelho, imaginário, morador na cidade de Portalegre, e estante ao prezente nesta cidade, que assinou por a Testadora a seu roguo, por não saber assinar (...)*»¹⁶⁰. Da leitura do acervo, é permitido considerar que Gaspar Coelho chegara a Coimbra pouco tempo antes do lavrado documental; a escritura demonstra ainda a existência de um filho, homónimo do imaginário que, possivelmente, trabalhava já com o pai: «*(...) e Gaspar Coelho, filho do dito Gaspar Coelho, rizando nesta mesma cidade (...)*»; atesta-se ainda a ligação do escultor com D. Frei Amador Arrais, uma vez que é «*Antonio Magalhães criado do Senhor Bispo de Portallegre (...)*»¹⁶¹, uma das testemunhas do testamento e que o Bispo vivia em Coimbra, no Colégio de Nossa Senhora do

Carmo, desde a sua resignação do bispado de Portalegre em 1597. O testamento foi escrito pela mão do padre Frei Cristóvão de Mendanha, que então era o Reitor do Colégio de Nossa Senhora do Carmo, e foi assinado por ele a rogo de Francisca Dias. Gaspar Coelho assinou o instrumento de aprovação do mesmo testamento pois que a já doente mulher não sabia assinar e, por outro lado, como nos é permitido observar através da sua própria assinatura, Gaspar Coelho dominava a escrita com desenvoltura, usando de uma letra rápida, arrojada, aparatosa mas bastante legível e de formato erudito, mostrando-se como um homem versado na modalidade que, para a época, não era apanágio dos comuns, mas apenas dos indivíduos mais cultos e pertencentes a uma classe socioeconómica de maior desempenho.

Gaspar Coelho estava seguramente em Coimbra pelo menos desde 1599 e, apesar de se dizer no documento citado que habitava em Portalegre, ao contrário do seu filho que já residia na cidade do Mondego, pode efectivar-se que nesta altura o escultor instalava-se algures numa casa da freguesia de Santa Justa. O que teria levado Gaspar Coelho a assinar este testamento de Francisca Dias não pode saber-se concretamente mas, assim mesmo, fica a dúvida quanto a uma possível amizade familiar ou a uma permanência de Gaspar Coelho junto ao Colégio do Carmo coimbrão, onde se acomodava, desde 1597, o seu protector e encomendante, D. Frei Amador Arrais que, por sua vez, mandara chamar o mestre para lhe fazer outra obra de grande crédito: o retábulo para a capela-mor da igreja do Colégio do Carmo.

3.1. O Colégio de Nossa Senhora do Carmo

Ligam-se à construção do instituto dois grandes vultos da história cultural e religiosa do país; o primeiro foi D. Frei Baltazar Limpo¹⁶² que em 1540 deu início às obras do espaço colegial e ofereceu os primeiros estatutos que regulamentam o seu funcionamento e estipulam algumas regras fundamentais do Colégio¹⁶³, estatutos que o arcebispo de Braga assinou em 1555¹⁶⁴. A outra grande personagem que se vincula aos primeiros anos do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra é D. Frei Amador Arrais, o famigerado Bispo resignatário de Portalegre.

As obras do Colégio arrancaram definitivamente nos finais de 1540 mas as permanentes dificuldades financeiras arrastaram a empreitada durante anos e foi somente em 1544 que começou a pensar-se em levantar a igreja e os dormitórios do instituto, um ano depois da entrada dos primeiros colegiais¹⁶⁵. Pedro Dias e Lourdes Craveiro alegam ter sido Diogo de Castilho quem agiu na disposição arquitectónica do lugar¹⁶⁶, nomeadamen-

te no núcleo que restou da primeira época e do qual faz parte o noviciado, infelizmente muito danificado e arquitectonicamente desvirtuado da sua forma inicial; o restante arrumo arquitectónico ficou a dever-se a empreitadas subsequentes financiadas, na sua grande parte, por Amador Arrais.

No seu traslado actual, a igreja colegial foi erguida sob encomenda e liquidação de D. Frei Amador Arrais, porque o recinto primevo circunscrevia-se a um espaço provisório, provavelmente com grandes superfícies de madeira e sem a organização espacial definitiva e conseguida no novo templo, já que o original não podia ultrapassar o âmbito de uma arquitectura inacabada, capaz apenas de cumprir alguns dos objectivos de congregação litúrgica. É através da leitura do testamento de Amador Arrais¹⁶⁷ – valiosíssimo documento de rara ventura histórica –, que pode estabelecer-se uma mais concreta datação da empreitada da igreja do Colégio uma vez que, a fl. 3, diz o Bispo que após o seu falecimento, quer ser enterrado na capela-mor «da igreja do Collegio de Nossa Senhora do Carmo, que edifiquei, e erigi da primeira pedra (...)»; mais à frente, a fl. 5, o Bispo dispõe que, se falecer fora do recinto do Colégio, devem os padres levar seus ossos para o lugar da sepultura, «e isto a conta do dinheiro que eu tiver dado pera a fabrica deste Collegio, o que confiamos delles farão por sua virtude, respeitando tão bem terem já de mim recebido mais de vinte mil cruzados para as obras deste Collegio, e igreja delle»¹⁶⁸. Como o testamento de Amador Arrais data de 21 de Setembro de 1596, significa que por esta data, as obras da igreja estavam já prestes a terminar – facto que comprova a encomenda e os primeiros pagamentos da empreitada ainda enquanto o Bispo estava em Portalegre. Assinaram a aprovação do testamento (a fls. 11 e 11 v.º), as testemunhas ali presentes e que eram da estreita confiança do testamenteiro, «Anibal Borden, italiano, natural // natural de Bologha [e] Francisco Ortega, criados do dito Senhor Bispo; e Francisco Fernandes, mestre das obras da igreja deste Collegio; e Manoel João e Antonio Fernandes e Onofre Simois, pedreiros, moradores nesta cidade». É através dos nomes das testemunhas do acervo que ficamos a saber que foi Francisco Fernandes o mestre das obras da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra¹⁶⁹, o mesmo homem que, como se sabe, vistoriou as obras do Colégio de Jesus da mesma cidade entre os anos de 1597 e 1604¹⁷⁰.

Foi Francisco Fernandes¹⁷¹ o mestre das obras de pedraria da cidade de Coimbra, sucedendo no cargo a Jerónimo Francisco¹⁷², segundo nomeação camarária e por alvará de 4 de Novembro de 1605; a nomeação do mestre só foi confirmada três anos mais tarde, por Filipe II em Outubro de 1609¹⁷³; sabe-se também que Francisco Fernandes foi irmão da Misericórdia de Coimbra entre os anos de 1609 e 1610¹⁷⁴ e conhecem-se ainda outros dois documentos que contribuem, de alguma forma, para a biografia

do mestre de obras coimbrão. O primeiro extracto é de 30 de Março de 1607, dia em que apadrinhou Teotónio, filho do oleiro Simão Fernandes e de sua mulher, Joana Fernandes¹⁷⁵; e o segundo data de 10 de Janeiro de 1610, aquando do baptismo de Manuel, o filho de «*Jorge Gonçalves do Azulejo*» e sua mulher, Isabel Simões¹⁷⁶. Estas duas passagens até agora inéditas, testemunham a fortuna de Francisco Fernandes como Mestre de Obras da cidade de Coimbra e as suas relações com outros artistas, uma vez que um dos *compadres* é o oleiro Simão Fernandes e o outro é o azulejador Jorge Gonçalves.

A testemunhar o testamento de Amador Arrais surge ainda o *pedreiro* Manuel João que também foi, anos mais tarde, mestre das obras da cidade de Coimbra sucedendo-lhe o mestre António Tavares. No testamento do Bispo resignatário de Portalegre, Manuel João é designado como pedreiro, denominação que não é estranha à que se usou durante os séculos XVI e XVII, uma vez que as actividades possuíam nomes incertos podendo um arquitecto ser denominado pedreiro, ou mestre de obras... Todavia, Manuel João devia ser, na data do testamento, um aprendiz da arte que exerceu ao longo da sua vida, adivinhando-se aqui numa equipa chefiada por Francisco Fernandes. Foi o mestre Manuel João quem, como se sabe, dirigiu as obras da Sacristia nova da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1622-1624), sob o risco do arquitecto Pedro Nunes Tinoco¹⁷⁷.

Acrescente-se ainda a este núcleo operativo o nome de António Fernandes, outro pedreiro que laborou nas obras da igreja colegial pelo menos durante 1596. A biografia deste *pedreiro* está agora a traçar-se com alguma verosimilhança mas, por enquanto, acrescentem-se apenas alguns dados novos de investigação que cabem neste contexto, embora possam engrossar o caudal de dúvidas persistentes. No Arquivo da Universidade de Coimbra recolheram-se alguns elementos referentes a, pelo menos três homens – ou apenas dois? –, com o mesmo nome e actividade na freguesia de Santa Cruz, a maior da cidade mondegua durante os séculos XVI e XVII. O primeiro registo diz respeito a António Fernandes, marido de Margarida Bernardes: «*Aos 16 dias do mes de Outubro de 1569 recebi Bazilio Hernandez, filho de António Fernandes pedreiro e de Margarida Bernardes, com Joana Lopes, filha de Francisca Ribeira. Testemunhas presentes Jerónimo de Castilho, Jerónimo Brandão e todos hos capellais e povo.*»¹⁷⁸. Quer este acervo demonstrar que António Fernandes era um pedreiro coimbrão e relacionava-se intimamente com a família Castilho, neste caso Jerónimo, um filho do arquitecto Diogo de Castilho que se documenta com grande abundância durante estes anos nesta e noutras freguesias da cidade. Mais à frente, em 12 de Fevereiro de 1570, António Fernandes baptizou uma filha, Margarida, perante o mesmo

padrinho «*Jerónimo de Castilho, cidadão desta cidade*»¹⁷⁹. Em 28 de Outubro de 1565 atesta-se novamente este nome «*António Fernandes pedreiro*», o pai de António que foi a baptizar sob o testemunho de *Simão Travaços* – curiosamente outro elemento da alta sociedade coimbrã – e Isabel de Aboim; desconhece-se o nome da mulher deste pedreiro¹⁸⁰. Em 1569 ainda foi arrolado outro António Fernandes, desta vez marido de Marta Pires que, no dia 7 de Agosto daquele ano, baptizou a filha Joana «*(...) padrinho foi Gaspar Nogueira, madrinha Joana d'Aires, filha de Gaspar Nogueira (...)*»¹⁸¹. Para dilatar um pouco mais esta assembleia de homónimos que confundem a possível biografia de um mestre, atesta-se um documento relativo a um António Fernandes cuja mulher se desconhece, em 10 de Julho de 1565: «*Aos dez dias do mês de Julho faleçeo da presente vida hũa velha em casa de Antonio Fernandes pedreiro; jaz no ladrilho quando defronte de São João a missa.*»¹⁸². Qual destes homens assinou o testamento de D. Frei Amador Arrais só o podemos saber depois de um trabalho de fundo feito a propósito da arquitectura coimbrã desta época, com um levantamento exaustivo de obras e dos seus artistas e com um estudo biográfico que conduza estas questões, que ainda estão por aclarar, num oceano infinito de nomes que faltam agrupar numa ressurreição efectiva.

O que importa agora reter é que foi Francisco Fernandes o mestre das obras da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra, embora escapem ainda as certezas quanto ao nome do arquitecto e tracista da obra que, como hipótese bastante plausível, pode ser Jerónimo Francisco. Com o supracitado mestre trabalharam António Fernandes, Manuel João e Onofre Simões.

A qualidade arquitectónica da igreja colegial de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra é inabalável, atestando-se através da análise estética e artística do recinto. Acrescente-se o facto de se tratar de uma incumbência de Amador Arrais, facto demonstrativo do seu desempenho cultural, fazendo-se acompanhar, a cada passo, de artistas de formação sólida e erudita, cumprindo programas actuais, concordantes com o momento e adequados à mundividência epistemológica, social, económica e mental que é aquela que se estruturou nesta etapa maneirista do Portugal na viragem do século XVI. De um modo geral pode dizer-se que o destre encomendante cumpriu uma adequada função de patrono de uma série de jovens artistas que se lançavam ao encontro de uma carreira que havia de prosperar¹⁸³.

A fachada da igreja colegial é de extraordinário risco arquitectónico, com uma entrada concebida à luz de Serlio, na soberba distribuição de arcos e lintéis, um esquema que fez fortuna nalguns riscos eruditos da nossa arquitectura de Quinhentos. O interior da ousia é de planta axial, composta por uma ampla nave e capelas comunicantes nos flancos.

É sob o altar-mor que repousam as ossadas de D. Frei Amador Arrais, cuja campa se esconde sob o soalho de madeira que ali foi colocado posteriormente, alteando a estrutura primitiva do pavimento. Inscreve-se na campa do Bispo o letreiro, actualmente tapado, comemorativo do homem que teve um importante papel na história do nosso desenvolvimento cultural: «S. DE. D. F. AMADOR. ARRA/IZ. BPO. DE. PORTALEGRE./ FEITVRA. DEL. REI. D. AN/RIQVE. E. SEV. ESMO[L]JER. MOR./FOI. O. PR^o. RELIGIOSO. QVE/ PROFESSOV. NESTE COLE/GIO. FALLECEO. AO. 10 DE. AGOS/TO. DE. 1600». No seu testamento, Amador Arrais estabeleceu as palavras que queria inscritas no letreiro da sua campa: «DOM FREI AMADOR BISPO DE PORTALEGRE // SEPULTURA DE DOM FREI AMADOR ARRAIS BISPO DE PORTALEGRE DO CONSELHO DE SUA Magestade, FEITURA DEL REY DOM ANRIQUE, E SEU ESMOLER MÓR.»¹⁸⁴. A chancela do Bispo fez-se marcar, orgulhosamente, no retábulo que lhe decora a capela.

3.2. O retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo

Ergue-se adossada à parede fundeira da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra uma soberba obra retabular de madeira policromada, dourada e estofada, que envolve tábuas pintadas a óleo e que D. Frei Amador Arrais encomendou ao escultor e ensamblador Gaspar Coelho (fig. 39).

Foi Nogueira Gonçalves¹⁸⁵ quem atribuiu a fabulosa peça: «O grande retábulo de madeira entalhada e dourada é dos irmãos Gaspar e Domingos Coelho, atribuído nomeadamente ao primeiro no seu assento de óbito (18 - Fev. - 1605). Gaspar é dado em 1599 como morador em Portalegre, posto que estivesse no momento na cidade, com um filho do mesmo nome. São artistas que o bispo empregara já na Sé daquela cidade. O mesmo retábulo está chancelado com o brasão arraiano».

É, de facto, o óbito de Gaspar Coelho que determina documentalmente esta grande fábrica retabular, para além de oferecer outras informações sobre o *corpus* da obra deste genioso escultor e ensamblador portalegrense: «A hos 18 de febreiro do dito ano [1605] esterramos ho corpo de **Gaspar Coelho maginário e mestre que foy desta arte principal nestes tempos neste Reyno que fez o retabulo novo do altar mor do mosteyro de sãta cruz desta cidade, dentro na igreja do dito mosteyro defrõnte do pulpito que estaa nela no meyo da mesma igreja - Não tem officios feytos. <Primeiro fez o do Carmo, e o choro das sellas que forão obras grandes >.**»¹⁸⁶. Como se lê, este acervo constitui uma rara e prodigiosa fonte de investigação que biografa aquele que foi o principal mestre *maginário* do virar do século XVI. O ineditismo desta averiguação crítica coeva deter-

mina o alcance e a magistratura do artista em foco e eleva-o ao estatuto de principal mestre de escultura e entalhe do reino de então. A soberba deste escrito não pode reprimir-se porque, no contacto e no cotejo com as suas produções, adivinhámos-lhe o arroubo de homem empenhado e sábio, de grande artista e criador de formas afoitas e inaugurais. Apesar dos limites óbvios impostos pela militância clerical dominada pela Contra-Reforma, ele soube distinguir-se pela destreza com que manejava os utensílios, pela perícia técnica, selecção e leitura das influências que usou para debuxar aliando, com o equilíbrio desejado, o decoro das formas ao estilo. Só os melhores artistas da nossa história auferiram tão grado epíteto e era preciso ser-se efectivamente graúdo no acordo com a estrutura vigente ou na capacidade ruptural para que, no seu momento, fosse tido como superior.

O atestado do óbito do escultor testemunha ainda a decadência do mérito da arte retabular em pedra, material de eleição para a região de Coimbra desde a Idade Média, facilitada a escolha pela existência de pedreiras de excepção em Ançã, Portunhos, Pena, Outil e Andorinha. O calcário oolítico das pedreiras regionais escoava com facilidade do Mondego ao Atlântico, expandindo-se no país e chegando mesmo a exportar-se para Espanha, desde o porto de Buarcos. O fácil afeiçoar e a brancura do calcário regional, aliados à existência de fecundas oficinas laborantes e ao gosto da clientela, atrasaram o emprego da madeira que, somente a partir de finais do século XVI, se deu a conhecer como efectiva possibilidade alternativa. O abatimento da preferência pelo labor em pedra acelerou-se em Coimbra após o encerramento da escola ou oficina do mestre João de Ruão que renovara o repertório escultórico regional. Quando os sequazes de menor calibre foram perdendo impacto, o gosto foi-se paulatinamente alterando, exceptuando alguns núcleos *periféricos* mais resistentes em relação aos parâmetros culturais e estéticos que se iam renovando. As portas ao trabalho dos

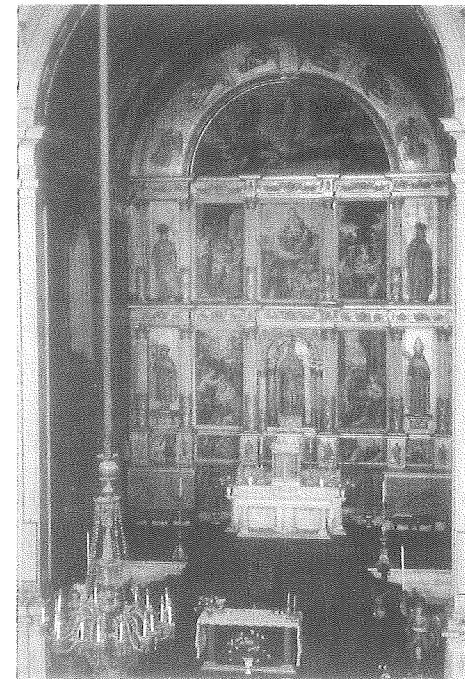


Figura 39 – Retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

escultores de madeira foram sendo abertas com maior ou menor desenvoltura e rapidez, a um tempo posterior em relação aos grandes centros remanescentes activos no país, sem olvidar a relação com a restante Europa coeva. Neste contexto de renovação imagética saliente-se o eficaz papel desempenhado por Amador Arrais e, se quisermos, também o de Gaspar Coelho que se consubstanciou num agente modernizador de grande valia, trazendo à cidade do Mondego o ar que se respirava, havia já algum tempo, na vizinha Espanha. Este novo alento ganhou uma verdadeira e imediata fortuna ruptural, fenómeno que se comprova na sua distinção como principal mestre imaginário do reino.

O retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra foi levado a cabo por Gaspar Coelho, quem sabe se auxiliado pelo filho – outrossim Gaspar Coelho – que se juntou ao pai num documento lavrado no cartório daquele Colégio em 1599. Apetecendo desde já gizar uma verosímil equipa laborante, acrescenta-se ainda o nome do *imaginário* Pedro de Araújo que vivia em casa de Gaspar Coelho pelo menos durante 1604, no ano em que se casou com Maria Pinheira de Aveiro que, na altura, também vivia na mesma casa, como veremos mais adiante. É muito possível que Pedro de Araújo fosse um aprendiz do mestre escultor de Portalegre e que com ele tivesse operado na empreitada do retábulo que agora se comenta.

Apesar de desconhecermos o contrato do retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra que, a existir, deve esconder-se no inacessível arquivo da instituição; embora não possamos encontrar um outro qualquer acervo que aluda aos pagamentos ou a outras quaisquer despesas empreendidas pelo instituto colegial ou, por outro lado, a encargos pessoais do encomendante, não é custoso acreditar na breve referência alusiva à obra, inserta no supracitado óbito do escultor pois que, levando a cabo uma análise comparativa entre esta e a obra do retábulo-mor da Sé de Portalegre, deparamos com duas peças de ímpar identidade, com duas filhas gémeas de um mesmo criador. Não obstante esta inabalável atribuição, permanece ainda o conflito que gira em torno da existência e labor conjunto de Domingos Coelho. Tanto Nogueira Gonçalves como Robert Smith atribuem a empreitada à improvável parceria laborante que não possui, para este caso, um sólido fundamento teórico. O autor da *Talha em Portugal* escreveu que: «Na luz da extraordinária semelhança entre o retábulo da capela-mor da sé de Portalegre, encomendado pelo bispo D. Frei Amador Arrais, possivelmente ca. de 1590, e o de N.ª S.ª do Carmo, de Coimbra, é natural atribuí-lo a Gaspar e Domingos Coelho, que provavelmente eram autores de outras obras de talha na catedral de Portalegre.»¹⁸⁷. Já Sousa Viterbo¹⁸⁸ tinha adiantado que Domingos Coelho foi um «escultor e

entalhador dos séculos XVI e XVII, natural de Portalegre» e que era ele o «Autor com o seu irmão Gaspar Coelho, do retábulo de madeira entalhada e dourada da capela-mor da igreja do Carmo de Coimbra, que o Bispo D. Amador Arrais mandou executar cerca de 1600.»; o estudioso acrescenta ainda, referindo Reynaldo dos Santos, que «os dois irmãos Coelhos “*deram ao retábulo da Renascença o carácter; raro entre nós, simultâneamente escultural e pictórico*”» – fenómeno que já se comentou. Mais à frente, o mesmo autor reconhece que «Devem ter vindo ambos de Portalegre para Coimbra em 1590 e já ali haviam esculpido o retábulo da Sé» – como já se aferiu neste texto, durante 1590 Gaspar Coelho habitava ainda na cidade de Portalegre e não em Coimbra e, para além disso, preparava a resolução do retábulo-mor da Sé daquela cidade. Não se encontra qualquer referência de Domingos Coelho para o trabalho coimbrão, a não ser na diminuta bibliografia existente, embora não se saiba a origem da informação que diz respeito ao escultor, para além das linhas escritas pelo cronista de Santo Agostinho, Fr. Nicolau de Santa Maria. Robert Smith alude ao óbito de Gaspar Coelho como se no documento se referisse a existência do irmão, o que não acontece na realidade: «Pelo óbito do entalhador Gaspar Coelho, datado de 18 de Fevereiro de 1605, “*mestre que foy desta arte principal nestes tempos neste reyno*”, é sabido que foi autor do retábulo do Carmo, que executou com o seu irmão Domingos.»¹⁸⁹. Reinaldo dos Santos comentou a parceria familiar sem acrescentar qualquer novidade ao que já se tinha escrito: «Os dois *Coelhos*, Gaspar e Domingos, vieram de Portalegre (1590), onde já tinham esculpido os retábulos da Sé, trazidos por Frei Amador Arrais. Em Coimbra trabalharam no Carmo, Santa Cruz e no coro de Celas. Gaspar faleceu em 1605 (P. Garcia, II, p. 207). Foram eles quem deram ao retábulo da Renascença o carácter raro entre nós, simultâneamente escultural e pictórico.»¹⁹⁰.

A fortuna crítica desta peça não contempla as meigas palavras de Diogo Pereira Sotto Maior que tão belamente descreveu o retábulo da Catedral de Portalegre; no entanto, Robert Smith¹⁹¹, Nogueira Gonçalves¹⁹² e Pedro Dias¹⁹³ dedicaram-lhe algumas linhas de comentário.

O retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra encosta-se completamente à parede fundeira que o ampara, desenha-se segundo uma norma plana e cumpre o programa arquitectónico iniciado em Portalegre: o completo adossamento e o perfeito acompanhamento da peça em relação à curvatura superior da parede, encostando à abóbada que recobre a capela terminando, deste modo, numa superfície semicircular.

A fábrica divide-se em três andainas, incluindo o remate; cinco secções – que não avançam no terceiro piso – e uma predela reentrante. As edículas decoram-se com pinturas e os intercolúnios das extremidades laterais, fa-

zem decorar-se com esculturas de vulto. No topo cimeiro do retábulo rasgaram-se seis relevos ondulantes, na faixa de madeira que envolve um amplo quadro de pintura. Os pedestais das colunas do primeiro piso também albergam imagens relevadas, bem como os frisos dos entablamentos que dividem os andares e os terços inferiores das colunas que dividem as secções. A semelhança estrutural entre este retábulo e o de Portalegre é marcante, exceptuando o facto de em Coimbra ter-se excluído o piso intermédio que se usou na cidade raiana, porque a altura da capela de coimbrã não oferece aquela possibilidade.

A decoração pictural do retábulo deve-se ao delicioso trabalho do pintor do maneirismo subtil da Contra-Reforma, Simão Rodrigues, e engloba, na predela, da esquerda para a direita, as representações de *Santa Eugénia*, *Santa Catarina Discutindo com os Doutores*, dois anjos turibulários, a *Oferta do Escapulário* e *Santa Eufrásia*; na primeira andaina representa-se a *Adoração dos Pastores* e a *Adoração dos Magos*; na segunda andaina, a *Apresentação no Templo*, *Nossa Senhora do Carmo* e o *Repouso na Fuga para o Egipto*; no remate semicircular, pintou-se a *Transfiguração de Cristo* – numa réplica do remate do retábulo de Portalegre, do *bravo* pintor maneirista Fernão Gomes. Significativa é a escolha do pintor Simão Rodrigues, o mesmo artista que laborara no retábulo de Portalegre, para levar a cabo as pinturas para o retábulo de Coimbra. Amador Arrais, como se vê, manteve-se sempre fiel a um requintado gosto de interesse especial sabendo escolher, no cômputo geral dos pintores coetâneos, aquele que se integra numa escala elevada de qualidade estética e artística e particularmente imbuído dos ideais contra-reformistas, correspondendo a um ideal estético que plasma uma vertente pedagógica e em defesa do decoro e da ortodoxia arraiana, imbuída de ideais ascéticos. O pintor Simão Rodrigues alia a sensualidade das personagens femininas ao decoro e à contenção de poses e situações plásticas; o movimento virtuoso à serenidade magistral das harmoniosas Virgens; as tonalidades quentes justapostas à frieza dos cinzas e dos verdes, características que elevaram o artista já considerado, a partir de 1589, como «*um dos melhores pintores de imaginária a óleo do país*»¹⁹⁴. Ainda a propósito das pinturas deste retábulo, importa reportar novamente às palavras de Vitor Serrão: «O retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora do Carmo, em Coimbra, encomendado nos últimos anos do século XVI pelo bispo D. Frei Amador Arrais ao marceneiro e escultor Gaspar Coelho (artista que já fizera antes, para o mesmo prelado, o retábulo-mor da Sé de Portalegre), constitui um dos mais interessantes conjuntos retabulares do maneirismo português. As tábuas, que representam, na sua maioria, passos da vida da Virgem, são devidas aos pincéis do mestre lisboeta Simão Rodrigues, com presumível colaboração

do pintor tomarense Domingos Vieira Serrão. São composições italianizantes muito elegantes e de fina modelação, dominadas por tonalidades cinzento-violáceas em geral desmaiadas, em que os poucos vermelhos, azuis e verdes não alteram esse sentimento de grande sobriedade cromática, aliás bem característica da pintura portuguesa desta fase.»¹⁹⁵

Não a despropósito, recorde-se que o gosto de Amador Arrais se situa numa planimetria de elevada modernidade, reflectindo um aprazimento superior que se plasma na escolha dos artistas que para ele foram trabalhando, que com ele conviveram e que o acompanharam no seu périplo pelo país. Gaspar Coelho foi, para Amador Arrais, um companheiro nas lides das obras de Arte, o prolongamento estético do religioso, a mão que o Bispo não dispunha mas o engenho, esse era quase o mesmo. Dois homens num percurso quase semelhante, labutando ambos entre a rebeldia e o senso do dever tridentino pragmatizando, nas duas formas de que dispunham – a escrita para o Bispo e a imaginária para o escultor – uma maneira correctíssima de expelir ideias e de industrializar..

As pinturas do retábulo foram datadas de c. de 1597¹⁹⁶, mas devem situar-se alguns anos mais à frente, uma vez que o retábulo data, com alguma garantia, dos anos que medeiam 1599/1600¹⁹⁷.

A planta do retábulo coimbrão (fig. 39) lembra o debuxo do retábulo de Herrera para a Igreja de S. Lourenço do Escorial, tal como acontecera no retábulo da Sé de Portalegre. Os denominados retábulos de formato escorialense usam este edicolado liso preenchido com quadros pintados e esculturas de vulto nos intercolúnios de extremo, solução reaplicada em Coimbra. A envolver as edículas de tabuado pintado desenvolve-se todo o esquema da arquitectura retabular feito de madeira policromada, dourada e estofada.

A predela ergue-se numa posição sobrelevada, encimando um alto banco que a apoia e eleva toda a peça. Esta predela recorta-se em sucessivas reentrâncias retomando o esquema adoptado em Portalegre e, sob cada coluna do primeiro andar, situa-se uma zona poligonal saliente que equivale ao pódio respectivo. Na primeira andaina salientam-se seis colunas coríntias de fuste estriado e terços baixos destacados pela decoração que os povoa e que retoma a linguagem portalegrense. Neste piso acham-se duas imagens de vulto nos intercolúnios de extremo – *São João Baptista* e um *Doutor da Igreja* – e, ao centro, sob o grande arco reentrante que rasga ao meio a composição, encontra-se a imagem de *Nossa Senhora da Conceição*; segue-se um entablamento reentrante, de esquema serliano, com um friso enfeitado com os motivos costumeiros – querubins de asas transversais e grinaldas. Para o segundo andar da peça esculpíam-se seis colunas compósitas de fuste estriado e terços bai-



Figura 40 – Relevô de um Santo Bispo – Santo Ambrósio? – da predela do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.



Figura 41 – Relevô da predela do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

xos individualizados; nos intercolúnios de extremo da segunda andaina guardam-se as imagens de *Elias* – a quem já deve faltar a espada – e *Eliseu*; segue-se depois outro entablamento recortado e de friso decorado e, ao longo do remate, acompanhando a largura dos intercolúnios de extremo, refende-se uma larga faixa onde sobressaem seis magníficos anjos músicos.

Curiosamente, o escultor e tracista do retábulo optou, no caso coimbrão, por respeitar de certa forma a sobreposição das ordens arquitectónicas usando a ordem coríntia e a compósita respectivamente no primeiro e segundo andar. As colunas do primeiro piso apresentam-se mais amplas que as do segundo, como acontece em Portalegre – obedecendo mais uma vez ao esquema das fachadas coríntias do quarto Livro de *Architectura* de Serlio –, facto que oferece ao olhar do leitor uma ideia ainda mais perspectivada que, na realidade, corresponde a uma ilusão de óptica provocada por um desfasamento mínimo entre a grossura das colunas de cada andar.

Decompondo agora a soberba predela e lendo-a da esquerda para a direita – contando que só se atenderão aos pódios das colunas que dizem

respeito aos polígonos salientes da predela – temos, em primeiro lugar e na face principal do primeiro pódio, a representação de um Doutor da Igreja que pode ser Santo Ambrósio¹⁹⁸ (fig. 40). Trata-se de uma figura bem lançada, apresentada em contraposto e ligeiramente serpentinada, uma vez que o movimento dos membros inferiores e superiores ondulam em relação ao movimento da cabeça, por forma a perfazerem um ligeiro “S”. O rosto da figura, apesar de parcialmente destruído por força dos anos e pela falta de um tratamento de restauro conveniente, é o de um homem de meia idade e imberbe, sensato e pensador; mostrando as rugas de expressão, que lhe sulcam as faces de uma forma naturalista, sobre um pescoço elegantemente esculpido; trata-se de uma personagem que é similar às que podem observar-se em Portalegre, confrontando o tipo de rosto sereno e ovalado, a expressividade do olhar; aquela boca pequena mas eloquente e ajustada, no silêncio, ao olhar que lhe vagueia nos anos, feições estas que são, indubitavelmente, apanágio da autoria. O corpo alteia-se ligeiramente em relação às proporções da cabeça mitrada da personagem; as formas corporais são delgadas e elegantes e a pose é bastante delicada. O movimento do manto que se enrola no amplo braço esquerdo, completamente aberto e arredondado, surge algo estereotipado mas, se mirarmos o conjunto, deparamo-nos com uma imagem esbelta, saída da madeira que a ampara como que vinda de um outro mundo feito de mistério e penetrando cuidadosamente no nosso astro, mostrando os seus atributos e pronta a retornar, em qualquer momento, a um espaço onde não há corpos mas almas plenas de Saber e de Beleza. Através de uma análise de detalhe da figura, adivinha-se uma execução mista – por mais do que um cinzel –, pois se atendermos ao braço direito da peça e o cotejarmos com o esquerdo, notamos-lhe aquele desfasamento técnico que já se censurou nalgumas peças de Portalegre. O volume do braço direito não equivale à valentia

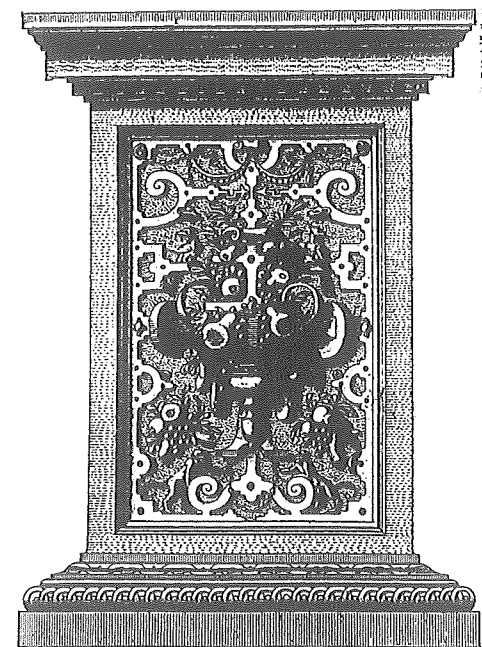


Figura 42 – Gravura de um pedestal de coluna jónica, segundo o desenho de Vredeman de Vries, inserto no *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*, Fl. 61 [Biblioteca Municipal do Porto].

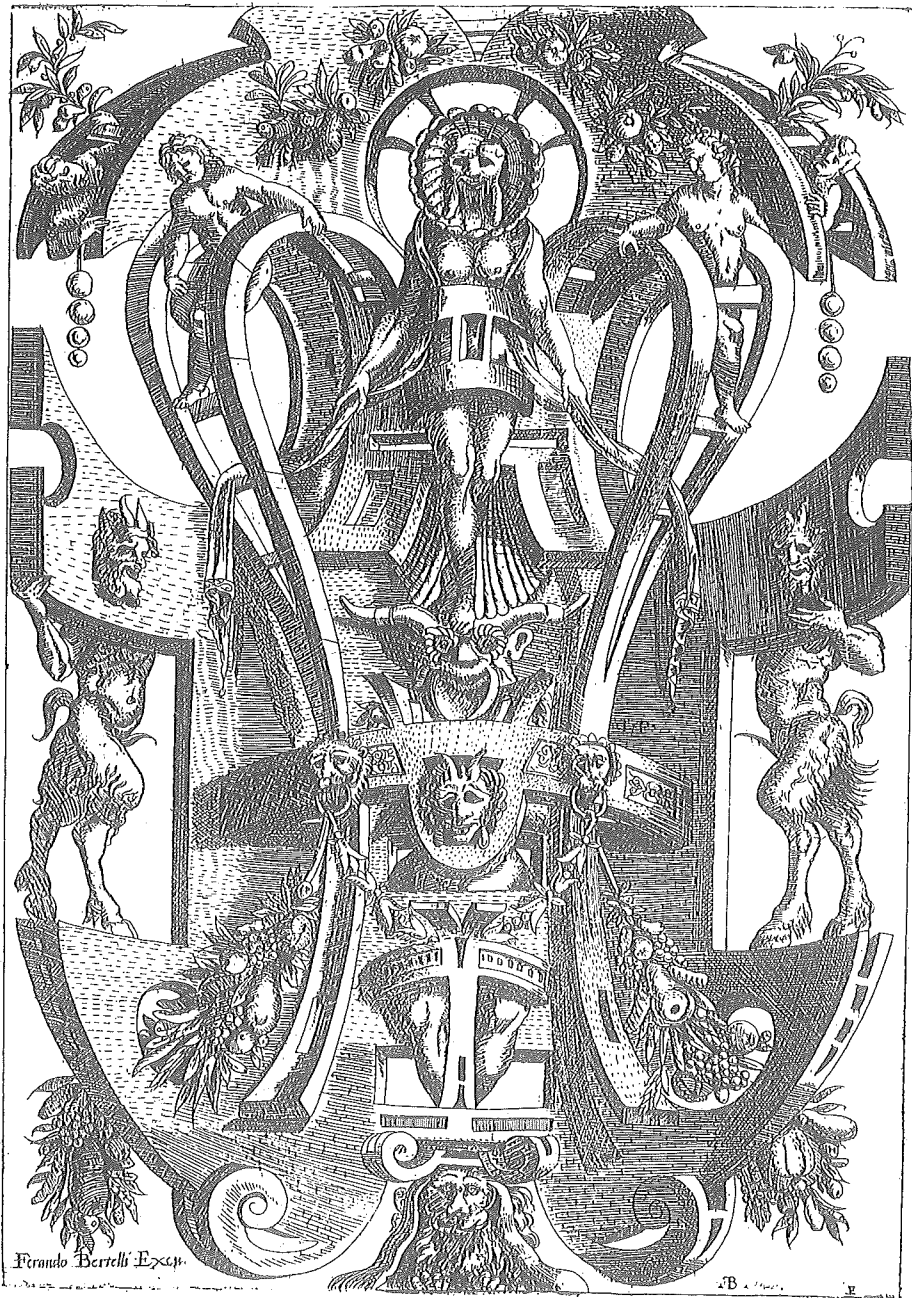


Figura 43 – Gravura de Ferando Bertelli segundo desenho de Cornelis Bos do livro, sem título, conhecido por "Album de Gravuras da Biblioteca do Real Mosteiro de san Lorenzo del Escorial", fl. 31 B [28-1-19].

Figura 44 (página seguinte) – (65a) Frontispício de um livro publicado por Cornelis Bos, sem data (anterior a 1546). (65b) Frontispício de um livro publicado por Hieronimus Gourmon em Paris, 1546; publicados ambos por Sune Schèle, Cornelis Bos: *A Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Estocolmo, 1965, pl. 57.

do seu par e a posição que adopta é completamente estranha à anatomia humana.

A figura repousa num motivo que também é comum aos trabalhos de Gaspar Coelho, um enrolamento metálico igual a tantos outros que se esculpíram em Portalegre e que foi seguramente inspirado na linguagem ornamental do Cadeiral de Badajoz e do retábulo de Talavera la Real, etc., preciosas fontes de aprendizado iconográfico que Gaspar Coelho acolheu e utilizou, de forma mais ou menos renovada, mas seguramente bem adaptada às peças que lhe foram encomendadas.

Na face lateral do mesmo pedestal recorta-se mais um belíssimo rosto de menino alado que segura, pendurado ao pescoço, um cesto metálico pejado de fruta e envolto em flores e folhas de ouro (fig. 41). Tornar-se-ia monótono repetir o que já foi dito acerca destes querubins, visto que foram retratados no comentário do retábulo de Portalegre. De qualquer forma, o importante é reter que estes ornatos usaram-se nas várias peças com desenvolvimentos dissemelhantes, pois que possuem óbvias variedades, tentando manter uma inventividade capaz de surpreender a visão e quebrar a monotonia figurativa¹⁹⁹. Quanto ao cesto metálico que se pendura no pescoço do querubim, é importante rememorar que este é um motivo afim dos que se foram aplicando nos gravados franco-flamengos e italia-



65a

65b





Figura 45 – Relevô de S. Marcos da predela do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

e em Portugal, deu vida e forma plástica nos relevos dos seus retábulos, instruído, muito possivelmente, pelo fácil acesso que teve aos álbuns de gravuras – entre outros veículos informativos – contando-se, de entre eles, aquele que tem sido referido neste texto e que pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Além deste ambiente de recepção gráfica, não pode olvidar-se o contributo auferido do período de aprendizado espanhol, na companhia de Jerónimo de Valência, Cornill de Vargas, Luís de Morales, Hans de Bruxelles, entre tantos outros homens de formação erudita...

Na face principal do segundo pedestal da predela recorta-se a imagem de S. Marcos (fig. 45). Trata-se da representação de um homem barbado, com um olhar meditativo e paciente. O conjunto da figura exhibe-se com grande deleite mas, atentando a certos pormenores, nota-se um tratamento relativamente acanhado, feito talvez por um hábil oficial da sua companhia de laboro, com excepção do lançamento e manejamento de conjunto do rasgado. A pose da personagem, em visível desequilíbrio, mantém um dúctil serpentinado que é semelhante ao da imagem atrás descrita, curvilínea, movendo a cabeça para o lado esquerdo e o joelho para o lado contrário, balançando na incerteza

nos desde os anos quarenta do século XVI. Não era só nos álbuns de gravuras (figs. 11, 27, 42, 43) e nos cartões avulso que podiam encontrar-se motivos assim tão idênticos, mas também os frontispícios de livros ofereciam ornatos de soberba inspiradora, como exemplifica o frontispício publicado por Cornelis Bos, provavelmente antes de 1546, uma vez que foi imediatamente *plagiado* por Hieronimus Gourmont, em Paris e naquela data (fig. 44).

Este motivo de ferragem – dispondo correias, amarras e cintos que apertam vegetais ou figuras híbridas (*strapwork*), etc. –, bem como os frutos e flores em disposições idênticas, é comum aos gravados de Vredeman de Vries, Cock, Cornelis Bos, Cornelis Floris de Vriendt, entre tantos outros autores, a quem Gaspar Coelho, no final do século

e oferecendo um extraordinário ritmo à imagem que, deste modo, foge a um hieratismo estereotipado. O Santo carrega na mão direita o Evangelho, que aponta com a esquerda, chamando a atenção do espectador para a Leitura, escutada prudentemente pelo leão que o acompanha e lhe repousa aos pés. Os braços da imagem são algo desproporcionados divergindo, uma vez mais, em qualidade técnica; pode dizer-se o mesmo relativamente aos tornozelos e pés que apresentam dimensões desmesuradas em relação à totalidade do corpo, mas oferecendo dignidade e firmeza à figura, de homem versado no esforço e capaz de grandes empreendimentos.

A face esquerda do pódio decora-se com o relevô de mais um belíssimo querubim que encara o público meigamente e reflecte a acalmia com que se vive entre o mundo terrestre e o celestial. É mais um menino irmão de tantos outros, todos crianças, tão suaves e alambicados, todos tão calmos e carregando, cada um deles e no desnudo e rotundo pescoço, um belo cesto de vistosa fruta que se estende em oblação. O cesto de fruta que agora se oferece é bastante semelhante ao que se releva na outra frente (fig. 46) – carregando romãs (a eternidade divina, a felicidade da alma quando contacta com o Saber, a Igreja enquanto entidade reconciliadora), cabaças (fertilidade), pêssegos (imortalidade) etc. Estas imagens que combinam meninos de asinhas disfarçadas, envoltos em pétalas de flores surgem, na estrutura retabular, como mimos do autor.

O terceiro pedestal da predela retabular decora-se, na face principal, com a imagem de S. Mateus, a quem falta a companhia do anjo (fig. 47). Esta personagem encontra-se irremediavelmente incompleta, sendo que as mãos lhe foram quebradas e o anjo com que deveria fazer parêlho desapareceu. A identificação iconográfica da peça seria praticamente impossível se ela não incorporasse um enredo iconográfico de suporte, emparelhando com os restantes três Evangelistas e se fosse completamente desconhecida a forma como

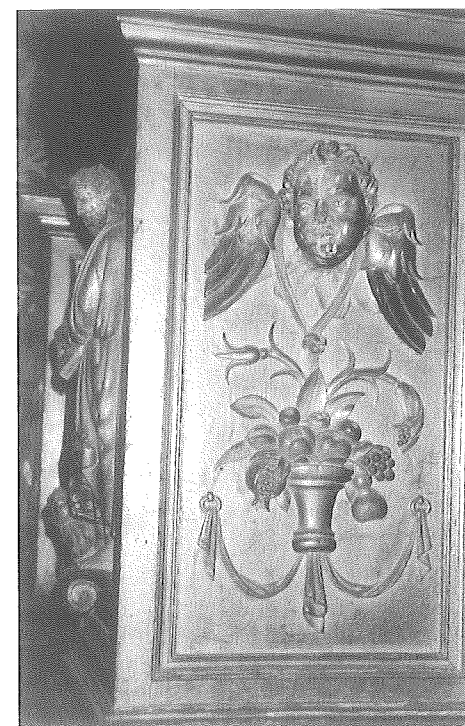


Figura 46 – Predela do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.



Figura 47 – Relevo de *S. Mateus* da predela do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

Gaspar Coelho tratou a figura de *S. Mateus* no retábulo da Sé de Portalegre (fig. 13). É este o *S. Mateus* presente na predela coimbrã, uma esguia personagem envelhecida pelo estudo e pela compenetrada reflexão, ostentando uma barba comprida que se une ao agudo bigode que lhe cobre a boca pequena mas de lábios grossos; o olhar inclina-se na direcção do anjo inexistente; o corpo ziguezagueia, bailando num silêncio sem tempo. O lugar que devia ser ocupado pela figura do anjo acha-se perfeitamente acabado, à excepção do corte efectuado nos pulsos da figura, pois que o manto, na direcção das mãos, foi perfeitamente delineado e recoberto com o estofado, como se o escultor tivesse terminado a obra que se acha aparentemente incompleta, avolumando o equívoco da factura. Pode

pensar-se que o anjo não chegou a ser esculpido mas que apenas falta ao conjunto o Evangelho que a personagem empunharia nas duas mãos.

As faces esquerda e direita do pódio revestem-se, cada uma, por uma combinação de frutos, flores, passarinhos brincando e um delicado rosto de querubim.

A representação de *S. João Evangelista* ocupa a face principal do quarto pedestal incluso na predela do retábulo-mor da igreja colegial. Lastimavelmente, encontramos aqui uma outra peça bastante depauperada, quebrada e muito carente de um restauro oportuno, com a urgência que é comum, infelizmente, à grande maioria das obras de arte que se espalham, esquecidas, pelo país que, apesar de rico em património, se vai esvaindo em sangue, numa lenta agonia cultural que dá lugar a novos e insanos valores truculentos...

Esta é a personagem mais jovem do conjunto, por motivos que têm a ver com a iconografia que lhe está adstrita e equivale, na correcta correspondência etária de relação, ao que já se tinha verificado na predela do retábulo de Portalegre (fig. 20). Este discípulo de Cristo foi sempre desenhado como um jovem encantador e feminil, possivelmente por se tratar do mais efebo dos discípulos. Não obstante esta marcação, a personagem bíblica

encerra um vigor inumano que poderia ter-se traduzido, plasticamente, na robustez corpórea mas, apesar de ter levado uma vida que lhe exigia grande fortaleza, os artistas optaram, desde sempre, por uma representação diversa e antinómica, o que pode ter a ver com a dicotomia entre a compleição corporal e a destreza da alma. A energia espiritual traduzida na materialidade como a subtil fragilidade feminina... Não se conhece nenhuma representação de *S. João* como um homem robusto e idoso – apesar de ter vivido mais de noventa anos – e nunca surge usando barba, embora tenha sido reconhecido como um dos maiores teólogos e escritores, destacando-se pela redacção de inúmeras epístolas, do Evangelho e do Apocalipse.

Esta personagem traça uma túnica que se cobre com um manto trespassado e atado sobre o ombro esquerdo, com um enorme nó que se foi prender entre a cintura e o braço do mesmo lado, como acontecera já com a indumentária de *S. Marcos* (fig. 45). O rosto da figura já quase não pode ver-se, pois que ficou bastante arruinado, facto que não permite uma análise consistente. Assim mesmo, a imagem respira aquele constante ar de linha-gem, comum às restantes personagens que o acompanham na predela. As mãos também já lhe foram quebradas e o resto do corpo desenvolve-se na mais perfeita verticalidade, interrompida apenas pelo avanço da perna direita e pelo movimento dos braços. A túnica delineou-se subida, deixando ver os pés desnudos do evangelista, de grossos tornozelos e dedos bastante esguios. A acolitar a personagem acha-se a águia, desenhada com o corpo voltado para a direita e cabeça para a esquerda, numa pose que, de certa forma, ajuda a quebrar a verticalidade assumida pela figura do Santo.

As duas faces laterais do pedestal decoram-se com querubins, molhos de frutas num cesto metálico e pássaros que debicam alegre e delicadamente a pomagem.

O quinto pódio relevado da predela exhibe, na face principal, a figura de *S. Lucas*. Trata-se de outra imagem malograda mas, apesar da agonia, ainda pode adivinhar-se o facto de Gaspar Coelho ter acompanhado a sua modelação e, se a tocou com o seu escopro, fê-lo apenas no rosto, uma vez que a globalidade da figura apresenta-se menos perfeita do que as demais; o acostumado tratamento subtil do arrumar das pregas da indumentária, que o autor tem por mérito conseguir, também foi desvirtuado achando-se aqui o sabor do estereótipo, da aspereza e da ausência total de ânimo e expressividade. O boi que repousa aos pés do evangelista olha-o atentamente, ouvindo a leitura do Evangelho que o Santo ampara aberto na mão esquerda. Também o animal foge ao ritmado cinzel do artista e esculpiu-se numa escala pouco rigorosa.

A face esquerda do pódio faz-se ornamentar por uma cabecinha de anjo, uma bela imagem onde pode ainda discernir-se a exibição meiga de

um olhar repousado no rotundo rosto de criança; a boca entreabre-se como que a balbuciar misteriosas palavras, doces como os frutos que se lhe penduram ao pescoço enfeitado, por sua vez, com delicadas pétalas de flores campestres. Trata-se de mais uma variante de entre tantas que Gaspar Coelho foi usando, deleitando-se com as ambíguas cambiantes que lhe oferecem os caprichosos elementos que se adaptam, flexíveis, a circunstâncias tão distintas: ora nos terços baixos dos fustes das colunas dos seus retábulos, ora nos frisos que decora com querubins, festões de frutos e flores e diversos astutos debicando ou brincando, animadamente, nas mais distintas posições; nos sopés das colunas, no interior das suas predelas retabulares, pululam estes arranjos que combinam, sabiamente, a vertente física e mundana que é a natureza, com o elemento metafísico, que é o anjo, pleno de uma beleza pura e juvenil, quase essencial.

A outra face do mesmo pódio decora-se, como não podia deixar de ser, com mais um motivo inventivo que engloba um arranjo vegetal e um mimoso *bambino*, inconfundível, com aquela neófito, serena e rotunda beleza.

O último ressaltado da predela do retábulo recama-se, na face principal, com o relevo de *S. Gregório*. Esta figura não foge à identidade das anteriores, atendendo ao formato do rosto expressivamente enrugado, de olhar brando e ovalado. O corpo desenvolve-se na vertical, hierático e esguio, alteado da mesma forma que as imagens remanescentes da predela. A indumentária do Doutor da Igreja cai-lhe em pesados panos, de pregas hirtas até aos pés; enverga um par de luvas vermelhas que deixam antever as enormes e possantes mãos que as calçam. *S. Gregório* representa-se como um Papa em pregação solene, avançando ligeiramente a perna esquerda que se dobra no joelho. O ar avisado do Santo não é estranho aos preceitos ditados pela Contra Reforma Católica e, antes de mais, há que lhe atender nas palavras, na postura enquanto homem recto e condutor de um rebanho que pretende unificar-se e congregar na vontade de vencer a heresia e outros desvios da ortodoxia moral e religiosa.

De uma forma geral, os relevos da predela do retábulo variam em ordem de qualidade quando vistos de frente e, de certa maneira, parece terem sido concebidos para se abordarem de outros e diversificados ângulos surgindo, ao olhar do leitor, como mágicas visões que se transpõem da superfície onde se recortam com uma vitalidade, com um dinamismo e uma valentia bastante mais acentuada, conferindo à peça múltiplos pontos de vista, desiguais e incomuns, promovendo a cada ocasião uma nova imagem, um novo e cada vez mais profundo apelo a um imaginário simbólico e religioso que se imiscui verdadeiramente com a intuição que o leitor possui do macrocosmos e do qual se exclui, como elemento imperfeito, perecível e tão distante da realidade absoluta e transcendente que é consubstancial a Deus.

Conclui-se que os relevos desta predela são passíveis de uma unificação pelo estilo e iconografia escolhida formando, todos eles, um só corpo, na mesma vida e vivendo de *per si*. As imagens fazem parte de um inequívoco conjunto, solidamente erguido num âmbito que as ultrapassa na função. Esta obra é para ser olhada a largos metros de distância e a uma altura inferior à do retábulo, que se elevou através de um banco com quase um metro e sessenta. O autor empenhou-se em levar a cabo um trabalho de aturado pormenor sem sequer olvidar o facto da possibilidade de visão das imagens segundo vários pontos ou ângulos de mirada diferentes, o que é espantoso dada a circunstância espacial que ocupam. Cada pormenor foi esculpido quase como se fosse o único, valendo por si, como um quadro independente, ganhando corpo individual e, no conjunto, constroem um equipamento estético e artístico de grande impacto.

Subindo à primeira andaina da máquina retabular, ao espaço onde repousam três peças de escultura de vulto, podem ver-se, da esquerda para a direita, a imagem de *S. João Baptista*, no primeiro intercolúnio de extremo, a escultura de *Nossa Senhora da Conceição*, ao centro e um Santo Bispo no intercolúnio de extremo direito. Se foi a mão de Gaspar Coelho que esculpiu as imagens que integram o retábulo da Sé de Portalegre, foi ele quem esculpiu as imagens do retábulo coimbrão, porque as analogias estéticas e estilísticas são gritantes e verdadeiramente comoventes. Este fenómeno constitui-se como uma novidade, uma vez que os historiadores desconheciam o justo ofício deste homem que a cada momento nos surpreende. A sua actividade permanecia na penumbra, entre o entalhe retabular e a execução de baixos-relevos mas nunca foi dito que este artista foi de facto um grande imaginário e um venerável arquitecto de retábulos.

É agora necessário recuar alguns anos na biografia do mestre e rememorar o facto de o artista ter mantido, em Badajoz, o ofício de escultor – dando as imagens a dourar e policromar a homens como Cornill de Vargas –, embora tenha surgido, na documentação espanhola como entalhador. O grande imaginário do tempo, como se lê no registo que também o immortalizou criava, com toda a certeza, muito mais do que desenhos e relevos decorativos. Gaspar Coelho foi efectivamente um grande tracista de retábulos e os seus murais extrapolam a mera função decorativa de recintos, lançando-se no sentido didascálico, ensinando convenientemente um núcleo tanto mais alargado quanto possível de leitores que, assim mesmo, contactam directamente com um valioso e avultado conjunto noticioso que lhes dá a conhecer o âmbito da mundividência religiosa e litúrgica. Aquele que desenha um retábulo é, para além de arquitecto, um agente imediato que labora ao serviço da Igreja Militante, elevando-se a uma planimetria de excelente condição sociocultural.

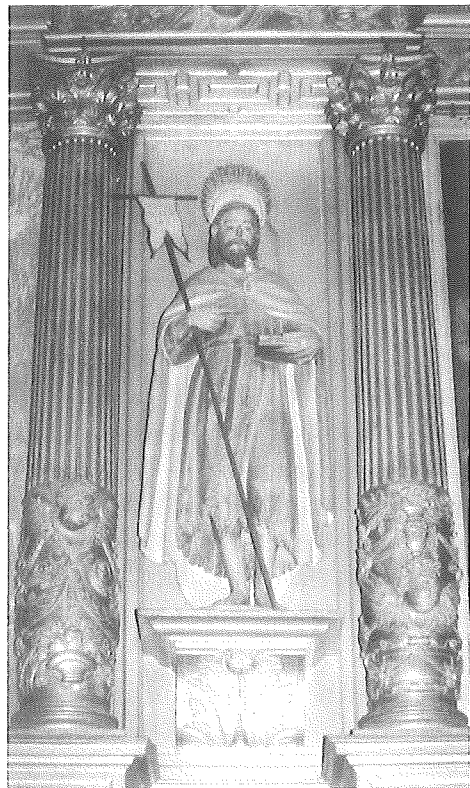


Figura 48 – Imagem de *S. João Baptista* no retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

Gaspar Coelho foi também um escultor de figuras de vulto individualizáveis, respeitando um repertório característico que se multiplica e carrega consigo um generoso empório de afinidades tipificáveis. A comparação das peças retabulares de Portalegre e de Coimbra ajudamos a encontrar uma valiosa continuidade que conduz a um género específico de usar o escopro.

No intercolúnio esquerdo da primeira andaina repousa a imagem de *S. João Baptista*, erguido sobre uma peanha e com uma dignidade impenetrável que lhe esmaece o tempo (fig. 48). O decoro das personagens esculpidas por Gaspar Coelho permite-nos imaginar que todas elas saíram de um limbo específico, de um outro mundo onde só podem achar-se gigantes, esses homens de virtude magistral que nos devem servir de exemplo e que nos ensinam a purificar nossas vidas para que pos-

samos, algum dia ou por instantes, partilhar dessa benesse que é reconciliarmos uma vivência mundana com os ideais da mais sublime espiritualidade. É a espiritualidade que nos agiganta, pois que o corpo, corruptível, mais não é que o invólucro de um espírito imortal. Mas como podem os escultores plasmar a beleza espiritual? Como podem arrancar à matéria essa alma indizível senão recorrendo a um subterfúgio específico e concretizável que é esculpir corpos magistrais, acercados da Beleza superior? Se o corpo é nobre, reflectirá a nobreza do espírito... Este é um pressuposto que parte da epistemologia platónica e socrática, passando pelo neoplatonismo de Ficino e que muitos artistas cultivaram, como forma eficaz de expressar os mais elevados estados de alma no interior da matéria que dispuseram ao laboro.

A veneranda figura traja uma pele de animal, indumentária que lhe é característica e que simboliza a sua vida de eremita abnegado, de ascético do deserto, tal como Elias. Cobre-lhe o corpo, sobre o vestido de animal, um manto de lã branca, preso ao pescoço por um botão de madeira e caindo-lhe

por detrás dos braços. O seu rosto é o de um homem ainda jovem, de cabelo longo, ondulado e aberto ao meio, que lhe passa por detrás das orelhas; os olhos são amendoados, melancólicos e sofridos, protegendo-se sob as finas sobrancelhas que nascem no prolongamento do desenho adelgado do nariz; a boca é pequena e os lábios distinguem-se pela grossura, envoltos num farto barbado; duas rugas sulcam-lhe as maciosas faces. Coroa-lhe a cabeça um halo que efectiva a santidade, a honra e a dignidade da personagem. Tal como o rosto, também as mãos da figura são características do autor, afirmando-se com monumentalidade, ossudas, firmes, robustas, angulosas, de grandes e elegantes dedos que apeteçam tocar. São as mãos de *S. Jerónimo* do retábulo de Portalegre (fig. 2) – se subtrairmos a pesada camada de policromia que lhe foi imputada –, são as mãos expressivas de um orador eloquente, são as mãos de um escultor de engenho. Os pés apresentam-se desnudos, tratados com grande esmero e naturalidade e, mais uma vez, apesar de mal poderem ver-se, apelam com leal destreza ao tacto do espectador. A personagem desenvolve-se com uma ligeira fixidez, os movimentos são contidos e, o corpo, todo ele se recorta na vertical, tal como o cair dos panos, em pregas mudas e correctas, como que ajeitadas para um retrato que importa reter no pensamento. É uma imagem sem tempo, verdadeiramente doutrinal na sua nobreza, na pose sem equívocos, no decoro e grandiosidade que mais não é do que o desenho de uma alma sacra, santa e exemplar; esta é uma imagem em ascensão, longe do solo, cativada pelo Pai e que com Ele habita, por seu mérito.

O escultor elaborou a figura por forma a que esta fosse vista de baixo para cima – *da sotto in sú* –, pois que se for observada ao nível do coro alto, temos dela outra ilusão, sendo a perda da monumentalidade o fenómeno que mais impressiona mas que é absolutamente consequente, uma vez que se esculpiu tendo em conta o lugar que a figura iria ocupar, de acordo com a magnificência desejada e com as leis da óptica e da perspectiva. Esta característica é, de resto, comum a praticamente todas as obras de escultura que se realizaram desde o período renascentista. É este um dos mais sublimes distintivos da escultura de vulto: a criação de, e para um espaço. Um retábulo é uma arquitectura dentro de um espaço arquitectónico e a escultura é uma recriação que implica uma ruptura espacial e esta maestria é tanto maior quanto a imperceptibilidade do fenómeno possibilita alcançar. A este propósito, leiam-se as belas palavras de Ernesto de Sousa, quando nos diz que: «A escultura tem o carácter discursivo da pintura, e simultaneamente tem da arquitectura a propriedade de definir um espaço, que é já um *espaço social* (...); (...) uma escultura é, antes de mais, um objecto em acção. Onde quer que seja colocada, define e organiza o espaço à sua volta. (...) Em todo o caso, se se tratar de uma escultura de grande força expressiva, *é ela que entra dentro de mim.*»²⁰⁰.

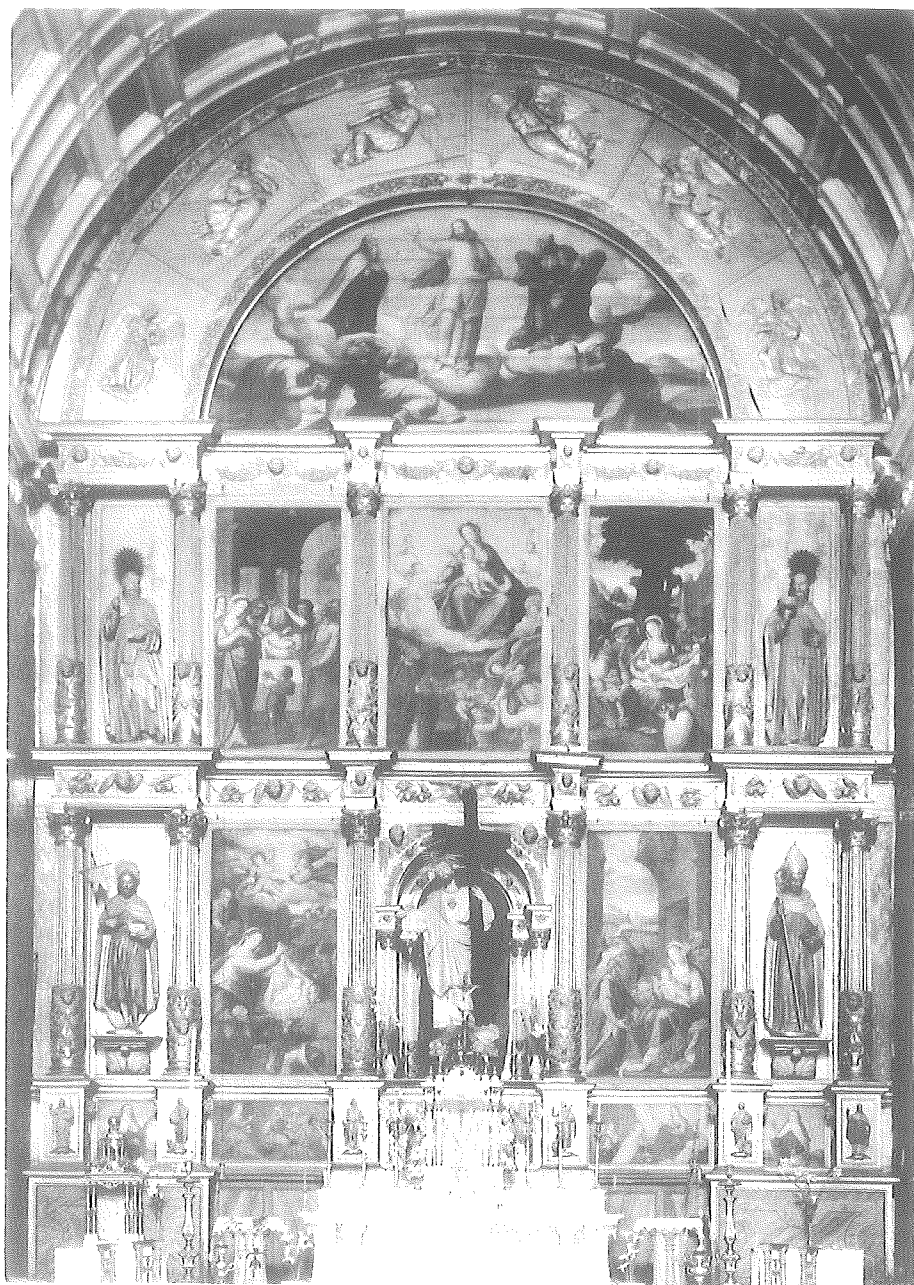


Figura 49 – Imagem do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra, datada dos anos quarenta deste século.

A enquadrar o São João Baptista colocaram-se duas colunas coríntias com o terço inferior destacado em relação ao resto do fuste onde se divisam conjuntos decorativos que acasalam cabeças de anjos, cartelas, urnas e cestos de frutos e flores em animadas combinações. São os motivos que, de um modo geral, recobrem os terços baixos de todas as colunas da primeira e segunda andainas do retábulo, adereços em tudo idênticos aos que se observam na grande fábrica de Portalegre e que por esse motivo, bem como pela inventividade *sui generis* das fórmulas recriadas, podemos cognominá-los como sendo de *formato coelhiano*.

O centro deste retábulo abre-se num avultado arco triunfal que, durante alguns anos, albergou uma imagem recente, de *Cristo Ressuscitado* (fig. 49) – ou Cristo o *Salvador*, ou do *Sagrado Coração de Jesus* –, enquanto aquela que primitivamente se esculpira para o lugar, estava guardada num nicho da parede das escadas de acesso ao segundo piso do claustro. A imagem de *Nossa Senhora da Conceição* foi entretanto reposta no seu lugar de origem, facto feliz e que permite encarar a obra do retábulo na sua feição primeva, na totalidade e como uma peça de invulgar unidade.

É a Virgem Maria (fig. 50) a divina protectora da Igreja e a protagonista de um programa iconográfico que aqui culmina apoteoticamente, na Imaculada Mãe de Deus – a madre sem pecado, a esposa e abrigo do Espírito Santo que também foi concebida longe de toda a culpa, Imaculada, a segunda Eva que, contrariamente à primeira, arredou todo o mal espreiado pela serpente – que se recria com uma beleza sublime, corpulenta e monumental, representada como Rainha, na sua dignidade volumétrica e como Mãe Universal, na sua corporalidade rotunda²⁰¹. A complexidade dos panos que vestem a Santa Senhora oferecem-lhe um volume acrescido e, para além do uso de uma encorpada túnica recobre-se, decorosa, pela parte de trás e da frente, com o manto que lhe esconde os longos cabelos. A sensualidade da imagem é

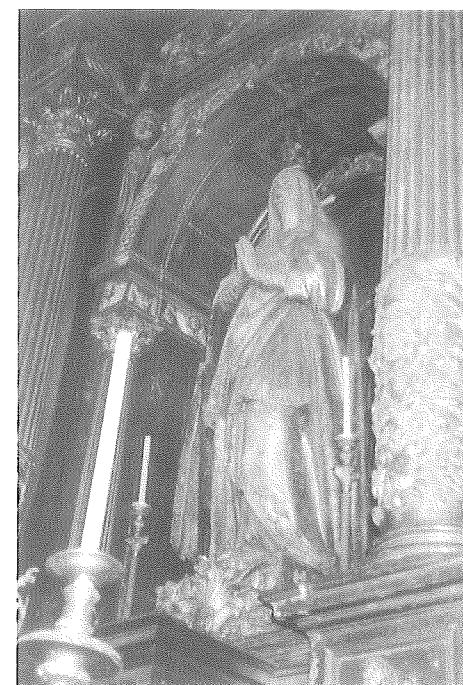


Figura 50 – Imagem de *Nossa Senhora da Conceição* no retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

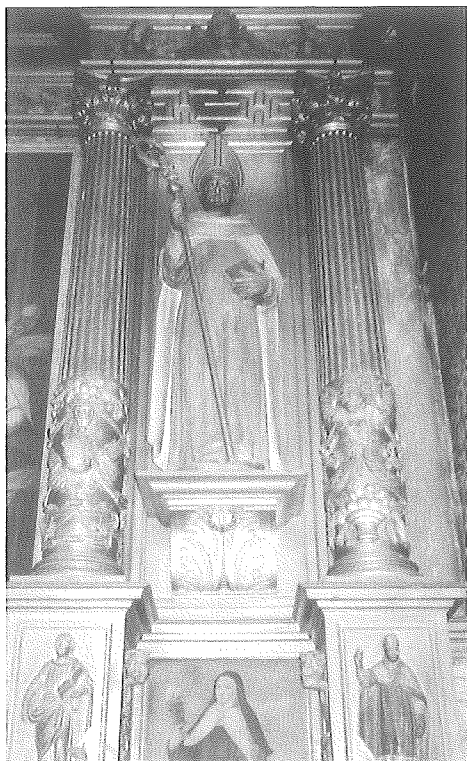


Figura 51 – Imagem de um *Santo Bispo Carmelita* no retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

permanente contida mas espreita a todo o instante, na hesitação entre o que é belo e deleitoso e o que deve evitar-se decorosamente. Todo o lançamento do corpo é assombroso e a recorrente predilecção dos volumes alude ao mito da sua fertilidade maternal e casta. Não obstante a imposição das regras do mais estrito acatamento, o rosto da Santa mulher reveste-se, de uma delicadeza verdadeiramente apaixonante porque lírico e sensual; as suas feições são tão delicadas que poderiam oferecer à imagem um aspecto de feminina fragilidade mas, pelo contrário, regista-se na expressão um forte e habilitado carácter, marcado pelo olhar fidalgo, seguríssimo e complacente. São os olhos de uma mulher madura e, ao mesmo tempo, são os olhos de quem já chorou – outro sinal de hesitação entre a dignidade tridentina da mãe de Cristo e a sua dor por reconhecer-se numa fortuna compungida. O nariz descreve-se com subtileza e assemelha-se a todos aqueles que temos vindo a observar para as figuras masculinas; a sua boca é deleitável, no esboçado sorriso maternal e recortada num bravo vermelho como o de uma prazenteira e cativante rosa; a testa é alteada e redonda; o queixo é ovalado e destacado do contorno do rosto, também ele de forma oval, sobre o delicado colo que se afaça pela gola que não deixa adivinhar-lhe a carne. As mãos, pequeninas, unem-se em oração e, mais uma vez, presenciamos aquele prender dos panos, à altura da cintura, embrulhados entre o braço e o abdómen.

A representação da Virgem Maria no lugar central da estrutura retabular repete-se aqui, como em Portalegre, manifestando uma devoção mariana que é apanágio carmelitano²⁰² e por isso pode afirmar-se que a escolha deste lugar ficou a dever-se a uma directriz de encomenda feita por D. Frei Amador Arrais.

Os arcos concêntricos que guardam a Virgem decoram-se com festões de flores alternando com cabecinhas angélicas e, nos ábacos e nas cantoneiras, podem ser observados os mesmos adocicados querubins, de amplas asas,

tão semelhantes aos que se multiplicam nalgumas peças visitadas na extremadura espanhola.

A última imagem da primeira andaina é a de um *Santo Bispo Carmelita* que pode ser a representação de *Santo Alberto Avogadro*²⁰³ (fig. 51). Esta imagem ergue-se com eloquência, alteada mais ainda por ter sido colocada sobre uma peanha idêntica àquela onde repousa *S. João Baptista*. Apesar da personagem reflectir uma humildade impressionante, a sua posição sobrelevada e o volume do corpo em majestade oferecem-lhe uma dimensão remanescente, plena de nobreza e decoro. É esta outra característica do trabalho do escultor que consegue aliar opostos com genialidade.

O Bispo traça uma túnica castanha, um escapulário e uma capa de lã branca, tal como os frades brancos da Ordem. Trata-se de mais uma obra que é afim às imagens de Portalegre e que pertence à mesma casta de esculturas do retábulo que agora se critica. Todavia, esta figura rompe o equilíbrio do conjunto através da altura, acrescida pelo uso da mitra que, por seu turno, corrompe o formato uniformizado dos aros de santidade apostos nas cabeças das imagens sobrantes. É através da análise das feições e do formato do rosto, da firmeza do colo, do lançamento do retrato, da pose dos braços e pernas, da maneira como se desenvolve a indumentária, do cair das pregas e do formato de cada peça de vestir; através da eloquência das mãos, do modo delicado como seguram os objectos e do seu modelo facundo que lhe adivinhamos a paternidade. Esta figura podia ter-se colocado no retábulo da Sé de Portalegre sem por isso desvirtuar aquele conjunto e é esse o encanto das obras plenas de identidade, aquelas onde se marca o cunho pessoal do autor, ao qual podemos chamar estilo individual.

As colunas que ladeiam a imagem de Santo Alberto possuem o fuste estriado e, nos terços baixos, recortam-se composições ornamentais que englobam os prolixos motivos decorativos comuns ao engenho de Gaspar Coelho²⁰⁴.

A separar a primeira da segunda andaina colocou-se um entablamento quebrado pelas impostas, de frisos decorados com querubins de asas encolhidas transversalmente, pois que a altura dos frisos não permite outro desenvolvimento. Cada cabeça mira para seu lado, o que oferece à máquina um efeito movido e ritmado. Ainda a decorar os frisos do primeiro entablamento e ladeando as cabecinhas angélicas, surgem grinaldas de fruta envoltas em flores e, sobre cada ramo, pousam e debicam um ou dois astutos.

O segundo andar do retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra é o que alberga as imagens cuja iconografia se interliga, associando-se perfeitamente à Ordem do instituto: *Elias* e *Eliseu*.

Tradicionalmente, o Profeta Elias enverga peles de animais, como mais tarde fariam Moisés e João Baptista – esta conexão iconográfica valoriza

ainda mais o grupo retabulístico. O Profeta de Tisbe é vulgarmente considerado como o pai espiritual dos Carmelitas. Esta figura do Antigo Testamento advogou o monoteísmo numa época em que os Profetas de Baal e de Astarté testemunhavam a existência de, para além de Javé, muitos outros falsos deuses²⁰⁵. Foi Elias quem inspirou Bertoldo, em c. 1153/59, quando este se dirigiu ao monte Carmelo (a «vinha do Senhor») para ali erguer uma pequena capela junto à gruta onde habitara o abnegado Profeta. Alberto Avogadro ofereceu uma Regra escrita que pretendia congregar, sob a mesma lei, os religiosos que acorriam ao Carmelo, Regra essa que os adestraria a viver de acordo com os pressupostos do antigo Profeta Elias.

Associam-se tradicionalmente a Elias e Eliseu os primeiros tempos da vivência Carmelita e, conseqüentemente, as personagens fazem-se representar, emblematicamente, em quase todos os institutos sujeitos àquela Ordem monacal. No entanto, no retábulo da igreja do Colégio coimbrão, as personagens que deveriam distinguir-se pela importância iconográfica que possuem, acham-se numa região retabular que não é a de maior destaque, pois que se posicionaram a alguns metros de altura. É evidente que não há lugares principais destacáveis entre o primeiro e segundo andar, podendo apenas considerar-se que a zona central do retábulo, essa sim, consubstancia um posicionamento de eleição uma vez que, na mira do leitor, essa é a localidade para a qual tende o olhar quase involutariamente. É na região central e, desta feita, naquela de maior destaque da estrutura, que se encontra a imagem de *Nossa Senhora da Conceição*, personagem que, por esse motivo, pode cognominar o retábulo.

Verifica-se que as esculturas de *Elias* e *Eliseu* foram colocadas num andar elevado relativamente às de *Nossa Senhora da Conceição*, de *S. João Baptista* e do Bispo Carmelita *Santo Alberto*. Este fenómeno, aliado à escolha das personagens, reveste-se de curiosidade iconográfica uma vez que S. João Baptista personifica um segundo Elias²⁰⁶ – ou a sua reencarnação – sendo-lhe semelhante na exterioridade e na indumentária usada que é a pele de animal. Acrescenta-se ainda que Elias personifica o próprio Jesus Cristo, tendo sofrido a mesma dor que o Filho do Homem nos dias que passou no deserto, reconfortado pelo anjo, tal como Cristo no Jardim da Oliveiras; Elias ressuscitara o filho da viúva que o albergara, tal como Cristo fizera com Lázaro, revelando-se a sua subida ao céu como um anúncio da Ascensão de Cristo, assim como a alusão ao fogo vindo do céu prefigura o Pentecostes²⁰⁷. Assim sendo, porque é que Gaspar Coelho colocou *S. João Baptista* no primeiro andar, no lado em que deve iniciar-se a leitura iconográfica do retábulo, e *Elias* na posição mais recuada, no segundo andar, mais distante da legibilidade que um plano mais baixo lhe ofereceria? A solução aqui dimensionada é altamente curiosa, pois que deve

ler-se a escultura da peça de cima para baixo e da esquerda para a direita porque assim se desenvolve a história carmelitana – partindo de Elias, passando por Eliseu, S. João Baptista, culminando em Santo Alberto. Esta leitura é aquela que se revela como mais conveniente e por isso avaliamos este trabalho como uma fuga pertinente à normalidade e à ortodoxia da escrita. O autor interpretou a encomenda que lhe foi feita de um modo pessoal e usou uma subtil desvinculação e uma certa independência e regalia em relação às normas, recriando o que lhe havia sido ditado e libertando-se, como pôde, das amarras das vistorias. Equilibra este conjunto, a pintura da *Transfiguração*, um motivo que unifica o grupo iconográfico eficazmente.

As figuras dos patronos da Ordem de Nossa Senhora do Carmo representam-se como duas personagens de idade muito avançada, o que é comum acontecer na representação dos profetas em geral e destes dois particularmente. Se a juventude tem a ver com a beleza física e com a despreocupação, já a idade madura reflecte uma conjuntura mais chegada à sabedoria.

Gaspar Coelho não temia rasgar a madeira dando-lhe o corpo da ilustração. Foi por mais de uma vez que este artista esculpiu imagens de idade acelerada sem desprimor, mas com grande maestria mostrando, quem sabe, uma especial predilecção por essas formas expressivas. Neste caso do retábulo coimbrão, e uma vez mais, o escultor não descuidou as representações – apesar da altura das peças possibilitar um trato menos cuidadoso – que consubstanciam a mesma beleza das formas que repousam na primeira andaina da estrutura.

Representou-se *Elias* como um homem idoso de grande magistratura. Trata-se de mais uma efígie carismática, ou o emblema de um modo particular de esculpir a madeira que se distingue com nitidez pelas características que são comuns a uma plêiade individualizada de figuras escultóricas. O corpo lança-se em contraposto, descansando sobre a perna direita enquanto a esquerda se curva ligeiramente para a frente, balançando suavemente o resto das carnes envolvidas numa complexa vestimenta que não corresponde à que o Profeta traja usualmente, por ser corrupta e indecorosa – a famigerada manta de pêlo e tanga de couro. Ao invés, Elias veste uma túnica de pano grosseiro, recoberta por dois mantos, sendo o superior mais amplo, atado ao pescoço e prendendo-se entre o braço esquerdo e a cintura, como é costume nalgumas representações da mesma autoria. O cair da vestimenta é de um requinte quase invulgar e as pregas desenham-se com perfeição e flexibilidade divergindo, na agilidade, relativamente a muitas outras obras que se quedam na estabilidade dos panos. Também a pose da personagem foi ideada com maior liberdade de movimentos em relação, por exemplo, à figura atrás descrita – de Santo Alberto – e, assim, se o braço esquerdo se dobra à altura do abdómen, escondido sob a

capa, o direito ergue-se, subtil, curvado à mesma altura mas perfazendo um movimento diferente, alçando a mão na direcção do ombro do mesmo lado. As mãos do Profeta são magníficas, na expressividade da ossatura e no esquema dos vasos sanguíneos que se adivinham por entre a carne. São estas mãos o espelho de uma alma atormentada, de homem bravo, de carácter enérgico e vigoroso e, se a direita esboça um movimento delicado, de dedos erguidos, a esquerda segura com firmeza a Sagrada Escritura²⁰⁸. O rosto da imagem é o manifesto efectivo da sua idade, embora não possamos retirar muitas conclusões pelo facto de se tratar de um pormenor da peça que se acha, infelizmente, num franco mau estado de conservação. Não obstante, podemos facilmente adivinhar-lhe o olhar magoado e voltado para baixo, em sinal de resignação e humildade; as sobrancelhas permanecem alteadas, apesar da inclinação do olhar que sob elas se faz proteger; na guarda do nariz desenha-se uma boca pequena, escondida pelo bigode unido a um comprido barbado, ondulado e bifurcado na extremidade; destacam-se as rugas que ladeiam o nariz e a boca da personagem, bem como as avançadas maçãs do rosto que sobressaem, oferecendo uma leitura correcta da ossatura que está por debaixo da pele; no topo da altaneira testa, recorta-se o cabelo, penteado para trás, unido à barba e reentrante em cada um dos lados da cabeça aureolada.

Enquadram a figura de *Elias* duas colunas de capitéis compósitos, em cujos terços inferiores surgem os motivos que são tão caros a Gaspar Coelho: rotundos querubins de asas plenas, ostentando, pendurados aos pescoços, fitas de pano e perlados que jogam com cartelas ou, alternativamente, com molhadas de frutos e folhas. Realça-se o facto de o autor não ter esculpido estes terços baixos da segunda andaina com o mesmo desvelo técnico e estético com que levou a cabo o trabalho equivalente para a andaina inferior. Este fenómeno é explicável pelo comprometimento com pormenores situados a uma altura suficientemente elevada. Talvez por isso estes exercícios tenham sido entregues nas mãos de ajudantes de oficina que lavraram os ornamentos limitados, certamente, por uma experiência laboral diferente.

No intercolúnio do extremo direito do retábulo acha-se a imagem de *Eliseu* (fig. 52) que é gêmea da que já foi descrita. *Elias* e *Eliseu* consubstanciaram-se após a morte do Profeta de Tisbe e os espíritos das personagens bíblicas são um só. Esta sintonia fez com que também aqui, no retábulo coimbrão, se esculpisse dois corpos que reflectem uma só alma, uma só personalidade, um mesmo querer²⁰⁹.

A figura de *Eliseu* retratou-se na mesma idade que *Elias* e o passar dos anos manifesta-se essencialmente no sulcado do rosto e no olhar sóbrio mas lastimoso e entristecido. O rosto do Profeta – cuja carnação vai já desaparecendo, mostrando parte do preparo que suportou a tinta – esculpiu-se com

uma grande naturalidade expressiva, como um retrato fidedigno, retirado do natural, da face valente de um modelo e afastando-se do género idealizado; é um rosto palpável onde os ossos, a carne e a pele pulsam, sentem-se na sua plenitude mas, o que mais se destaca no âmbito da naturalidade invulgar da personagem são os olhos, incomparáveis na sua realidade explosiva. As feições do rosto aproximam-se tanto das de *Elias* como das de muitas outras personagens a quem Gaspar Coelho deu vida, como se de uma grande família se tratasse.

Esta representação corporal, que entraja como um padre Carmelita – irmanado com *Elias* –, desenvolve-se com uma imbatível dignidade. Os panos que vestem a personagem arrumam-se belamente e acasalam com a estrutura do pregueado da indumentária usada pela sua congénere, diferindo apenas no movimento do manto que, para *Eliseu*, não se prendeu entre o braço esquerdo e o abdómen, mas vai caindo até aos pés, cobrindo totalmente aquele braço dobrado à altura da cintura. As amplas mãos do Santo são personalizadas e plenas de carácter; a esquerda segura firmemente a Escritura, pousada entre os magníficos dedos, e a direita carrega, junto ao peito, o pote ou vaso de óleo numa alusão ao milagre da multiplicação do azeite²¹⁰. Esta é mais uma imagem sem tempo que repousa tristemente num palco inundado de silêncio; esta é mais uma figura recortada na perenidade das formas, na quietude melancólica da madeira e sob o palpitar do coração que lhe deu corpo.

A dividir o segundo andar do remate do retábulo colocou-se um novo entablamento, paralelo ao primeiro mas, desta vez, a decoração dos frisos apresenta-se simplificada relativamente ao friso do andar inferior. As bandas do segundo andar decoram-se com querubins enfeitados com um colar de pétalas e usando, nos invisíveis pescoços, vistosas grinaldas de flores



Figura 52 – Imagem de *Eliseu* no retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

imiscuídas com ramos de frutaria. Sobre os intercolúnios dos topos exteriores, as grinaldas amparam pequenos pássaros que ali pousam e debicam. De uma maneira geral, a decoração deste friso é menos inventiva e correcta do que alguns detalhes situados num plano mais chegado ao olhar do espectador. Pode dizer-se que estes rostos de meninos não conheceram o toque directo da mão do mestre que os desenhou e modelou e que este é mais um labor que manifesta a presença de um núcleo de ajudantes a quem foi entregue a manobra. Este fenómeno tinha-se verificado de um modo ainda mais acentuado no retábulo de Portalegre, pois que a altura daquela peça é superior à coimbrã, oferecendo excelentes oportunidades aos aprendizes de exercerem algum entalhe, aquele que mais se esconde do olhar crítico.

A rematar o retábulo da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo corre uma faixa de madeira dourada, semicircular e que enquadra as tábuas da *Transfiguração de Cristo* (fig. 53), tema caro à Ordem do Carmo e obra do pintor Simão Rodrigues que se inspirou directamente nas tábuas do mesmo assunto que encimam o retábulo de Portalegre, pintadas por Fernão Gomes. A faixa de madeira que enquadra a pintura de remate apresenta a largura dos intercolúnios de extremo da peça e divide-se em seis partes iguais. A abainhar a faixa corre um debrum feito de grinaldas entrelaçadas por panos e, no interior de cada uma das seis secções recorta-se, em alto relevo, a figura de um anjo músico. Estas personagens desenham-se, todas elas, num violento *serpentinatto* e parecem suspender de um fio invisível que as segura delicadamente enquanto pairam no equívoco das poses que descrevem. Trata-se de um grupo homogéneo, apesar da diversidade dos elementos que o compõem, feito de figuras bailando ardidamente ao som dos instrumentos que manejam com sensualidade; todas elas se aceleram num movimento que as contorce e distorce num furor invejável, brincando como se ninguém as visse, mas lembrando a festa que é a Igreja reformada com arrojo. A música também é um elemento de origem divina e é ela quem estabelece uma perene relação entre o Cosmos, a Terra e a alma humana²¹¹. Neste caso particular, são estes seres espirituais que já de si consubstanciam um elo – como intermediários entre o Céu e a Terra, entre Deus e os homens –, que nos mimam com a divina melodia pintada a ouro, como o Sol, como a riqueza extra-mundana. Arquitecta-se uma relação redundante e em cadeia, pois que nada fica ao acaso. Um retábulo sintetiza esta eterna relação entre o físico e o que está para além dele, esboçado como uma porta que se abre para deixar ver um *universo-outro*, que é o mundo celestial...

O desenho do retábulo de Gaspar Coelho efectiva a importância que ele dá à obra escultórica. A escultura surge, nesta peça, como o encerrar da pintura que se limita pelo recorte imperativo das formas tocadas e palpitan-

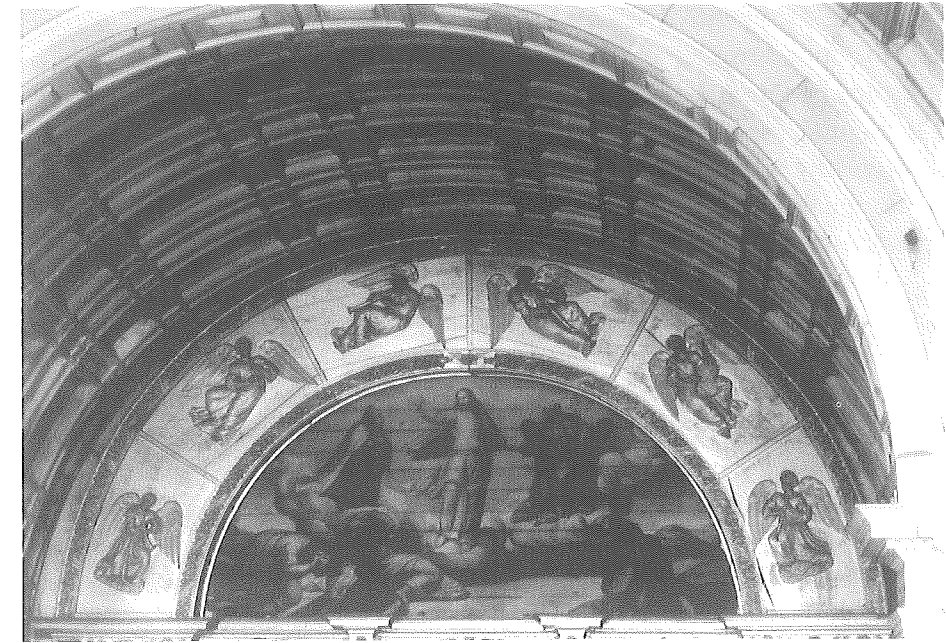


Figura 53 – Remate superior do retábulo da capela-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

tes, rompendo e extrapolando a planura das superfícies animadas pela força dos volumes. Ao olhar do espectador, o retábulo surge como um inevitável conjunto onde a escultura cumpre um papel primordial, retendo com maior impacto a atenção da leitura da peça. A pintura esmorece, abate-se e ultrapassa-se pelo magnetismo das formas corpulentas. Este fenómeno de emancipação escultórica relativamente ao lugar primordial que ocupava a pintura no quadrante da produção de imagens inaugurou-se em Portalegre e repete-se agora em Coimbra, propondo um percurso que foi interrompido pela morte do escultor. A partir destes ensaios e paulatinamente, o risco dos retábulos omitirá o trabalho da pintura a óleo, para exaltar-se na predilecção pelo tacto dos volumes.

No que diz respeito à roupagem policroma e dourada dos elementos arquitectónicos e relevados que o retábulo comporta, pode dizer-se que foi usado, nalgumas superfícies mais recônditas e de pormenor, um finíssimo estofado de grande categoria que resultou de uma forma sublime, afastando o conjunto do aspecto aurífero bastante espesso que se regista na obra portalegrense. No caso raiano, aquilo que hoje observamos é resultado de uma série de restauros posteriores à primeira douradura da obra, refeituuras que abalaram grande parte da leveza e naturalidade das superfícies, fenómeno que em Coimbra não teve lugar. A tonalidade do ouro do retábulo

coimbrão é diferente da de Portalegre, pois que as camadas resplandecentes foram-se desgastando com os anos e, desta feita, pode ver-se o avermelhado do preparo de fundo que, parcialmente, contribui para ministrar alguma beleza adicional ao conjunto. Todavia, convém fazer-se uma conveniente intervenção de restauro nesta peça que sucumbe e, para além do estofado, também a madeira vai desaparecendo, quedada no esquecimento e não se sabe por quanto tempo aguentará a doença.

Sabe-se, até agora, que Gaspar Coelho levou a cabo duas grandes obras sob a encomenda de D. Frei Amador Arrais que veio a falecer em 1600. São estas duas abalizadas peças caracterizáveis pelo brilhantismo estético e artístico e marcada modernidade, situáveis numa territorialidade de assinalado engenho, com efectiva correspondência europeia, recorrendo a fontes de inspiração iconográfica pautadas pela actualidade e pelo indestrutível carácter, que recordam repetidamente o influente e fecundo aprendizado levado a cabo em terras extremenhas e que melhor nos elucidam sobre o formulário do autor, devidamente personalizado e tão individualizado que podemos discerni-lo com bastante clareza. Se Gaspar Coelho captou e explorou os motivos ornamentais que foram circulando pela Europa na forma de gravados e outros objectos móveis de diferentes categorias, soube manter o monumentalismo que é um apanágio da escultura e das obras retabulares que se faziam em Espanha. Se o escultor foi educado num círculo de grande envolvimento cultural e filosófico, soube sistematizar essa vertente ruptural e rebelde com o espírito do dever tridentino, respeitando a clientela que o protegeu – refira-se novamente o carinho nutrido por Amador Arrais, um religioso da Contra Reforma católica que viu no escultor o seu longo braço de militância. A obra de Gaspar Coelho é o reflexo da contínua e frutífera fusão de influências demarcadas, com maior ou menor fruidez, depois de autopsiadas as suas peças, depois de separados, cuidadosamente, cada um dos órgãos que as enformam num todo basilar.

3.3. A oficina de Gaspar Coelho em Coimbra

O escultor e ensamblador Gaspar Coelho dispunha, certamente, de uma companhia de artistas que laborava a par consigo – em Coimbra como em Portalegre –, levando a cabo uma série de trabalhos que o mestre, na sua tenda ou no lugar de aplicação e montagem das peças, deixava por concluir. Também podia haver uma parceria mais estreita mas sujeita sempre à sua atenta superintendência. Podemos pensar que a fábrica de Gaspar Coelho não devia albergar um grande número de aprendizes²¹², mas que

possuía alguns oficiais – e um deles pode pressagiar-se ser, para o caso do labor no retábulo da igreja do Colégio coimbrão, o seu filho Gaspar Coelho.

O envolvimento oficial do escultor e ensamblador portalegrense, durante a etapa de trabalho coimbrã, mergulha ainda numa grande incerteza e não se conhecem nomes com obra de identificação, nem documentos – até agora – que possam desvendar alguns mistérios. Neste âmbito, podem apenas arrolar-se alguns nomes de carpinteiros activos durante esta época limitada em Coimbra: na freguesia de S. Tiago, surgem os carpinteiros João Afonso, António João, o *ingota ratos*, o já falecido Manuel Fernandes, José Simões, João Fernandes; na freguesia de S. Bartolomeu, os carpinteiros Pero Godinho, Baltazar Henriques, António Rodrigues, Francisco Luis, João da Costa; na freguesia de S. Cristóvão, o carpinteiro Inácio Gonçalves; na freguesia da Sé, o carpinteiro António Rodrigues; na freguesia de S. Salvador, o carpinteiro Cosme Rodrigues; na freguesia de S. Pedro, o carpinteiro Lucas Fernandes e ainda, na mesma freguesia, os carpinteiros Manuel Fernandes, o *sapo*, Matias Duarte, o *feira*, e um outro carpinteiro vindo de Lamego²¹³. Acrescentem-se alguns dados novos de investigação que nos permitem incrementar o núcleo de carpinteiros da freguesia de Santa Cruz de Coimbra, tão chegada ao lugar da fabricação desta empreitada do Carmo: António Fernandes, atestado entre 1561-98; Pero Luís, 1566-1607; Simão Gonçalves entre 1593 e 1620; Simão Lopes, 1601-1614; Pero André, 1601-1620; António Vaz entre 1602 e 1612; Manuel Fernandes entre 1603 e 1620; André Rodrigues, Inácio Antunes e Gonçalo Mendes em 1606; Manuel Rodrigues entre 1606 e 1609; José Simões – carpinteiro da Universidade – entre 1606 e 1632; Domingos João em 1609²¹⁴. Na freguesia de Santa Justa, onde habitava o escultor de Portalegre contam-se, entre os anos 80 do século XVI e 20 do século seguinte, os nomes de Francisco Mendes, Pantalião Fernandes, Simão Gonçalves, António Mendes, Simão Lopes, Duarte Rodrigues, Francisco de Miranda e os marceneiros Gregório Rodrigues e Inácio Antunes²¹⁵ – este último também se refere como imaginário²¹⁶, facto que pode estreitar mais ainda a sua actividade como marceneiro-escultor. Todavia, são muitos os nomes, ainda por trabalhar, que indiciam uma primeira e alargada pista de infinitas possibilidades.

Com uma grande probabilidade de ter emparceirado em obras de Gaspar Coelho surge o imaginário Pedro de Araújo que, pelo menos durante o ano de 1604, habitava na casa do mestre: «Ahos 20 d'Outubro do dito ano se recebeo nesta igreja em minha presença Pero d'Araújo imaginario, morador nesta freguesia em casa de Gaspar Coelho também imaginario com Maria Finheira d'Aveyro, moradora tãbem nesta freguesia e casa do dito Gaspar Coelho, guardada na forma do Sagrado Cõcilio Tridẽtino. estãdo presentes ho dito Gaspar Coelho e Leonardo

Antonio e Inacio Antunes e outros muitos fregueses desta igreja – L.^{do} Antonio d'Orta de Caçeres p.^{or} .//.»²¹⁷. Assim, ficamos a saber da existência de um imaginário que habitava a casa de Gaspar Coelho, fenómeno que desde logo nos ilustra sobre uma proximidade laborante. A dada altura, Pedro de Araújo enamorou-se de uma criada do escultor e com ela foi casar-se, provavelmente numa época em que tinha já armazenado o cabedal suficiente para o fazer. Para além do testemunho de Gaspar Coelho, também certificaram o evento Leonardo António, bem como Inácio Antunes. Devemos reter-nos neste último nome que pode perfeitamente corresponder ao marceneiro e imaginário registado anteriormente e, caso seja este o mesmo homem, adivinha-se novo conluio.

Quanto a Pedro de Araújo, sabe-se da existência de um erudito arquitecto, com o mesmo nome, que certamente redigiu um Tratado de Arquitectura, obra esta que se perdeu; seria este o próprio Pedro de Araújo que laborara na igreja da Misericórdia da cidade de Aveiro. O facto de Maria Pinheiro ser uma mulher de Aveiro pode ilustrar-nos uma viagem do artista posterior ao casamento. De qualquer forma, não pode garantir-se que o Pedro de Araújo, morador em casa de Gaspar Coelho no ano de 1604, seja aquele arquitecto e tratadista supra referido, pois pode tratar-se de mais um caso de homonímia. Só a comparação de assinaturas e um aturado estudo girando em torno deste artista nubente pode clarificar esta ainda pouco clara conjuntura. Nem o facto de Pedro de Araújo ser denominado imaginário pode ajudar-nos a desfazer a dúvida ou certificar o emparceiramento de trabalho neste caso específico do retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo mas, não obstante, aponte-se aqui mais uma proposta de trabalho.

Acrescente-se a este empório o marceneiro Pero Gomes que, no dia 7 de Outubro de 1603 testemunhou, a par com «(...) Mazagão Jeronimo Ferreira thezoureiro, Sebastião Alvares filho do Licenciado Gaspar Alvares e o Mestre do Retabelo do Carmo desta cidade (...)», o casamento de «(...) Ynacio Antunez, filho de Antonio Fernandez e de sua molher Ines Fernandez ja defunta, naturais de Santo Antonio do Tojal, Arcebisado e termo de Lx^a e ora morador nesta cidade de Coimbra, na freguesia de Santa Justa, com Maria das Neves, filha de Belchior Fernandez barbeiro e de Filipa Fernandez sua molher jaa defuntos naturais (...) deste Bispado de Coimbra e ella, Maria das Neves, moradora nesta freguesia de Santiago (...)»²¹⁸. Este assentamento efectiva dois dados novos de investigação: em primeiro lugar, o nome de um outro marceneiro que pode ser companheiro do escultor portalegrense e, por último, a fama do retábulo de Gaspar Coelho, que vale por si. Pelo impacto, a obra sobrepôs-se ao artista que se conhece como o seu Mestre.

II

AS OBRAS ATRIBUÍDAS A GASPAR COELHO EM COIMBRA

1. O cadeiral da igreja do mosteiro de Santa Maria de Celas

Gaspar Coelho surge documentado em Coimbra a partir do ano de 1599. Não obstante, é-lhe atribuída uma obra na mesma cidade que se datou de c. 1594: o cadeiral para o coro da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Celas (fig. 54)²¹⁹.

António Nogueira Gonçalves diz-nos que no «abadesado de D. Helena de Noronha²²⁰ realizaram-se as grandes obras do bispo-conde D. Afonso de Castelo Branco²²¹ (1585-1615): o coro por 1594, onde gastou 6 000 cruzados, cujo cadeiral é do mestre Gaspar Coelho (...)»²²². Foi António Pimentel quem renovou as palavras de Nogueira Gonçalves dizendo que «1594 e os anos seguintes, marcam o início das obras que o bispo-conde custeou no importante Mosteiro das Religiosas Cistercienses de Santa Maria de Celas, e que se realizaram durante o abadesado de D. Helena de Noronha (1576-1615). Neste mesmo ano mandou D. Afonso fazer o coro, cujo cadeiral é do mestre Gaspar Coelho, e que lhe importou em 6.000 cruzados.»²²³.

Na realidade, em 1594 Gaspar Coelho estava em Portalegre e foi durante esse ano que apadrinhou os filhos gémeos de António e de Maria Fernandes, na freguesia da Sé²²⁴. Se a data da obra do cadeiral de Celas oferecida por Nogueira Gonçalves e António Pimentel corresponde à altura da conclusão da obra, significa que Gaspar Coelho devia estar em Coimbra pelo menos a partir de 1592 ou 1593, para poder formalizar a encomenda e dar início à feitura da peça. Todavia, no ano de 1592 o escultor estava ainda em Portalegre surgindo, nessa altura, como padrinho de Francisco, o filho de Pero Vaz e de Inês Rodrigues, na mesma freguesia da Sé²²⁵. Não se afigura muito plausível que Gaspar Coelho tenha empreendido uma via-



Figura 54 – Cadeiral do coro da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Celas de Coimbra.

gem repentina a Coimbra, por forma a levar a cabo uma obra numa cidade onde ainda não era célebre, pois que a peça que o afortunou na cidade mondeguinta foi, efectivamente, o copioso retábulo da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo, sob a encomenda de Amador Arrais que, por sua vez, chegou a Coimbra em 1597. Recorde-se ainda que no documento de 1599 ficou escrito que Gaspar Coelho era morador em Portalegre estando, naquela altura, na cidade de Coimbra. Este trecho indica que o escultor pensava estar em Coimbra apenas o tempo suficiente para cumprir a encomenda do retábulo-mor da igreja colegial mas, como veremos, foi solicitado para mais obras graças à fortuna do seu comprometimento. A viagem do escultor a Coimbra deve situar-se entre 1597 e 1599.

Não pode aceitar-se a data da obra proposta por Nogueira Gonçalves. De facto, o documento que efectiva a autoria do cadeirado é o registo do óbito do artista datado de 1605. Na margem do atestado escreve-se que Gaspar Coelho, antes de ter levado a cabo a obra do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Cruz, «fez o [retábulo] do Carmo, e o choro das sellas que forão obras grandes». Calcula-se que o registo do óbito do artista refere as obras que ele levava a cabo em Coimbra por ordem cronológica, e por isso não é estranho pensar-se que a sua primeira grande peça foi o retábulo «do Carmo», logo a seguir «o choro das sellas» e, por último, o retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz da mesma cidade. A obra do retábulo do

Carmo terminou em c. 1600 e Gaspar Coelho faleceu no segundo mês do ano de 1605 restando-lhe aproximadamente cinco anos para a elaboração das duas fábricas subsequentes – ou mais, como se verá a seu tempo.

O trabalho para o mosteiro de Santa Maria de Celas deve situar-se entre 1601 e 1603. De facto, após o desfecho do soberbo retábulo feito para a igreja do Carmo, Gaspar Coelho celebrizara-se e, ao mesmo tempo, perdeu o grande amigo e mecenas D. Frei Amador Arrais que falecera no mesmo ano. Não pode imaginar-se as decisões que tomara o escultor após aquele triste falecimento. Certamente pensou em retirar-se para a cidade de onde havia saído anos antes mas, antes disso, já o Bispo de Coimbra o estimava como grande artista, escolhendo-o para levar a cabo novo trabalho, desta vez para o mosteiro de Santa Maria de Celas.

O grande número das encomendas efectuadas pelo mosteiro de Santa Maria de Celas obedeceu sempre a um rigor de carácter que não pode desmentir-se. Ali trabalharam artistas como Nicolau Chanterene e João de Ruão, a seu tempo e, no início do século XVII, ninguém melhor que Gaspar Coelho, outro grande nome da arte portuguesa, para levar a cabo a obra que então era requerida para o coro da igreja monacal.

Refiramos novamente os trabalhos de Robert Smith que também desvelou esta obra dizendo que Gaspar Coelho, «depois de fazer vários retábulos na Sé de Portalegre com o irmão Domingos, antes de 1600, veio trabalhar em Coimbra, onde faleceu em 1605. Desta época data o cadeiral em dois lanços paralelos que fez para o novo coro do convento das monjas cistercienses de Celas (...)». O mesmo autor acrescenta ainda que: «O cadeiral de Gaspar Coelho, feito de carvalho, que nunca chegou a ser pintado ou dourado, destaca-se pela completa simplicidade de elegante desenho, que graças a belas proporções e exímia execução, se tornou uma grande obra de arte, cheia de graça e dignidade.»²²⁶

Analisando a obra do cadeiral do coro de Celas pode dizer-se, antes de mais, que esta é uma peça caracterizável pela fuga ao formulário ornamental costumeiro do autor. Esta inibição podia interditar desde logo a autoria da peça porque o escultor foi habituando a sua clientela aos esquemas decorativos que com ele fizeram fortuna. Contudo, no cadeiral de Celas não existe um só detalhe que permita recordar o seu género e, acrescentando-se, não fosse o assento do seu óbito, esta obra perderia o nome. Pode pensar-se que, cotejadas as peças atrás descritas com a que agora se analisa, não há nada em concreto que possibilite uma filiação tornando o género de Coelho inconsistente. Para entendermos este mister, temos necessariamente de procurar razões, no seio da encomenda, por forma a decifrar-mos esta sistemática desornamentação e linearidade incomuns aos labores remanescentes

da autoria e por isso convém recordar que o mosteiro de Celas obedece à Ordem cisterciense. Os monges e monjas de Cister preferiam, como é sabido, a sobriedade essencial ao espectáculo ornamental, arredando os elementos supérfluos das superfícies dos seus institutos de recolhimento. Não é difícil admitir que o escultor obedeceu à comum austeridade, ao despojo, à essencialidade e à abstmia das formas, volumes e ornamentos que são o reflexo do espírito ortodoxo de Roberto e de S. Bernardo. É esta austeridade e contenção decorativas e a essencialidade das formas que rege e distingue o cadeiral do coro do mosteiro de Santa Maria de Celas e é através da análise desta peça que nos permitimos bendizer a versatilidade do mestre que é capaz de responder, com a mesma eficácia, às mais diversificadas encomendas.

O cadeiral do coro-baixo da igreja do mosteiro de Santa Maria de Celas é uma obra de marcado rigor arquitectónico. Este carácter é observável especialmente nos espaldares dos assentos e na disposição dos lugares. Recapitule-se agora a obra que marcou indestrutivelmente o imaginário de Gaspar Coelho, o cadeiral de Badajoz, saído da fábrica de Jerónimo de Valência a partir de 1555. Era esta uma boa ocasião para o mestre pôr em prática aquilo que aprendeu em Espanha e, de facto, assim o fez, discretamente. A estrutura arquitectural das duas peças é idêntica, apesar de se ter feito em Coimbra uma adaptação a um novo espaço que se articula de forma desigual. A espacialidade do coro da igreja do mosteiro de Celas não permitiu ao escultor a repetição de uma construção em “U”, partição esta que equivale ao arranjo espacial usado em Badajoz. Não obstante – e aqui reside a influência basililar – o perfil das cadeiras é quase o mesmo, no ondulado reentrante e em graciosa voluta, que desvincula a peça do modelo das «linhas direitas combinadas com segmentos curvos, do século XVI»²²⁷, alternando-se imaginosa e superfícies côncavas com as convexas, perfeitamente alinhadas e imprimindo ao sistema um novo movimento ondulado, mas minimal, que equivale à repetição do esquema usado por Jerónimo de Valência em Badajoz. Os espaldares integram-se num sistema de elevados painéis rectangulares que consideram, de forma semelhante, o modelo de Badajoz, muito embora coibidos da soberba decoração que povoava o cadeirado da Sé espanhola. Esta influência bebida em Espanha foi agora digerida com mestria e é também através destas discretas coincidências formais que podemos atribuir a peça com maior eficácia.

O cadeiral de Celas possui 84 lugares que equivalem à multiplicação de 42 assentos de cada lado da sala, simétricos e repartidos por duas fiadas de 21 bancos. Os espaldares desenvolvem-se segundo um esquema de sucessão que, usando de larguras diferentes e abrangendo ora um, ora dois

bancos, alternadamente, oferecem ao conjunto o aspecto de uma cadeia ritmada ao compasso binário. Dividem os painéis do espaldar séries de pilastras de fuste liso, seguidas de um entablamento requerebrado sob uma ampla cornija. Em nenhum destes elementos é visível qualquer ornato exceptuando, evidentemente, os fantásticos pares de volutas de perfil que se separam por uma fita de cinco pérolas, motivo ornamental que decora os topos das pilastras que separam os painéis dos espaldares e cuja beleza reside, em exclusividade, na subtileza e no requinte arquitectural; a amparar as volutas, ainda no coxim, releva-se uma palmeta central sustentada por uma base concavada. Este motivo de folha pode buscar-se no *Tratado de Arquitectura* de Diego de Sagredo, quando se explica como ultrapassar uma métopa ou um triglifo de um friso usando, alternativamente, um rótulo aberto com uma folha antiga no seu interior²²⁸. Para agitar ainda mais a estrutura do cadeiral, usou-se o ritmo cadenciado das linhas de arquitectura que envolvem os quadros dos espaldares e os separam dos frisos e do corredor inferior que assim se assemelha ao esquema de reentrante predela retabular e que pode considerar-se como uma projecção formal das afamadas predelas retabulares do mesmo autor.

O esquema arquitectónico do cadeirado de Celas pode ainda analisar-se tendo em conta a apetência que Gaspar Coelho desenvolvia em relação às obras de Serlio. Deste modo, é possível adivinhar-se aqui uma livre e ousada interpretação de algumas estampas dos Livros III e IV usando-se, em cadência, os esquemas das portas sem remate descritas pelo arquitecto empregando-se, nas sobreportas, uma arquitrave e uma cornija que as une num só grupo. O engenho de Gaspar Coelho vislumbra-se nesta curiosa adaptação das portas a painéis de espaldar corrido. Se Gaspar Coelho interpretou as portas de Serlio usou, concomitantemente, o motivo ornamental de Diego de Sagredo, adaptando-o a um novo modelo que surge como uma versão livre do escultor e arquitecto portalegrense.

O facto de o cadeiral de Celas ter sido mantido a branco pode ter a ver com a sua riqueza intrínseca, decorrente do seu carácter arquitectónico de grande préstimo e porque a madeira com a qual foi concebido valer de *per se* como material de excepção. O seu esquema reentrante a par do engenhoso discernimento espacial contribuíram para ampliar o efeito de luz e sombra provocado pela abertura da fenestra no topo da divisão e, deste modo, a peça surge como uma composição magnífica, banhada por uma luz etérea que lhe dilata o impacto natural tornando qualquer recobro policromo desnecessário. A madeira adquire, quando beijada pela luz do sol, uma claridade dourada, enebriando-se no magnetismo das formas que conquistam uma vida autónoma, lumínica e estimulante, convidando à meditação.

O cadeiral do mosteiro de Celas de Coimbra impôs-se imediatamente como uma obra de admiração. Em 18 de Maio de 1611, encomendou-se ao ensamblador régio, Bernardo Coelho, um cadeiral «*assi e da maneira e pela trasa e medida do coro do convento de Selas na cidade de Coimbra*»²²⁹, para o coro do mosteiro de S. Domingos das Donas, em Santarém obra que, infelizmente, se perdeu. Esta notícia da encomenda ao «*mestre ensambrador de Sua Majestade*»²³⁰ de uma obra que fosse igual à que Gaspar Coelho levava a cabo anos antes, na cidade de Coimbra, é o reflexo e o garante efectivo do domínio do escultor e ensamblador de Portalegre que serve como axioma. Gaspar Coelho nunca ascendera ao cargo de ensamblador régio mas, assim mesmo, Bernardo Coelho viu-se adstrito a cumprir um programa arquitectónico imaginado e traçado algum tempo antes por um outro mestre que se agigantara. Esta encomenda de Santarém é utilíssima também porque não nos deixa olvidar a estadia de Bernardo Coelho em Coimbra durante 1602-1603 – na altura em que Gaspar executava a encomenda de Celas? –, ao serviço da Sé coimbrã, laborando no cadeiral para o coro catedralício. Esta contemporaneidade pode abrir-nos a novas propostas de trabalho. Ainda neste contexto, não pode descuidar-se outra realidade que tem a ver com o risco do retábulo para a capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra, feito por Bernardo Coelho em *circa* de 1605. De facto, estes dois acontecimentos podem indiciar alguma ligação entre os artistas e, desde logo, não sobram dúvidas quanto a uma possível convivência entre ambos.

A obra do cadeiral de Coimbra ganhou uma fortuna singular e desempenhou um importante papel na mutação do gosto português. Com efeito, esta obra pode ser colocada numa etapa de charneira entre os cadeirais portugueses de espaldares, entablamentos, edículas e pilastras ornamentadas com motivos de grotesco, cenas mitológicas ou de quotidiano, alegorias moralizantes e motivos fantásticos retirados directa ou indirectamente de gravados – citem-se, por exemplo, os extraordinários cadeirais de Santa Maria de Belém e de Évora neste contexto –, e os cadeirais desprovidos de decoração, servindo propósitos específicos – que têm a ver com a nova Igreja saída do Concílio de Trento – sem que para isso necessitem de ornamentação adicional que, de alguma forma, desvincula a atenção dos religiosos que se propõem à oração e ao canto. Também os assentos do cadeiral de Gaspar Coelho, de perfis ondulados em voluta, constituíram uma inovação ruptural, dado que foi adoptado o sistema que este magnífico tracista observara, anos antes, aquando da sua estadia na oficina de Jerónimo de Valência em Badajoz.

O esquema do cadeiral de Celas – que, como se verá, foi ensaiado no cadeiral do coro da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de

Coimbra –, fez escola na cidade e suas faldas e, como já se comentou, um pouco por todo o país desenvolvendo-se, a partir daqui, a mesma estrutura de cadeiras, perfis e espaldares. Também o cadeiral de Santa Clara-a-Nova, datável do princípio do século XVII²³¹, desenrola-se segundo o mesmo modelo arquitectónico, fazendo uso de uma tipologia de espaldares que é muito semelhante à que se usou em Celas e, no que diz respeito aos perfis dos assentos, parecem ser uma óbvia reprodução dos perfis dos lugares do cadeirado cisterciense; comunga ainda do mesmo esquema formal, o cadeiral da igreja de S. Domingos de Benfica, em Lisboa, datado de 1630²³², notando-se apenas ligeiras alterações e uma visível quebra de propriedade relativamente às obras da mesma série feitas por Gaspar Coelho. Se as peças do escultor de Portalegre foram geradas a partir de uma fórmula inédita em Portugal, já o cadeiral lisboeta resultou de uma reprodução de falha interpretatividade; as diferenças de escala entre estas duas obras são também consequência do espaço disponível, e o facto de terem sido acrescentados novos elementos e suprimidos outros é reflexo dos trinta anos que as separam²³³.

Presencia-se aqui, indubitavelmente, um magnífico tracista-ensamblador e um engenhoso escultor que conseguiu perpetuar-se no tempo, a partir de um núcleo de obras que serviram de paradigma, graças ao invejável impacto estético e ideológico que causaram no mercado português dos finais de Quinhentos e do princípio da centúria que lhe sucedeu.

2. O retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz

Nunca é demais lembrar que é o óbito do artista a fonte de tão úteis averiguações sobre o seu trabalho na cidade mondegua. Neste contexto, ficou a saber-se que foi o retábulo-mor da igreja de Santa Cruz de Coimbra o epílogo do seu mister, pois que foi levado a cabo pouco tempo antes do seu falecimento. Escreveu-se naquela atestação que, «*A hos 18 de febreiro do dito ano [1605] esterramos ho corpo de Gaspar Coelho maginario e mestre que foy desta arte principal nestes tempos neste Reyno que fez o retabulo novo do altar mor do mosteiro de sãta cruz desta cidade (...)*».

O lugar do antigo retábulo-mor de Santa Cruz, riscado e levado a cabo por Gaspar Coelho²³⁴, foi ocupado por um outro que é datável de c. 1750, altura em que se partiu a obra maneirista que agora se pretende reconstruir.

Curiosamente, nunca foi escrita uma linha crítica e analítica, para além das preciosas palavras de António Nogueira Gonçalves²³⁵, acerca da marcenaria e escultura deste retábulo que, infelizmente, desapareceu na sua maior

parte, prevalecendo apenas alguma imaginária²³⁶. Não obstante as clareiras bibliográficas pode ler-se, na tabela cronológica contida no volume VII da *História da Arte em Portugal* (1986), que o retábulo se datou de c. 1611²³⁷. A datação desta desaparecida obra tem sido feita mediante uma estimativa que tem por base as pinturas que a incorporavam e, conseqüentemente, se a parceria Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues laborou em Coimbra por esta altura, pensou-se que o retábulo de Santa Cruz teria sido efectuado também na mesma década do século XVII, facto que se provará ser mais prolixo.

As obras levadas a cabo por Gaspar Coelho em Coimbra foram todas empreendidas sob a encomenda de uma clientela erudita e, se Amador Arais foi o seu primeiro grande protector, outros o seguiram, como sendo o Bispo-Conde D. António de Castelo Branco. Neste âmbito de empreendimentos modernos, também o Prior Geral de Santa Cruz, D. Acúrcio de Santo Agostinho, quis comprometer-se, procurando a renovação e acompanhando os mais castos homens da cultura coimbrã da época. Assim que pôde, D. Acúrcio encomendou a Gaspar Coelho uma obra nova para colocar-se na capela-mor da igreja do seu mosteiro, demonstrando manter-se actualizado e conforme aos seus congéneres. Para além deste retábulo, D. Acúrcio encomendou à oficina do escultor e ensamblador que fez fortuna em Coimbra, a obra do retábulo de Santa Mónica para a mesma igreja, pois que o antigo estava muito deteriorado.

O mister de Gaspar Coelho ombreava com outras fábricas, tais como as de Diogo de Castilho, de Nicolau Chanterene, João de Ruão, entre tantos outros artistas que, anos antes, foram escolhidos pelos mais doutos e endinheirados encomendantes que os consideravam artistas de operosa modernidade e de grande categoria estética e artística, perfeitamente alinhados com a moderna Europa coetânea. Foi Gaspar Coelho quem colmatou os lugares vagos pelos grandes homens das artes e, em Coimbra e enquanto viveu, trabalhou a par dos pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, e não por mero acaso, mas porque o seu laboro ombreava com o daquela parceria. O seu modo pessoalíssimo de trabalhar a madeira possibilitou-lhe que se ultrapassasse a si mesmo e que as suas obras adquirissem um valor de autonomia tão alargado que rivalizavam, categoricamente, com o trabalho de pintura, podendo dizer-se que os retábulos do escultor de Portalegre também não podiam ser pintados por um qualquer pincelista. É esta unidade qualitativa que importa não esquecer, bem como o valor que a escultura de madeira adquiriu, a par da valente e virtuosa arte de pintar.

Empreendamos agora a perigosíssima tarefa de reconstrução da obra do retábulo de Santa Cruz. Nesta empresa, pensa-se imediatamente tratar-

-se de uma obra de planta plana com um estrutura de fecho semicircular – muito embora o abobadamento do recinto não permita o uso facilitado daquela tipologia de remate; depois imagina-se que, na medida em que as suas obras retabulares foram dando cada vez mais importância à escultura, este retábulo possuía pelo menos cinco imagens de vulto redondo e uma predela relevada, para além do remate. Seguramente, a peça incluía quatro grandes painéis historiados sobre a «Invenção e Exaltação da Santa Cruz» – *Glorificação da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio; Heráclio entrando em Jerusalém, despojado das vestes imperiais; Santa Helena e a Santa Cruz; Verificação da autenticidade da Santa Cruz* – quadros estes que se acham, actualmente, numa dependência do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra²³⁸. Todavia, não se sabe se o retábulo incluiria outras pinturas, fenómeno que parece bastante adequado ao carácter dos retábulos da mesma autoria, e posto que a área da parede fundeira da capela-mor da igreja de Santa Cruz permite o adossamento de uma peça de amplas dimensões.

Foi Nogueira Gonçalves quem, baseado na Crónica de D. Nicolau de Santa Maria, reflectiu acerca dos restos do desmantelado retábulo de Santa Cruz²³⁹. Escreveu o autor que vindo «a saber que duas grandes imagens de madeira, datadas de 1603, que se conservam na parte deste museu [Nacional de Machado de Castro] consagrada à ourivesaria, representando dois bispos, um dos quais Santo Agostinho, tinham para ali ido do Santuário de Santa Cruz»; relacionando depois este achado às palavras escritas pelo cronista crúzio e aos documentos publicados por Prudêncio Quintino Garcia, bem como às quatro tábuas que se achavam na Sacristia da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo, foi-lhe possível determinar, com alguma aproximação, as características do retábulo que se perdera.

Recordem-se as palavras de D. Nicolau de Santa Maria acerca do retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz: «*É porque o retabolo do Altar mór estaua já muy danificado*²⁴⁰, *É também o do Altar de Santa Mónica, se concertou com Gaspar Coelho, É com seu irmão Domingos Coelho, que são grandes officiaes Maceneiros, que lhe havião de fazer os ditos Retabolos de nouo, por preço de hum conto de reis em dinheiro de cõntado, É elles os fizerão com grande perfeição como se vê*»²⁴¹. Esta citação de D. Nicolau de Santa Maria reveste-se de extrema utilidade – para além de remeter para a já referida parangona de parcerias que, por ter sido já comentada, nos demitimos de reviver – uma vez que, depois da atribuição da obra, critica-se o trabalho de Gaspar Coelho que ainda é estimado, no ano de 1668, como um *grande oficial marceneiro*, o que comprova a perenidade e o prestígio das suas formas, esculpidas e entalhadas *com grande perfeição*. A juntar a estes dados, acrescenta-se ainda outra fábrica ao *corpus* da obra do mestre de Portalegre:

o desaparecido retábulo de Santa Mónica da igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra²⁴². O retábulo de Santa Mónica contava, igualmente, com pinturas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, facto que corrobora a parceria destes pintores e do escultor Gaspar Coelho.

A obra de talha do retábulo de Santa Mónica nunca foi contada, para além destas palavras, e também por esse motivo foi-se perdendo para desaparecer para sempre. Infelizmente, não se encontrou nem uma peça talhada que pudesse pertencer ao referido retábulo mas pode pensar-se que este deve ter pertencido a uma série de retábulos tipificáveis através do esquema de remate semicircular, da predela relevada, dos frisos belamente ornamentados e das colunas coríntias com terços baixos decorados com querubins, molhos e fabulosos cestos de fruta²⁴³.

Continuando a usar as palavras de D. Nicolau de Santa Maria, ouça-se a descrição por ele feita do antigo retábulo-mor da igreja de Santa Cruz: «*O Retabolo do Altar que he formosíssimo, esta descuberto, & he o que dá grãde lustre a todo este aparato porque he todo estofado de ouro, com ricas pinturas, figuras, & Imagens e Santos de vulto, estofadas muito ao natural, & ao viuo, e rematase no alto com um fermoso Coro de Anjos de releuo*»²⁴⁴. Dom Nicolau argüi a fábrica retabular, referindo ser a peça formosíssima, de grande lustre e aparato. Este facto é significativo da força dos volumes, permitindo imaginar o grande alarde do seu formato e do brilho do seu ouro que fascinou o cronista anos mais tarde. O «*Coro de Anjos*» relevados no topo daquela máquina, elucida-nos quanto ao formato e decoração do remate cimeiro da obra que era em tudo semelhante ao que o mestre usara no retábulo da igreja do Colégio do Carmo.

As duas imagens suprarreferidas por Nogueira Gonçalves acham-se ainda depositadas no Museu Nacional Machado de Castro e, pela análise crítica e comparativa das peças, conclui-se serem as representações de *Santo Agostinho* e de *S. Jerónimo* que agora se depositam numa das salas da Renascença. O estudioso atribuíra já a imagem de Santo Agostinho, mas a de S. Jerónimo revela-se, presentemente, como um dado inédito.

A fábrica retabular estava preparada para receber, pelo menos, outras três esculturas que não foram encontradas. Restaram do retábulo-mor da igreja crúzia, com garantia, quatro painéis e duas imagens de madeira de carvalho que, depois de cotejadas, confirmam a autoria. O resto da obra retabular desapareceu e, nem os frisos que deveriam usar a acostumada decoração feita de animados querubins, molhos de frutos e flores onde debicam simpáticos passarinhos; nem as colunas de terços inferiores diferenciados onde avultavam, muito provavelmente, cestos metálicos de fruta, cabecinhas de anjo e brincalhonas aves; nem os plintos das colunas, no

interior da predela, possivelmente recobertos com as figuras relevadas dos evangelistas, se descobriam.

A ventura das figuras de *S. Jerónimo* e de *Santo Agostinho* foi o seu depósito no Museu Nacional Machado de Castro depois de terem vivido ainda algum tempo no interior da igreja monacal e de uma passagem pela igreja de S. João de Almedina²⁴⁵. Estas esculturas estiveram durante anos mal arrumadas, ocupando espaços que não lhes competiam, o que lhes valeu o olvido²⁴⁶. A escultura retabular não pode ser entendida convenientemente depois de retirada do seu lugar de origem, pois que ela é rasgada com certas deformidades, feita para ocupar determinados espaços e, maioritariamente, para ser vista de baixo para cima e não à nossa altura. O trabalho do escultor passa por este engenhoso processo de distorção favorável ao vislumbre em determinada direcção, altitude e contexto e por isso mede com precisão o local onde disporá a sua imagem depois de feita alterando-lhe, necessariamente, as proporções reais que se corrigem segundo as leis da perspectiva. Uma escultura só adquire a verdadeira gravidade, a sua personalidade e contextura quando integra o espaço para a qual foi concebida. Não pode nunca estimar-se uma obra escultórica como uma pintura de cavalete porque a escultura é um espaço, enforma-se com ele, transmuta-o, inventa-o e, por outro lado, ela própria sofre as mutações próprias do seu desenraizamento.

Importa agora salientar que as imagens de escultura de vulto feitas para integrar o grande retábulo da capela-mor da igreja de Santa Cruz de Coimbra foram vítimas de um destino que, em princípio, não era o seu e, por aquilo que D. Nicolau de Santa Maria e Nogueira Gonçalves escreveram, o prior-mor D. Miguel de Santo Agostinho, sucessor de D. Acurcio, mandou chamar, em c. 1610, «*hum bom imaginario, & Marceneiro do Porto, por nome Gonçalo Rodriguez, para fazer as Imagens do Retabolo do Altar mor, que tambem mandou estofar, & dourar, & he hum dos lustrosos & bem acabados Retabolos deste Reyno*»²⁴⁷. O que de facto aconteceu foi o trágico falecimento de Gaspar Coelho antes de ver concluída a obra para Santa Cruz. Certamente teve tempo de riscar a peça, de a apresentar à aprovação de D. Acurcio, de a moldar em miniatura, de conceber algumas estruturas e finalizar apenas duas imagens que não chegaram a colocar-se no seu lugar. A morte do mestre deixou em branco o cumprimento da empreitada e só cinco anos mais tarde se conheceu um outro artista capaz de levar a cabo as obras intercalares que Coelho idealizara.

D. Miguel de Santo Agostinho encomendou a conclusão da obra ao «*bom imaginario, & Marceneiro do Porto*» para o desempenho do encargo. Na verdade, a fama de Gonçalo Rodrigues era inestimável já na primeira déca-

da do século XVII e conhecia-se o seu trabalho desde os anos oitenta do século XVI, entre Lisboa e o Norte do país, pois que levou a cabo um sem número de obras de calibre fundamental – desde os trabalhos para Santa Maria de Alcoçaça, às imagens para a Misericórdia do Porto e para a igreja da Luz de Carnide, etc.²⁴⁸ O agora preferido imaginário e marceneiro é um modelista e escultor maneirista de raro engenho. O seu carácter é bastante vigoroso e marcadamente miguelangelesco, influenciado pelos trabalhos romanistas da segunda metade do século XVI que ainda agradava a um núcleo específico de clientela. D. Miguel de Santo Agostinho deve ter contactado com a obra de Gonçalo Rodrigues numa visita à Misericórdia do Porto, ou a Braga, ou a Lisboa e foi nessa altura que se impressionou com a qualidade e arrojo dos laboros.

Se foi Gonçalo Rodrigues quem concretizou a obra retabular, onde podemos achar as obras que entretanto desapareceram? Para além das duas imagens que Gaspar Coelho concebeu para integrar o retábulo, quais são as esculturas remanescentes, filhas do buril do escultor do Porto? Não o sabemos. Com garantia, são imagens de tamanho razoável, feitas em madeira de carvalho, estofadas e com um formato relevante, apropriado ao cânone do mestre, possivelmente idênticas às que foram feitas para o Porto ou para Carnide. Com certeza, a iconografia das peças tem a ver com o doutorado clerical e é possível que tenham sido repetidas as representações de Santo Agostinho e de S. Jerónimo²⁴⁹.

A amargurada perda de Gaspar Coelho colmatou-se, anos mais tarde, pela mão do grande escultor do maneirismo (tardio) português que veio a Coimbra desempenhar o laboro que um seu companheiro de ofício tinha riscado cinco anos antes. Quer isto significar que as palavras encomiásticas de D. Nicolau de Santa Maria sobre o retábulo «*formosíssimo*» e um dos mais bem acabados do reino, tratam a obra feita por Gonçalo Rodrigues, segundo o modelo deixado por Gaspar Coelho.

Inventariem-se agora as duas últimas peças feitas na íntegra pelo escultor de Portalegre. A escultura de S. Jerónimo, registada com o número de inventário novo E215, está a branco, foi feita em carvalho e mede 2 metros de altura. É uma peça que não cala a paternidade, pois que a íntima relação entre esta obra e as que foram comentadas anteriormente, é gritante e indesmentível. De um modo geral, pode dizer-se que esta imagem reflecte aquela triste serenidade que banha a grande maioria das peças ideadas e concluídas pelo escultor portalegrense. O rosto desenha-se segundo o molde que é comum às demais obras de Gaspar Coelho, de cânone rectangular; os olhos rasgam-se em amêndoa, o nariz é bastante delicado e a boca, de belos lábios entreabertos, esconde-se entre o bigode e a vasta barba que vai

unir-se ao cabelo tapado pela altaneira mitra; de cada um dos lados do rosto são visíveis as amplas orelhas que espreitam sobre as madeixas onduladas da cabeleira. As já famigeradas rugas de expressão sulcam a face do Santo Doutor marcando-lhe a testa e os cantos da boca; as maçãs do rosto apresentam-se bastante salientes. As feições da personagem marcam-se com condóida expressividade e apesar da imagem não ter sido policromada, pode sentir-se o palpitar angustiado da carne agarrada aos panos; a tensão da musculatura das mãos; as finas pregas da pele enrugada sobre o nariz, no alto da testa... O pescoço esculpiu-se tendo em conta o lugar que a peça iria ocupar – a pelo menos um metro e meio de altura – e, por este motivo, apresenta-se bastante pequeno e de aspecto atarracado, escondido por detrás do espesso barbado. O corpo da personagem acha-se coberto pelas vestes sacerdotais, que se talharam sem grande movimento à excepção, evidentemente, do recorte do pregueado que parte do decote da túnica e da tunicela até aos pés, abrindo-se apenas à altura do joelho direito que avança ligeiramente; apesar das pregas da vestidura correrem num esquema de paralelas verticais, o fino recorte e o acabamento dos panos junto aos pés quebram, de certa forma, a impressão de estaticidade; o Santo defendeu-se ainda com um pesado pluvial preso ao peito. S. Jerónimo não traja como um Cardeal de capa magna e chapéu cardinalício, como pode acontecer neste tipo de representação iconográfica mas, ao invés, foi retratado vestindo alva, tunicela, pluvial, mitra, báculo que segura delicadamente com a mão direita, luvas e anéis. A personagem faz-se acompanhar pelo leão domesticado que se enrola junto à sua perna direita, como um cachorro que brinca com o sapato de quem lhe dá alimento.

Esta peça esculpiu-se belamente e demonstra o rigor técnico comum à autoria. A expressividade dramática da peça vislumbra-se no retraço do rosto, uma vez que o corpo todo se tapa por uma carregada indumentária que lhe esconde as carnes. É através do contacto com uma obra a branco de Gaspar Coelho – porque, como é sabido, a policromia das obras alteram-nas quase por completo, acrescentando ou suprimindo magia e humanidade – que podem admirar-se algumas características do seu trabalho, desde a escolha e posicionamento feliz da madeira para o talhe, à suavidade do recorte e ao lustre do acabado.

A imagem de *Santo Agostinho*, registada com o número novo de inventário E216, é igualmente de madeira de carvalho, a branco e tem o tamanho de S. Jerónimo. Esta representação pertence, de facto, ao mesmo núcleo e tipifica-se com a mesma estreiteza de contornos equiparando-se formalmente à imagem que lhe é congénere. Apesar da fisionomia ser algo dissemelhante, apesar das feições serem distintas, o que é louvável, nivela-se com o seu par.

Trata-se da representação de um homem de meia idade, vestindo alva, tunicela, murça, cruz peitoral, mitra, luvas e báculo preso pela mão esquerda. Santo Agostinho assume a mesma calma que a figuração anterior; o rosto da personagem é de formato rectangular; a boca cerrou os delicados lábios; os olhos recortam-se em amêndoa e os pomos do rosto são salientes. As rugas de expressão das imagens são idênticas, embora o dramatismo da personagem ulterior seja substancialmente menor que o da representação subsequente, fenómeno que também tem a ver o envelhecimento da madeira que, na região rosto, vai-se abrindo ao longo dos veios que não se disfarçaram com preparo. O corte do barbado de Santo Agostinho acompanha o formato arredondado do queixo sem outra novidade formal que amplie ou reanime o carácter da personagem. O corpo do Doutor da Igreja esconde-se pela indumentária em absoluto, perfeitamente decorosa e honrada, desenvolvendo um esquema de pregueado que parte da gola, desenrolando-se até aos pés em finas pregas que se abrem na região do joelho. A mão direita segura, com a acostumada brandura, o seu coração em chamas e a esquerda empunha o báculo. Os dedos do indivíduo apresentam-se longilíneos e o modo como seguram os objectos é já familiar pela doçura e suavidade comum a tantas outras representações congêneres. São dedos de quem quase se abstém de tocar as peças com medo de as destruir; são os dedos delicados de um escultor que enamora o material e, quando o toca levemente, abrilhanta-lhe a pele, retoca-o profundamente, como que a insuflar uma alma a um ser que a partir dele renasce.

Nestas imagens mais ninguém ousou tocar após o abandono da mão do mestre, ficando assim a memória de um grande artista que, enquanto viveu em Coimbra, viu o número das suas encomendas aumentar, debatendo-se com a fadiga e a minguia dos dias para que pudesse dar-lhes seguimento.

* * *

Foi no dia 18 de Fevereiro de 1605 que se enterrou o corpo de Gaspar Coelho no chão ao meio da nave da igreja do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, defronte do púlpito. Em Janeiro do mesmo ano o escultor sentia-se já doente, pelo que legou à Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, cinco tostões para o seu enterramento: «*Recebimento do enterramento de Gaspar Coelho cinco tostões 050*»²⁵⁰. A esmola para o enterramento era usual nesta época, contribuindo para os actos que tinham de levar-se a cabo e pagando uma indulgência. No arquivo da Misericórdia de Coimbra, encontrou-se um «*Livro de Bulas da Santa Mysericordia*» que se trasladou no ano de 1645 e onde pode ler-se, a fl. 107, «*Item, Indulgências de quem vizita a Misericórdia ou*

da esmolas: // Item, Bulla de sette annos de perdão aos que vizitarem a Misericórdia em qualquer dia da coesma dando esmola ou dando, ha ditta esmola, quando saem a enterrar os mortos; (...)».

O escultor de Portalegre era um homem religioso e comprometido com a Igreja emanada de Trento. Em Portalegre e em Coimbra foi irmão da Misericórdia e serviu diligentemente os bispos das duas cidades onde viveu. Os pecados cometidos em vida eram obviados pelo trabalho esforçado e militante mas assim mesmo sentia-se um homem imperfeito, filho da carne e da corrupção. No fim da vida esvai-se a rebeldia dos dias vividos em solo extremenho, no convívio com Luís de Morales e o ritmo estonteante do início de uma carreira nascida na companhia de Jerónimo de Valência. As leituras dogmáticas imperavam como uma forma de trabalho quotidiano, para que possam imaginar-se as obras que agradariam a uma clientela ortodoxa e reformada.

Os pecados de Gaspar Coelho fixaram-se para sempre no incumprimento do prazo de trabalho que lhe valeu o cárcere mas também a libertação feita pelo acertado protector; no endividamento em Badajoz e, acima de tudo, na sua consciência de homem pleno de rebeldia, sempre pronto a utilizar a sua arte de um modo pessoal, impondo-se como escultor de mérito e fortuna artística, dando à escultura portuguesa território firme e indiscutível.

A esmola de cinco tostões oferecida por Gaspar Coelho à Misericórdia de Coimbra foi o seu último lamento, melancólico, e a certeza de que voltara a esgotar-se o tempo e que tantas obras imaginadas ficaram por riscar e aplicar com animosidade ao olhar dos homens que se empobreceu.

III OUTROS TRABALHOS DE GASPAR COELHO

1. O cadeiral do coro-alto da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra

Legam-se para este capítulo final, os trabalhos do escultor até aqui desconhecidos ou que, por diversos motivos, se têm olvidado de qualquer comentário, mas que se revestem de grande importância para o entendimento da vida, da obra e da fortuna do escultor que se pretende estudar neste ensaio.

O cadeiral do coro da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra (fig. 55) mereceu apenas as breves linhas escritas por Robert Smith que verificou: «a marcada semelhança do cadeiral do Carmo com o de Celas, indicam a forte possibilidade de autoria comum. Temos de novo alternância de largos e estreitos painéis, pilastras e volutas idênticas, assim como misericórdias do mesmo feitio (um vaso de formas convexas)»²⁵¹. O estudioso acrescenta a crítica da peça que reconhece como sendo «inferior» em relação ao cadeiral de Celas, menoridade essa que resultou «de certas alterações no espaldar. Suprimiu-se a alta base, chamada “atlante” num documento do começo do século XVIII, e também o contraste de altura dos painéis do cadeiral de Celas, de que resultava tão belo jogo de perfis. Em consequência destas modificações, falta ao conjunto do Carmo o ar gracioso e erudito do protótipo. Além disso, o cadeiral carmelita foi ainda mais amesquinhado pelas fracas pinturas de grinaldas, alternando com episódios das vidas de certos santos da Ordem, feitas por Pascoal Parente, que assinou uma delas, em 1780.»²⁵².

Recorde-se que Gaspar Coelho chegara a Coimbra entre 1598 e 1599, anos que devem corresponder, com alguma garantia, ao início dos trabalhos para o retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo encomendado por

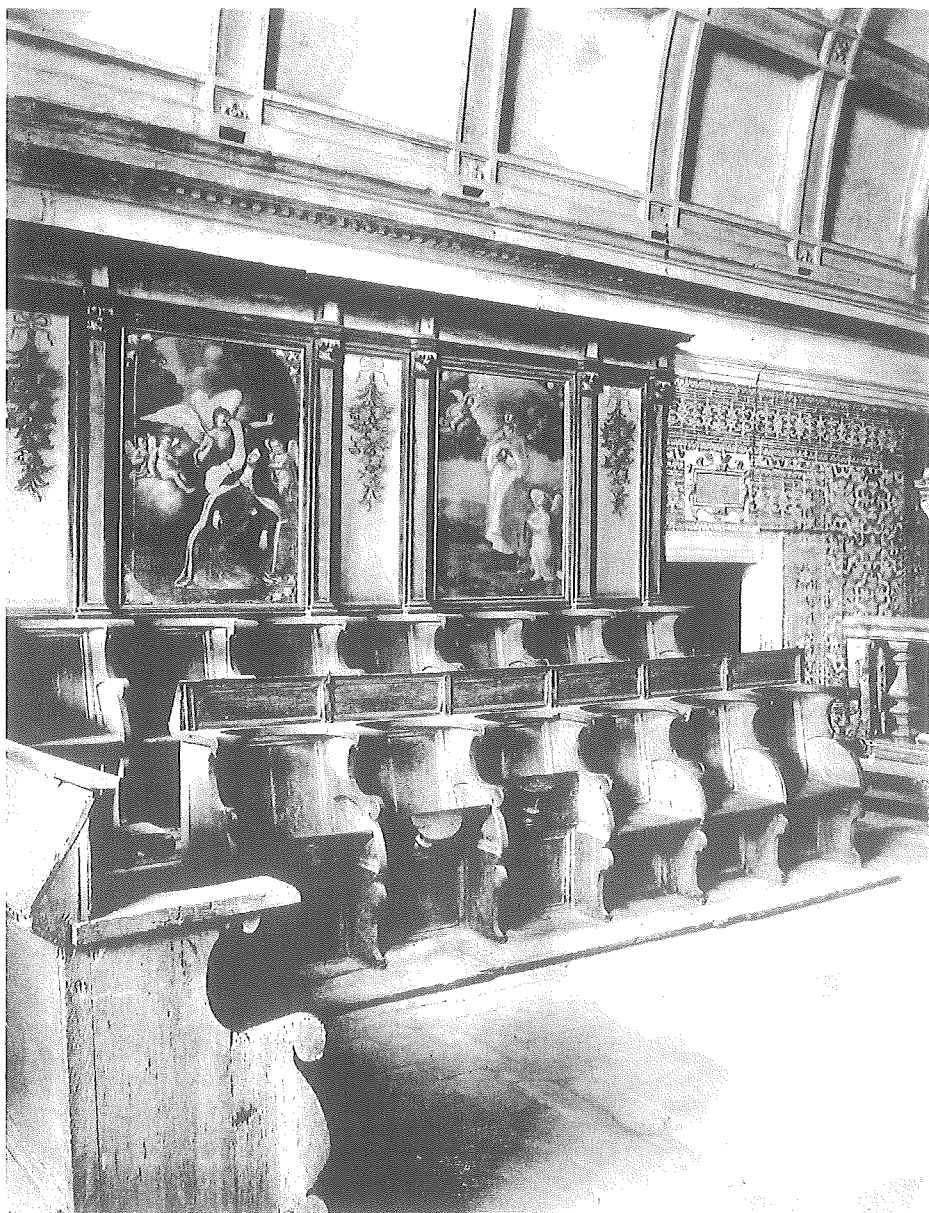


Figura 55 – Cadeiral do coro-alto da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra.

D. Frei Amador Arrais; a obra do retábulo concluiu-se em cerca de 1600. Sabe-se também que à data do testamento de D. Frei Amador Arrais, em 21 de Setembro de 1596, os colegiais do Carmo haviam já recebido do Bispo «mais de mil cruzados²⁵³ para as obras deste Collegio, e igreja delle»²⁵⁴; em 1598 decorriam ainda as obras da igreja, como pode ver-se a partir do «Memorial das doações em dinheiro que fez o bispo D. Frei Amador Arrais para as obras do Colégio, manutenção deste e aquisição de bens à sua capela instituída na referida igreja, 1598 [Abril, 16] (...)» onde se lê que naquele ano o Bispo ofereceu «Para a igreja e mais obras que a Sua Senhoria mande fazer neste Collegio consta do Livro das Obras que temos recebidos sinco sentos, outo sentos sincoenta e nove mil reis (...)»²⁵⁵. Na verdade, D. Frei Amador Arrais legou uma quantia superior à que nos é indicada pelo escrivão porque somando as verbas doadas pelo bispo em várias prestações durante o ano de 1598, obtém-se a quantia de 5.886.000 réis. A elevada cifra correspondente a este ano pode indicar que nesta altura os trabalhos estavam a atingir um pico de rendimento, naturalmente proporcional aos gastos efectuados pelo encomendante. Um ano depois, em 1599, o Bispo continuava a dar dinheiro para as obras que se praticavam no Colégio.

Incluem-se na lista de despesas do Bispo resignatário de Portalegre com as obras do Colégio de Nossa Senhora do Carmo «e igreja delle», variadíssimos arranjos e acrescentos ao instituto; o financiamento da obra do claustro, o risco e levantamento da igreja, a obra do retábulo-mor e, muito provavelmente, a encomenda e averbamento do cadeiral do coro-alto do templo, já que Gaspar Coelho estava na cidade.

A obra do cadeiral do Carmo não pode ser extemporânea à do retábulo da capela-mor da igreja. Se a peça retabular foi riscada e adossada à parede da capela até c. 1600, é credível que Gaspar Coelho tenha acompanhado as duas obras que arrancavam mais ou menos a par. O que de facto deve ter sucedido, em relação à prossecução das obras do cadeirado, tem de ligar-se com a metodologia usada nestas maquinarias. O escultor e ensamblador portalegrense bastou-se, certamente, a cumprir os debuxos iniciais e explicativos, os desenhos das peças em separado e a acompanhar o trabalho desempenhado pelos carpinteiros que executavam a peça. Era-lhe relativamente fácil acolitar esta empreitada enquanto se dedicava ao retábulo-mor.

O cadeiral do coro da igreja do Colégio do Carmo compõe-se de 42 cadeiras em dois andares e desenvolve-se na forma de “U”; possui uma tipologia de espaldares sem ornatos, segundo um esquema de rigorosa arquitectura que é em tudo idêntica ao que posteriormente foi usado em Celas, exceptuando a altura, que é inferior, bem como a supressão do banco inferior dos espaldares, reentrante e relativamente próximo do esquema de predela retabular.

Torna-se evidente que o modelo do cadeiral do Carmo constituiu-se como um primeiro ensaio que, pouco tempo depois, se aperfeiçoou no coro do mosteiro de Santa Maria de Celas – ao contrário daquilo que Robert Smith advogou²⁵⁶ – e é desse facto que advêm as diferenças qualitativas entre uma e a outra peça. Não obstante, somos confrontados aqui com uma obra em adiantado estado de ruptura e deterioração, fenómeno que impede uma leitura clara, acertada e isenta de comentários abatedores. A espacialidade do coro-alto da igreja colegial é diferente daquela que o artista veio a dispor no mosteiro cisterciense, pelo que ali pôde desenvolver uma estrutura mais articulada e expansiva, provocando um efeito visual mais harmonioso e, genericamente, de maior requinte formal.

Não sobram dúvidas quanto à fonte que terá inspirado o tracista da peça e, a esse propósito, lembrem-se as palavras escritas sobre as influências estéticas e formais do cadeiral de Santa Maria de Celas. É clara a alusão formal que também aqui se faz ao cadeiral de Badajoz – ou o cadeirado do Carmo não tivesse funcionado como um primeiro ensaio para aquele que se fez depois, no mosteiro cisterciense – embora a escala da peça do Carmo não seja afim daquela que se praticou em Espanha, por razões óbvias. Por outro lado, ao confrontar os espaldares do cadeiral do Carmo com os do cadeiral de Celas, efectiva-se que o autor procurava uma solução que só alcançou na soberba obra do mosteiro das monjas de Cister. Não obstante, os perfis contracurvados das cadeiras eram já aqueles mesmos que se aplicaram em Celas, fazendo uso de superfícies curvas interligadas em alternância e sob o signo da voluta²⁵⁷; também as misericórdias se ensaiaram neste primeiro cadeiral tendo depois evoluído, em Celas, com uma nova ampliação, plenas na sua forma expedita e respondendo a um aprumo estético mais eficaz. O cadeiral de Celas, neste caso, assume-se como uma obra madura, fruto de um ensaio programado e reflectido que se consubstancia na peça homónima que o artista levava a cabo anos antes e sob a encomenda de D. Frei Amador Arrais.

2. O desmantelado retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas

O convento de S. Domingos de Elvas foi fundado por D. Afonso III em c. 1267, no lugar ao qual pertencera a ermida de Nossa Senhora dos Mártires e onde se sepultaram os cristãos mortos após a conquista de Elvas aos mouros. Sabe-se que o monumento foi alvo de diversas obras de remodelação contando-se, de entre elas, aquela que se efectuou depois do ano de

1553, a expensas de D. João III²⁵⁸; depois da extinção das ordens religiosas, em 1834, o espaço conventual transformou-se numa instalação militar.

Sabe-se que no ano de 1935 a igreja do convento estava já num tão avançado estado de deterioração que teve de sugerir-se à Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais uma visita ao local com o objectivo de atender ao edifício que se desperdiçava²⁵⁹. Foi no dia 15 de Janeiro de 1937 que se iniciaram as manobras de restauro que incidiram essencialmente sobre a capela-mor, bem como no grupo das capelas laterais, conjunto este que, para além de estar bastante arruinado, foi vítima do credo que vingara na epistemologia de restauro vigente e que tinha como objectivo primeiro fazer retornar os templos à sua «primitiva beleza», postulado que se baseia no famigerado critério, discutível e felizmente já arredado, da *unidade de estilo*. Este e outros factores, como a repulsa epocal em relação às produções quinhentistas, determinaram o apagamento definitivo das obras que se levaram a cabo durante o período que mediou o século XVI.

Interessa-nos especialmente o espaço da capela-mor da igreja que, antes do restauro efectuado a partir de Janeiro de 1937, era ocupado por um «cadeiral, um retábulo e painéis de pintura, sacrário, iconostáse de mármore, vários nichos, figuras e pinturas na abóbada.». É que a zona do altar-mor tinha sido «elevada em relação ao nível do solo, para que toda a encenação litúrgica fosse bem visível em épocas de Contra-Reforma.»; e os janelões tinham sido entaipados²⁶⁰. A campanha de restauro visava destruir estas modificações e por isso sacrificaram-se todas as obras subseqüentes que escondiam a fâcies primitiva do templo.

Na série de obras levadas a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, inclui-se o arrasamento do retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas. Por incúria, não foi elaborado um relatório detalhado daquelas actividades onde deveria registar-se o tipo de obras efectuado, aquilo que se retirou, como e porquê foram subtraídas as peças e onde foram depositadas ulteriormente, seguido de uma descrição e crítica do imóvel destruído. Não obstante esta aberração, a sorte reservou-nos uma pista única: uma reprodução fotográfica do retábulo desmantelado²⁶¹.

A fotografia do retábulo, de que dispomos como único objecto de estudo, foi obtida a partir de uma outra que, afortunadamente, se encontrou numa dependência da igreja de Nossa Senhora da Consolação, ou dos Afflitos, antiga igreja do convento das Dominicanas de Elvas – imagem que prontamente se fotografou mas que perdeu muita nitidez (fig. 56). Esta figura é o excêntrico testemunho da acabada peça e é a partir dela que podemos auferir algumas conclusões em relação à obra que, muito decisivamente, foi desenhada e entalhada por Gaspar Coelho.

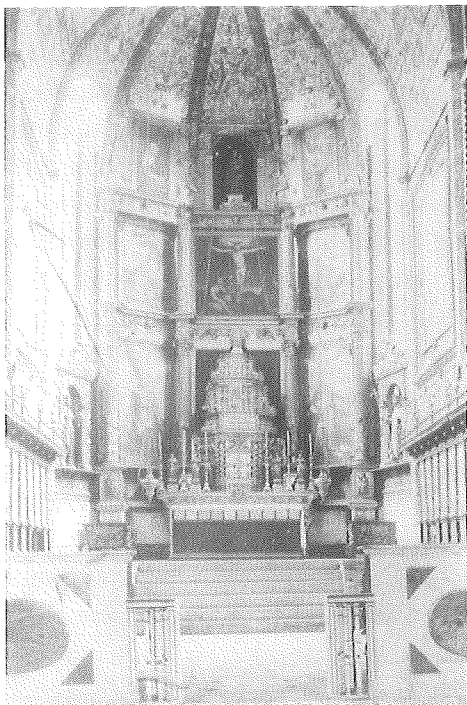


Figura 56 – Antigo retábulo da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas.

As consequências do desmantelamento do retábulo foram devastadoras, perdendo-se definitivamente grande parte da obra de talha e salvando-se alguns painéis de pintura que faziam parte da fábrica e que foram depositados no Museu Municipal de Elvas.

Foi graças ao constante estudo de Vitor Serrão que pôde reconstituir-se grande parte da peça, no que diz respeito aos painéis que dela fizeram parte. Deste modo, integravam o retábulo de S. Domingos de Elvas, a partir da andaina superior, as representações da *Virgem da Anunciação* e do *Anjo Gabriel*; *S. João Baptista*, o *Calvário* e *S. João Evangelista* decoravam o andar central; *S. Pedro*, a *Adoração dos Pastores* e *S. Paulo* representavam-se na andaina inferior do retábulo. Estes

oito painéis pintaram-se a óleo sobre carvalho e são obras do pintor Simão Rodrigues, datáveis de c. 1595²⁶².

Foi no ano de 1584 que Luís de Mesquita obteve autorização para ocupar a capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas²⁶³. Era D. António de Lacerda o prior provincial da Ordem de S. Domingos e foi ele quem autorizou, aos padres do convento elvense, a licenciar a capela-mor «do dito convento hao Senhor Lois de Mesquita que esta por trinta mill reis de juuro e hu moio de trigo posto em casa // e quatro hou cinco alqueires d'azeite com hobergação de hua missa cotidiana e com has mais cousas que ho padre prior e padres concertarem com ho dito Senhor», por carta «dada em São Domingos de Lisboa haos quatorze dias do mes de Sitembro do anno de mill e quinhentos e hoitenta e quatro annos»²⁶⁴. A licença da capela-mor oferecida a Luís de Mesquita possibilitava-lhe usar aquele espaço como melhor desejasse, podendo ali instalar «sua sepultura e nella se enterarem elle, dito Lois da Mesquita, e a dita Dona Maria, sua molher, e asi tambem seus decendentes entransmisarios e hacendentes e todas has mais pessoas que elle, dito Lois da Mesquita, quiser hou outro qualquer // quer administrador e possuidor do dito morgado e poderã fazer quantas sepulturas quiserem e porem campas com suas armas (...)». No entanto, o fidalgo Luís de

Mesquita ficava obrigado ao pagamento de metade das despesas que se efectuariam com o retábulo que, embora não existisse ainda naquela data, pensava já em mandar riscar-se para adornar a parede fundeira da capela-mor da igreja conventual, conforme pode ler-se num excerto do documento: «elle, dito Lois da Mesquita, sera hobergado ha pagar ha metade do dito retavollo que // ho dito prior e padres quiserem fazer na dita capella». Esta citação define que a encomenda retabular foi levada a cabo, não por Luís de Mesquita, mas pelo prior e padres do convento de S. Domingos de Elvas, que pagariam por sua vez, «ha houtra metade e elles, ditos padres, ham por bem que hos trinta mill reis em moio de trigo fique na mão do dito Lois da Mesquita ha pagamento do dito retavollo e se gastara cada anno, no dito retavollo, somente ho que hos ditos padres dam e houtra tanto do dito Lois da Mesquita hate se hacabar de fazer e elle, dito Lois da Mesquita, nem hum administrador do dito morgado, nam serem hobergados ha por hormamentos nem houtra allgua cousa pera serviço da dita capella e hos ditos padres serão hobergados a dizer hua missa cotidiana rezada na dita capella por as allmas do dito Lois da Mesquita e de Dona Maria, sua molher, e principallmente por allmas de Francisquo da Mesquita e suas molheres, que instituiu ho dito morgado, que ele dito Lois da Mesquita hora pesue //». Para além de se obrigar ao pagamento de metade das despesas com a fábrica retabular, Luís de Mesquita deveria ainda remunerar metade das obras que por algum motivo se fizessem no interior da capela. De entre os custos eventuais, o contrato contemplava casos curiosos mas que reflectem os medos da época, como «allgum tremor de terra hou por houtra quallquer caso fortoito casi ha dita capella sera hobergado ho administrador do dito morgado pagar ha metade do feitio da dita capella em ho dito convento».

Conclui-se assim que no ano de 1584, a capela-mor da igreja do convento de S. Domingos ainda não possuía o retábulo que em c. 1595 estava concluído, com o douramento feito pelo pintor Pedro Homem da Mota²⁶⁵. A este propósito, Vitor Serrão acrescenta que, o «conjunto retabular dos domínicos elvenses – talha, escultura e pinturas – foi encomendado em 1593 pelo fidalgo Luís de Mesquita Pimentel, donatário da capela-mor do convento dominicano de Elvas (segundo documentação recém descoberta por Mário Cabeças, a quem agradecemos a comunicação inédita); infelizmente, os documentos não revelam a escolha do escultor-entalhador (o portalegrense Gaspar Coelho?) (...)»²⁶⁶. Só não pode corroborar-se o encomendante da obra que devem ser o prior e os padres do convento.

Sabe-se já que Gaspar Coelho saiu de Badajoz por volta do ano de 1576 – facto que não invalida uma viagem posterior àquela cidade. Nos anos que medeiam 1587-90, o artista trabalhava na grande fábrica retabular da capela-mor da Sé de Portalegre e, a partir de 1591, documenta-se a sua presença em

Portalegre, praticamente de dois em dois anos até 1596. A partir dos anos 1598/1599 Gaspar Coelho encontrava-se já em Coimbra, cidade que não mais abandonou. A encomenda do retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas pode ter sido feita durante o ano de 1593, data que não parece ser desajustada, tendo em conta que nesse ano o escultor não se atestou em Portalegre. Além disso, a elaboração do retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos não deve ter excedido o prazo de um ano, conclusão que se retira através da análise da sua envergadura e complexidade, tendo-se concluído o entalhe em 1594²⁶⁷, data que coincide com o início dos trabalhos de pintura dos painéis. Em 1595 a obra terminava com a conclusão do douramento. Por outro lado, e depois de analisar-se a peça, pode pensar-se ser esta a sua primeira obra portuguesa, como veremos.

O retábulo de S. Domingos foi fotografado durante os anos quarenta do século XX (fig. 56) e é através da sua observação que se pode atribuir quase sem dificuldade. Esta é uma obra que adossa e acompanha perfeitamente o concavado da parede fundeira e que se alteia mais ainda, penetrando os gomos da abóbada que cobre a capela. Este esquema escapa ao tipo de plantas usadas nos retábulos de Gaspar Coelho mas, por outro lado, não desmente a autoria pois que se o escultor traçou, entalhou e esculpiu obras de planta plana e remate semicircular, fê-lo porque o lugar que as servia permitia aquele tipo de desenvolvimento.

Gaspar Coelho pensava os seus retábulos de um modo único e interessantíssimo, mantendo sempre em reunião a estética ideal da peça e a sua funcionalidade. Um retábulo deve ser capaz de harmonizar-se perfeitamente com o espaço para o qual foi concebido, construindo-se como um cenário verdadeiramente adequado e em acabada comunhão com o ambiente que o recebe. O escultor nunca olvidou o esquema arquitectural que dava fundo às suas obras e concebeu-as sempre tendo em conta esse aspecto fundamental. As suas peças foram nascendo ao mesmo tempo que desmaterializavam os muros de suporte de uma forma extravagante e é também dessa capacidade engenhosa que se lança a maestria do autor, perfeitamente flexível e adaptável, nas suas plantas, às questões que a arquitectura de suporte lhe foi impondo, libertando-se sempre da materialidade imposta com imbatível facilidade e (re)criando, em cada máquina retabular, um copioso e fascinante cenatório que dialoga magistralmente com a espacialidade de cada edifício. Neste caso concreto do retábulo-mor da igreja conventual de S. Domingos de Elvas, Gaspar Coelho pensou-o de modo a conseguir uma perfeita e sólida ligadura com a espacialidade da capela e, muito particularmente, com a parede fundeira de suporte e com o tipo de cobertura em abóbada de arestas.

O retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos reparte-se em três elevados andares, uma predela – sob um banco que eleva mais ainda a estrutura –, e em três secções horizontais. Na zona central da primeira andaina colocou-se, posteriormente, um sacrário barroco que nada tem a ver com a peça na sua feição original. Não pode discernir-se a ordem arquitectónica usada nesta peça mas é possível discriminar os terços baixos das colunas independentes e decorados. Os entablamentos possuem frisos decorados com as mesmas combinações de motivos caros a Portalegre e a Coimbra, feitos de animados e gordalhufos querubins intercalados com molhadas de fruta onde debicam os já famigerados pássaros. A predela também foi relevada, nos plintos das colunas do primeiro andar, mas infelizmente não pode discernir-se a iconografia das imagens, uma vez que este documento gráfico não possibilita uma leitura eficaz.

A rematar o retábulo colocaram-se três painéis que penetram na abóbada do fechamento da capela. O painel central equivale à abertura de um nicho que alberga, no seu interior, uma imagem de madeira policromada e estofada representando a *Virgem com o Menino*. É impossível determinar a autoria da peça através do exame da reprodução fotográfica e, como se sabe, o facto de a escultura estar colocada naquele espaço não basta para que se possa determinar o seu autor, uma vez que pode ali ter sido colocada posteriormente e/ou em substituição de uma peça primitiva.

Os nichos cimeiros dos topos laterais do retábulo ostentam, cada um, as já referidas pinturas de Simão Rodrigues, subordinadas ao tema da *Anunciação* sendo que se pintou a *Virgem* num painel e o *Anjo Gabriel* no outro. Os painéis laterais do topo retabular foram encaixilhados em madeira e os desenhos de recorte dessas estruturas fizeram-se segundo o molde de enrolamentos de ferro que se encimaram por amplas cartelas imitando o mesmo material, de sabor flamengo e que recordam, claramente, o esquema usado em Talavera la Real. O retábulo de Elvas termina, deste modo, numa estrutura tripartida que faz rememorar os fechos dos retábulos feitos em Espanha. Aliás, espanhola é também a grandiloquência das proporções da peça, alteada e majestosa, como era tradição naquele país vizinho.

Resguardadas sob os dois nichos que se rasgaram nas paredes laterais da capela (fig. 56) ficavam duas imagens de vulto: a de *S. Francisco de Assis* e a de *S. Domingos de Gusmão*. Estas esculturas ainda se podem ver no interior da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos, embora libertas da estrutura de madeira que as envolveu. São duas excelentes peças de madeira policromada mas não são obras do escultor portalegrense, pertencendo a uma casta cronológica mais avançada e caracterizam-se pelo uso de um cânone mais alteado do que aquele que Gaspar Coelho utilizou.

3. O retábulo da igreja de S. Lourenço (ou das Almas) de Elvas

A pequena igreja de S. Lourenço foi edificada no Largo das Almas, ao fundo da rua de S. Lourenço, na centúria de Quinhentos e conheceu obras de remodelação durante os séculos XVII e XVIII. O seu interior é de uma só nave abobadada, tendo sido adossado no topo da capela-mor, nos finais do século XVI, um retábulo de madeira dourada que foi modificado nos meados de Setecentos (fig. 57).

Se olvidarmos a decoração acrescentada ao retábulo no período posterior, feita de concheados espalmados e encurvados; se retirarmos à peça o baldaquino colocado sobre o vão central, decorado com fantásticas conchas, trepadeiras, sanefas e cortinados que se abrem teatralmente; se extrairmos o ornamento colocado sobre o remate primitivo da obra, feito com o símbolo do martírio do Santo padroeiro da igreja; se subtrairmos as sacras dos plintos das colunas centrais e as esculturas que se colocaram nos três vãos abertos no retábulo, ficamos com uma obra completamente emendada. Estes suprimientos induzem o retábulo que readquire o seu formato primitivo, semelhante na estrutura, às obras conhecidas de Gaspar Coelho.

Trata-se de um retábulo que agora se dá a conhecer pela primeira vez e que consubstancia uma obra inédita levada a cabo pela oficina do escultor de Portalegre. Sem que possa garantir-se documentalente a autoria e a cronologia da peça²⁶⁸, sem conseguir arrancar-se a graúda camada de ouro aposta à peça que lhe espalma os relevos contra os preparos, não pode avaliar-se convenientemente esta obra sob pena de cair em abusão. Por outro lado, é fácil adivinhar o seu formato primitivo que rememora outras obras, embora numa escala muito reduzida, do mesmo risco e autoria. Neste âmbito, sabe-se que Gaspar Coelho laborou em Elvas provavelmente entre durante os anos que medeiam 1593 e 1594 ou, quem sabe, entre 1584 e 1587, fenómeno que, relacionado com o formato da peça, induz imediatamente a uma significativa atribuição.

Quanto às esculturas que habitam os espaços abertos neste retábulo – o S. Lourenço no vão lintelado da esquerda, a *Virgem* do lugar central e o S. Miguel à direita – pensa-se serem obras absolutamente estranhas à oficina de Coelho. Por todos estes motivos, resta apenas uma certeza indesmentível: este retábulo de S. Lourenço foi executado durante o último quartel do século XVI²⁶⁹.

O retábulo-mor da igreja de S. Lourenço de Elvas ocupa completamente a parede que o suporta rematando, no limite da cúpula que cobre o recinto e entre os dois pendentes triangulares que a sustentam, com um arranjo semicircular aninhando-se eficazmente nesta estrutura arquitectó-

nica. A peça compõe-se de dois pisos – identificando-se o superior com o semicírculo de remate – e uma predela. O piso intermédio foi preenchido por dois pares de colunas coríntias que sustentam, cada um, um entablamento de friso decorado; na mesma andaina e ao centro da composição abriu-se um arco de volta perfeita para depositar-se uma imagem de escultura de vulto que não é, certamente, aquela que agora pode observar-se.

O esquema arquitectural do retábulo é em tudo idêntico às armações de talha costumeiras a Gaspar Coelho, fenómeno que é inegável pela comparação das plantas retabulares desta autoria. Também a tipologia das colunas é a mesma que se usou nos retábulos de Portalegre, em S. Domingos de Elvas e no da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra, com os terços baixos individualizados e decorados com os motivos comuns ao formulário da companhia e do qual fazem parte os afamados querubins de asas desvoltas e pescoços enfeitados com um colar de pétalas de flores, carregando cartelas, molhos de fruta e fitas de olivas. A decoração das colunas obedece ao esquema A-B-B-A, desenvolvimento que também se verifica noutras peças da autoria. Os frisos decoram-se da mesma forma, com deliciosos querubins, um par em cada friso, envergando grinaldas de frutos idênticos aos que habitam o retábulo do Carmo de Coimbra.

Na predela do retábulo de S. Lourenço ornaram-se as mesmas composições descritas no retábulo-mor da Sé de Portalegre (fig. 58) – bem ainda como noutras peças feitas no mesmo templo –, construídas a partir da copulação de motivos inspirados nos gravados flamengos publicados nos anos sessenta do século XVI, para além dos molhos de fruta que pendem dos pescoços dos querubins e dos vasos de fruta onde debicam passarinhos. Os celebrados rostos angélicos povoam o retábulo de S. Lourenço de uma forma singular e podemos vê-los nas cantoneiras, nas aduelas e no intradorso



Figura 57 – Retábulo da capela-mor da igreja de S. Lourenço (ou das Almas) de Elvas.

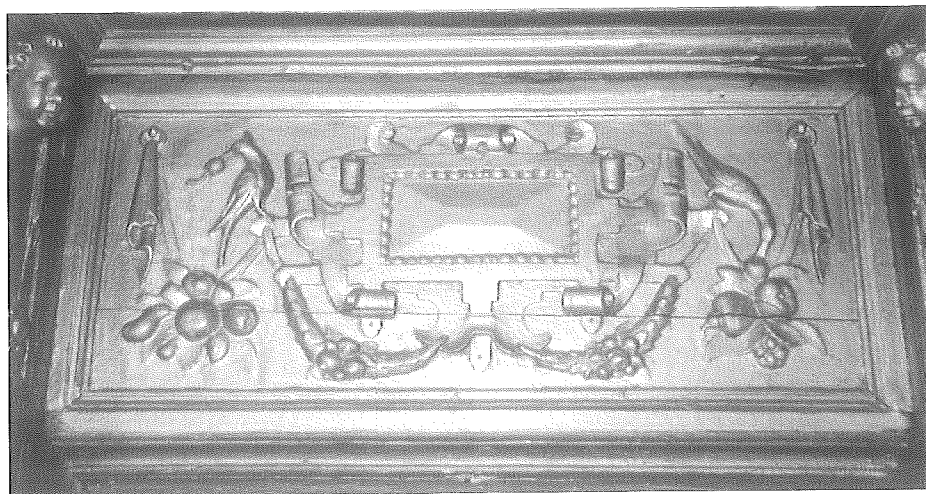


Figura 58 – Predela do retábulo da capela-mor da igreja de S. Lourenço (ou das Almas) de Elvas.

do arco central e na faixa que circunda as tábuas pintadas no hemicírculo cimeiro do retábulo, a par com pequenos molhos de verdura.

O intenso douramento da peça deve-se, com algum acerto, a uma campanha de restauro levada a cabo a um tempo posterior à sua confecção inicial, datando provavelmente da mesma época dos acrescentos ornamentais que se fizeram na obra a partir do meado do século XVIII. Se observarmos as regiões mais recônditas da composição com redobrado esmero notamos que, por debaixo da grossa camada de cola colocada para suportar o ouro, espreita ainda a primitiva policromia. Depois desta espessa camada de substâncias, foi aplicada, sobre o ouro que recobre os querubins, uma fina camada de tinta – delineando sobrancelhas, olhos, lábios e cabeleiras.

Este retábulo não foi partido e substituído no século XVIII, certamente porque a confraria não pôde pagar o preço de uma nova peça feita de raiz. Acompanhando as mudanças de gosto, o retábulo *modernizou-se*, como conseguiu, através do acrescentamento de alguns elementos decorativos mais de acordo com a fantasia epocal e (re)dourou-se a peça por forma a que surgisse mais de acordo com a estética vigente a partir do período barroco. Em virtude do posterior douramento da peça, grande parte dos seus motivos decorativos desajustaram-se em relação aos seus recortes iniciais e é daí que advêm os pequenos desníveis de ordem técnica observáveis nalguns pormenores. O preparo usado nalgumas regiões, à base de gelatina colante, deteriorou a forma primitiva dos ornatos mas ainda é perceptível o toque indelével de Gaspar Coelho nos graciosos rostos de meninos, de delicadas feições e nas combinações de ornamentos que não fogem ao seu arranjo.

Não deixa de ser plausível atribuir a peça a um outro entalhador, possivelmente a um artista não identificado da série dos retábulos da Sé de Portalegre e, se assim for, deve averiguar-se com acerto quem foram os artistas da companhia de Gaspar Coelho durante o período de labor alentejano, homens que podem tê-lo acompanhado na derradeira jornada a Coimbra...

O retábulo da igreja de S. Lourenço de Elvas é uma obra que Gaspar Coelho terá riscado, hipótese levantada a partir da análise da sua estrutura arquitectónica perfeitamente adequada à (minguada) espacialidade disponível, bem como a partir da riqueza de contextura; resta ainda saber se o terá feito logo após o retorno da cidade de Badajoz, ou durante o período de laboro em Elvas...

CONCLUSÃO

Para que possa levar-se a cabo um ensaio em torno do labor de um escultor maneirista português, é necessário desbravar um território que até há breve trecho permanecia envolto numa pesada névoa que não deixava adivinhar-lhe os contornos. O capítulo da escultura maneirista portuguesa permaneceu durante séculos mergulhado num purgatório sombrio que o apartou da nossa historiografia artística até aos anos noventa do século xx. Paulatinamente, vai-se esboçando uma imagem concertada, vão-se abrindo novos caminhos de investigação e vão saindo do limbo um sem número de artistas e de obras que acordam lentamente para a História. O ostracismo a que se votou a nossa escultura do segundo meado do século xvi ficou a dever-se, na sua essencialidade, a uma errada crença no seu demérito mas, à medida que a postura epistemológica crítica vai caminhando no sentido da libertação de preconceitos de erudição, vão sendo rasgadas as portas a uma definitiva abertura da análise estética e artística a um âmbito mais alargado.

A História dos homens faz-se usando de todas as fontes e não apenas através de uma estrita e parcelar unidade de grande enlace. Esta ainda neófito categoria de operatividade, esta recente postura metodológica exacerbou-nos numa entrega absoluta e apaixonada a esta fecunda e tão enfática quanto obscura matéria que é um episódio da escultura do maneirismo português. Nesta campanha de ressurreição, contámos com um núcleo de bibliografia restrito mas envolvemo-nos demoradamente com as obras que encontrámos, levando a cabo uma análise reflexiva crítica e, tanto quanto possível, abrangente, interligada com uma inevitável pesquisa arquivística.

Os objectivos primeiros deste trabalho foram cumpridos: dar a conhecer um grande escultor e arquitecto de retábulos que fez escola; o seu *modus* individual de esculpir e entalhar; o seu alinhamento com a moderna Europa coeva, captado num período de aprendizado na extremadura espanhola onde conviveu com artistas de reconhecida aptidão, como o escultor Jerónimo

de Valência ou o *Divino* Morales, passando ainda por Baltazar de Torres, Vasco Martín Vendello, Antónío Auñón, Francisco Flores, Cornill de Vargas, etc.; o válido contributo que Gaspar Coelho ofereceu ao país, revolucionando quase radicalmente a tipologia retabular e dos cadeirados que, a partir dele, evoluíram num sentido que não conheceu retorno.

A escultura maneirista em Portugal conheceu vários momentos essenciais e divergentes e, para além de um primeiro e curto período de experimentalismo ensaiado a partir dos anos trinta do século XVI, plasmando timidamente a norma italiana imbuída de um expressionismo antinaturalista, a partir dos anos imediatos ao concílio tridentino a escultura sujeitou-se a novas regras axiomáticas. Foi neste universo de ajuste às normas de veiculação dogmática que a escultura de Gaspar Coelho fez escola, conhecendo um desenvolvimento agigantado e paralelo à função cumprida pela pintura coeva. Os retábulos que Gaspar Coelho riscou funcionaram como fachadas de convite à entrada num mundo-outro feito todo de fantasia e cumprindo, com eficácia, um programa ligado directamente aos ditames da Igreja Militante e ao ideal de decoro.

Restou-nos decompor o fenómeno do maneirismo escultórico português, se ele foi de facto uma tendência ontológica ou se fez apenas parte de um condicionalismo meramente formal e cuspidal caracterizando-se, neste caso, como um pseudomaneirismo. Não obstante, confirma-se lentamente uma certeza que é a garantia da existência de um período maneirista na escultura portuguesa: um primeiro e a florado, marcado pelo antinaturalismo, pelo carácter aristotélico, pela ruptura com os valores expressivos do Renascimento – a ordem, a harmonia e a proporção dão lugar à bizarria cúbica, insegura, equívoca, desequilibrada, surreal, irónica, sombria, dinâmica, desassossegada e respeitando um ideal de procura interior, subjectivo e plenamente alinhado com a exteriorização da alma e do sentir do escultor, mais do que com os valores plásticos conducentes a uma idealização canónica de formato renascentista – género cultivado também fora do tempo, com o exemplo do epigonal Gonçalo Rodrigues que matizou uma linguagem extravagante no último quartel do século, prolongando-se por Seiscentos; e um segundo e fecundo período de contenção formal.

O segundo e dilatado período do maneirismo escultórico português vê-se a braços com o cumprimento de um objectivo que tem a ver com a função da obra de arte. As imagens foram programadas por forma a cumprirem um papel didáctico e plasticizou-se para que se pudesse ler. A escultura funcionou, como as restantes artes plásticas, como o longo braço da Igreja Militante e, para que todos os fiéis participassem nos mistérios, esculpiu-se com outra claridade formal, quase tão ortodoxa quanto a Igreja

encomendante. Os escultores viram-se mais condicionados pela encomenda e sem que pudessem escapar às directrizes normativas que lhes eram impostas tentavam, não obstante, cultivar um género que os identificasse. Gaspar Coelho fez parte deste segundo núcleo tendencial de expressão escultórica e cumpriu um papel de grande crédito uma vez que, ultrapassando as normas impostas pelo encargo que lhe sancionavam a liberdade expressiva, desenvolveu uma maneira pessoalíssima de trabalhar a madeira e interveio como um obstinado agente renovador criando, em Portugal, uma maneira inédita de trabalhar a madeira.

Gaspar Coelho abandonou Portalegre desde cedo, para abraçar uma cidade extremenha que funcionou, no meado do século, como um importante centro cultural, de produção escultórica e pictural e foi essa viagem o garante da sua fortuna pois que, partilhando a profícua ambiência conjuntural do lugar, recebeu uma educação estética e artística que nunca auferiria na terra que o viu nascer. Durante o século XVI era frequente este fluente trânsito de artistas entre a raia portuguesa e a extremadura espanhola, pelo que não era de estranhar a opção do jovem escultor ou da sua família mais chegada. Os anos vividos em Espanha contagiaram Gaspar Coelho com a pesquisa das fontes teóricas, de iconografia e ornato vindas de Itália e do Norte da Europa, versaram-no no desenho, comunicaram-lhe o espírito de liberalidade e rebelião epistemológica e fizeram dele o artista que foi morrer a Coimbra. Por outro lado, o escultor teve acesso aos tratados teóricos que se ensaiaram em Espanha logo a partir dos anos vinte do século, em defesa do bom uso das imagens, do decoro e da sua essencial função didáctica. A defesa da ortodoxia imagética frente às críticas erasmianas e iconoclastas conheceram grande divulgação na Espanha Quinhentista e teóricos como Juan Gínes de Sepúlveda, Santiago Diego de Cabanes ou o anónimo escritor do Livro de Arquitectura de c. 1550 (actualmente na Biblioteca Nacional de Madrid) devem ter exercido grande influência no crescimento e na evolução imagética do jovem escultor portalegrense.

A carreira de Gaspar Coelho como escultor e ensamblador em Portugal iniciou-se com a factura integral do monumental retábulo-mor da Sé de Portalegre, sob a encomenda daquele que não mais o desacreditará, o erudito Bispo D. Frei Amador Arrais. Gaspar Coelho imaginou, possivelmente a partir de Portalegre, uma tipologia retabular própria que recorre, nos seus traçados, aos tratados de arquitectura de Serlio, inspirado da mesma forma, na estrutura do retábulo da igreja do mosteiro do Escorial, traçado por Juan de Herrera em c. 1579 e inaugurou um esquema de remate capaz de transformar a peça retabular num sistema integral fechado e unitário, o semicírculo que adapta o retábulo ao abobadamento da capela que o alberga.

Os retábulos de Gaspar Coelho são verdadeiros palcos onde o desenrolar do espectáculo sagrado atinge o lugar de máxima expressão. As suas peças parecem surgir de um mundo onde não se marca o tempo, rompendo a parede dos templos que as albergam numa fantástica união entre este e um outro mundo. Esta capacidade de dar forma e matéria ao informe e metafísico, transforma as suas obras em misteriosas quimeras que preencham invulgarmente a alma do fiel observador que convém chegar-se a Deus. A sua missão de contar as histórias bíblicas foi cumprida com mestria.

Gaspar Coelho levou ainda a cabo outros retábulos para a Sé de Portalegre, concretamente os das capelas de Nossa Senhora do Carmo, de S. Pedro e das Chagas. Não se sabe se terá riscado as peças das restantes capelas que receberam retábulos que obedecem ao mesmo esquema de traçado. Não obstante, se os não traçou, efectiva-se o seu cunho de influência que marcou outros artistas que ali laboraram alguns anos depois da feitura do magnífico retábulo-mor.

Provámos que Gaspar Coelho riscou e entalhou o retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas, em c. 1593. O estudo desta peça fez-se não sem dificuldade, uma vez que a única pista que nos legou a História foi uma fotografia em mau estado tirada antes da sua destruição, levada a cabo pela Direcção Nacional dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Todavia, admitindo a cronologia e a contextura da peça, tudo leva a crer ser esta uma outra obra do mesmo mestre.

Datável da mesma altura, entre 1592/95 – ou, por outro lado, dos anos imediatos ao retorno do escultor a Portugal –, é o até agora inédito retábulo da igreja de S. Lourenço, ou das Almas, em Elvas.

Foi em Coimbra que Gaspar Coelho faleceu, no ano de 1605 mas, antes disso, legou à cidade uma série de peças que nos permitem analisar-lhe o trajecto evolutivo. Em c. 1599-1600 levou a cabo o risco, escultura e entalhe do retábulo para a igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo; na mesma altura, desenhou e entalhou o cadeirado do coro-alto da mesma igreja que funcionou, para o autor, como um ensaio para o cadeiral que fez posteriormente para o coro da igreja do mosteiro de Santa Maria de Celas entre os anos de 1601 e 1603. Estas obras de cadeirado inauguraram um novo género, entre nós, buscado provavelmente na prodigiosa obra de Badajoz, influência que se pauta no recorte em voluta dos perfis das cadeiras. Mesmo antes de morrer, o autor riscou o retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz e fez-lhe as imagens, até agora inéditas, de *Santo Agostinho* e de *S. Jerónimo* que não chegou a terminar porque foi colhido pela doença. Na mesma altura ainda trabalhou na obra do já desaparecido retábulo de Santa Mónica do qual, infelizmente, não há vestígios de laboro escultural e de entalhe.

Foi Gaspar Coelho quem ofereceu à escultura de vulto um lugar de destaque numa época em que a pintura ganhara definitiva territorialidade destacando-se como arte verdadeiramente liberal, engenhosa, intelectual e virtuosa, recorrendo a métodos científicos de execução e emparceirando com a Matemática, a Astronomia, a Geometria e as demais artes do *ingénio*. A escultura e o ensablamento de Coelho assumiu-se como valendo tanto ou mais que a arte de pintar e empenhou-se em perpetuar aquele enlevo, uma vez que o génio do autor vingou nos seus desenhos arquitecturais afoitos e no toque incomum do seu escopro pleno de autonomia e ombreando com a pintura. A sua escultura conheceu um desenvolvimento agigantado pela importância que adquiriu como veículo de informação dogmática, obedecendo ao decoro e aos programas de catequese e funcionando como «*exemplaria vel potius exemplate*» que S. Boaventura apregou: as imagens devem ser exemplificações colocadas diante das nossas mentes para refinar e orientar os sentidos por forma a que as coisas imperceptíveis nos surjam ao intelecto como perceptíveis. A escultura de Gaspar Coelho auxiliou os fiéis a chegar a Deus através dos santos porque os homens não podem compreender aquilo que não podem abranger, em primeiro lugar, com os sentidos.

Foi talvez Gaspar Coelho quem transformou a arte de esculpir e entalhar a madeira na «*arte principal nestes tempos, neste Reyno*», pois que antes dele nenhum outro teve lugar e foi com grande entusiasmo que terminámos este trabalho porque sentimos cumprida a missão de ressuscitar um grande artista do maneirismo arrefecido pela Contra Reforma tridentina que a história e os homens esqueceram durante quatrocentos anos.

NOTAS

¹ Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 1973.

² A baliza usada, comumente, e com uma função meramente metodológica, para marcar o início do período italiano, é a data do falecimento de Rafael da Urbino, em 1520.

³ Max Dvorák, «El Greco and Mannerism», trad. inglesa em *Magazine of Art*, XLVI, n.º I, 1953.

⁴ Giuliano Briganti, *La Maniera Italiana*, Sansoni Editore.

⁵ Para citar o título da exposição de Amesterdão, patrocinada pelo Conselho da Europa e coordenada por Friedländer, em 1955.

⁶ Dois anos passados sobre a obra de Reynaldo dos Santos e Diogo Macedo, no terceiro volume da «*História da Arte em Portugal*», onde não surge qualquer referência ao movimento nem ao conceito em questão.

⁷ Pedro Dias, «As outras imagens; o Maneirismo na escultura portuguesa, *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995, pp. 134, 164.

⁸ A paragona entre *modernos* e *antigos* surge como uma questão que divide o gótico e o renascimento.

⁹ Eugénio Garin, *O Renascimento, história de uma revolução cultural*, Livraria Telos Editora, Porto.

¹⁰ Idem, *O Renascimento, ...*, pp. 51 a 74.

¹¹ Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Imprensa Universitária, n.º 52, ed. Estampa, Lisboa, 1986, p. 156.

¹² Neste âmbito somos forçados a excluir algumas obras de artistas cujo engenho pode considerar-se invulgar e de vanguarda, tal como «*Judite e Holofernes*» de Donatello, ou «*Hércules e Antaeus*» de Pollaiuolo, obras de finais do século xv. O Renascimento – tal como tantos outros momentos estéticos e culturais – não foi um período de homogeneidade artística, como também não constituiu um *unicum* na generalidade dos fenómenos estruturais, nem mesmo uma homogenia mundial, e é por esse motivo que não deve usar-se o termo estilo quando se pretende analisar uma etapa estética. Cada estilo carrega muitos outros que, por vezes, lhe são amplamente antitéticos e essa sequência desmantela a unicidade que a noção de estilo implica intrinsecamente.

¹³ Cf. Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia, ...*, p. 155.

¹⁴ Para um aprofundamento do estudo das *paragone* veja-se a correspondência de Benedetto Varchi na publicação de Paola Barocchi (*Scritti d'Arte del Cinquecento, III, Pittura e Scultura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978) e ainda Sylvie Deswarte, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimientos, Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992, pp. 191 e segs.; o resultado destas polémicas foi a aceitação da escultura, da pintura e da arquitectura no grupo das artes liberais e, pouco tempo depois, nasceu o conceito de “Belas Artes” mas foi preciso esperar pelo meado do século xvi para que todas elas fossem designadas como *Arti di disegno*. A partir deste momento passou a ver-se a obra de arte como algo absolutamente distinto dos demais objectos de utilidade prática [cf. Anthony Blunt, *La Teoria de las Artes en Italia (1450 - 1600)*, tradução do inglês para o espanhol por José Luis Checa Cremades, Ensayos Arte Catedra, Madrid, 1992]. Francisco de Holanda alegou, em 1548 (Idem, *Da Pintura Antiga*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, 1984, p. 80), que a escultura «é pintura esculpida em pedras e é filha da pintura» e que o «fazer de meio relevo é propriamente debuxar; senão que este é com uma pena, e aquele com um ferro. E já se serve da perspectiva e do recursado». Neste âmbito, para o erudito teórico português, a arte de relevar era tida, já no meado do século xvi, como mais próxima da arte do desenho que a escultura de vulto redondo pois que esta carecia de conhecimentos teóricos como sendo a perspectiva e a matemática, exigência que é comum à «valente» arte (e ciência) de pintar.

¹⁵ Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Cultura*, vol. III, Estante Editora, 1989.

¹⁶ A expressão é de Adolf Hildebrand («*das Quälende des Kubischen*»), traduzida por Panofsky (Idem, *Estudos de Iconologia...*) entre tantos outros autores que fizeram uso da mesma fórmula.

¹⁷ Benvenuto Cellini, *Tratado de Orfebraria, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, trad. para o espanhol de Juan Calatrava Escobar, Akal, Madrid, 1989, p. 219.

¹⁸ O conceito de mimese em Aristóteles tem um sentido particular que convém referir: o filósofo não concebia a imitação (mimética) como um mero acto de copiar. Para ele, quando um artista imita a realidade – e essa é parte significativa da sua actividade – pode representá-la não só como ela é, mas também pode – e, por vezes, deve – embelezá-la ou afectá-la: «*Como o poeta é um imitador, igual ao pintor ou qualquer outro artista plástico, é forçoso que imite sempre uma destas três coisas: ou como eram ou como são os objectos, ou como dizem ou parecem ser, ou como é preciso que sejam*» (Aristóteles, *Poética*, 1460 b8). Aristóteles defendeu ainda (*Poética*) que a arte deve ser mais bela que a realidade pois que «*(...) é impossível que haja homens tais como os que pintava Zeuxis; mas é melhor, pois é preciso superar o modelo*». A imitação diverge do naturalismo enquanto tal porque a arte deve representar unicamente coisas e acontecimentos que tenham um significado universal: «*Não é tarefa do poeta contar o sucedido, senão o que poderia suceder e o que é possível segundo a verosimilhança ou a necessidade (...)*» (*Poética*). O artista tem o direito de introduzir na sua obra coisas impossíveis se o objectivo proposto assim o peça. A *mimesis* aristotélica possui um significado que se relaciona directamente com a arte da tragédia e com a actividade do mimo – actor. Nesta actividade, o essencial é o fingimento, a criação de uma ficção e a sua representação que, se baseada na realidade, usa de uma livre expressão de sentimentos. Um poeta só o é porque imita e porque representa a realidade como ela deveria ser e a arte, na sua generalidade, realiza aquilo que a natureza é incapaz de terminar e imita o que aquela faz. (Cf. Wladyslaw Tararkiewicz, *Historia de la Estetica*, I, *La Estetica Antigua*, tradução do polaco por Danuta Kurzyca e tradução do latim e grego por Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero, Akal, 1987).

¹⁹ A fuga à realidade pode coexistir com a exacerbação de um real tormentoso que é tantas vezes expresso nas obras expressivas dos espanhóis Juan de Juni ou Alonso Berruguete, bem como nas esculturas dramáticas de Miguel Ângelo ou de Giambologna, em Itália.

²⁰ D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica dos Cônegos Regrantes*, Lisboa, 1668, II parte, p. 390.

²¹ Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. II, Lisboa, 1988.

²² Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p. 39.

²³ D. Nicolau de Santa Maria, *Chonica ...*, p. 390.

²⁴ A. Ayres de Carvalho, «Algumas obras-primas de artistas espanhóis em Portugal, Rivalidades artísticas de portugueses e espanhóis», *Relaciones artísticas entre Portugal y Espanha*, Junta de Castilla y Leon, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1986, p. 51.

²⁵ Informação inédita cedida por Vitor Serrão.

²⁶ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 173, doc. n.º 104.

²⁷ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tabelionato de Agostinho Maldonado*, Livro 3, fl. 14 (documento inédito cedido por Vitor Serrão, com leitura e transcrição da autora).

²⁸ (Sic).

²⁹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tabelionato de Agostinho Maldonado*, Livro 3, fl. 14-v.º.

³⁰ António de Vasconcelos, *Real Capella da Universidade*, Coimbra, 1908, p. 61; M. Lopes de Almeida, *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade*, Vol. I, século XVIII, Coimbra, 1970, pp. 36 e 37.

³¹ Como veremos, a documentação disponível refere Gaspar Coelho como ensamblador, entalhador, marceneiro e imaginário, sendo que nunca é designado como escultor; para a época, era mais habitual recorrer-se à denominação de imaginário ou entalhador, pois que se

liga directamente com a criação de imagens e com o entalhe da madeira mas, não obstante, conhecem-se outras atribuições e no Porto, entre 1567 e 1655 (cf. Marília João de Castro, *Escultura Maneirista no Porto, 1576 - 1650*, Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1995, p. 34), encontraram-se as atribuições «carpinteiro», «mestre de carpintaria», «ensamblador», «entalhador», «aprendiz de entalhador», «imaginário» e «mestre de marceneiro» que são prerrogativas usuais para o país; já o escultor Gonçalo Rodrigues surge designado por «estatuário» ou «escultor» – o que é raro na documentação coeva, elevando-o estatutária e socialmente, fruto da grande valia e fortuna alcançada em vida –, ao mesmo tempo que lhe são atribuídas outras actividades: a de mestre de carpintaria e marceneiro. Entre os anos que Marília de Castro levantou para o Porto, surgem ainda outros dois homens que a documentação regista como escultores: António Coelho e Francisco Vieira, designações abonatórias e que distinguem eficazmente o artista em questão. Em Coimbra, atribuíram-se as designações de «escultor» a Cristóvão de Seixas em 1616 (A.U.C., *Livro dos Baptismos de S. Tiago*, Tomo 2.º, 1570 - 1621, fl. 308 v.º) e a Manuel da Rocha, num documento de 1647 (A.U.C., *Livro dos Recebimentos desta Igreja de Sam Joam de Santa Cruz*, 1626-1669, fls. 35 v.º, 36).

³² Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, subsídios para a sua história*, (com um estudo de Marcello Caetano), Imprensa Nacional de Lisboa, 1946.

³³ A Extremadura espanhola constituiu, durante o século XVI, um núcleo de regiões altamente importante no contexto peninsular; quer ao nível humano, bem como no âmbito da literatura, como é o caso exemplar do humanista Francisco de Aldana, educado em Florença, num ambiente neoplatónico, e marcado pela influência de Benedetto Varchi. A arquitectura explorou e imiscuiu os motivos do Gótico final, do Plateresco e do mudejarismo, abraçando a estética italiana com a recepção de artistas que ali trabalharam, dada a grande vivacidade económica que se vivia na época das epopeias americanas. Na escultura, a Extremadura assistiu à penetração do novo estilo de uma forma mais rápida que na arquitectura e, durante o século XVI, o naturalismo de raiz italiana renovou as imagens; a influência da escultura de outras regiões espanholas (Castela-a-Velha, a-Nova e Andaluzia) também se fez sentir com alguma acuidade, a juntar ao espírito espanhol que nunca abandonou o gosto pelos retábulos majestosos. Surgem os retábulos que aliam obras de pintura e de talha, nomeadamente na Alta Extremadura, que marcarão uma época de ímpar influência em Portugal. É de salientar, no âmbito da escultura extremenha, a forte influência que o retábulo da sacristia da igreja do mosteiro de Guadalupe, com esculturas de Pietro Torrigiano, exerceu um pouco por toda a região [cf. José Maria Azcárate (e outros), «Extremadura», *Tierras de España*, Editorial Noguer, S. A., 1983].

³⁴ Arquivo Provincial de Badajoz, *Fundo parroquial de San Andrés*, Baptismos, Livro n.º 2 fl. 211. Documento gentilmente cedido por D. Carmelo Sólis Rodríguez.

³⁵ A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *Boletim del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946-1947, p. 117, doc. n.º 11; referido já por Vitor Serrão (Idem, «A actividade do pintor maneirista Luís de Morales em Portugal: novas obras e rastreio de influências», *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimientos*, Actas do II Simpósio de História da Arte, Minerva Editora, Coimbra, 1987, p. 57).

³⁶ Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos subsídios para a sua história*, (com um estudo de Marcello Caetano), Tomo II, Imprensa Nacional de Lisboa, 1946, pp. 14 e segs.

³⁷ A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz ...», p. 125, doc. n.º 50.

³⁸ Os deveres e obrigações de um mestre de oficina em relação aos aprendizes que ingressam na sua loja são, para esta época, semelhantes para Espanha e Portugal e, neste âmbito, leia-se o documento publicado por António de Oliveira (Idem, «Estrutura Social de Coimbra no

Século XVI», *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Espartur, Coimbra, 1982, doc. I, pp. 86, 87), datado de 1 de Maio de 1581, e que se resume à obrigação do arquitecto Jerónimo Francisco ensinar o ofício de pedreiro a um filho de Pero Francisco, lavrador, residente na Granja (Ançã). O arquitecto coimbrão Francisco Fernandes obrigou-se a dar, ao seu aprendiz e durante o tempo de aprendizado, «*os aljmentos que ouver mester e vjstjdo e calçado como djto he e na fim dos ditos annos a dar a ferramenta segundo costume para com ella poder trabalhar...*».

³⁹ A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz ...», p. 125, doc. n.º 50; veja-se igualmente o extracto do documento publicado por Juan José Martín González (Idem, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 1984, p. 18).

⁴⁰ O pintor Francisco Flores foi um discípulo de Luís de Morales que Rodríguez-Moñino documentou para Badajoz e Vitor Serrão deu a conhecer nas suas intervenções em Portalegre (Vitor Serrão, «As relações artísticas ...», pp. 43 a 46 e 58 a 59). Sabe-se que a filha deste pintor, María Flores, esteve casada com Baltazar de Torres, um escultor de Badajoz que, por sua vez, era filho do famigerado Bernardino de Torres (A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI ...»). Este documento prova que Baltazar de Torres era casado com Catarina Flores e não com Maria, como escreveu Vitor Serrão (Idem, «As relações artísticas ...», p. 45.).

⁴¹ A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz ...», p. 106: Francysco Loys – a espanholização do nome português –, «*carpinteiro de maçonaria*» vindo da cidade de «Yelves», outorga o poder a favor de sua mulher, Domingas López, em Badajoz, no dia 2 de Agosto de 1563.

⁴² Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais Portalegre», *Livros Mistos da Sé*, Livro 2, fl. 60. Rodríguez-Moñino (Idem, «La escultura en Badajoz ...», p. 104) alega que Baltazar de Torres era casado com María Flores, a filha do pintor Francisco Flores que, no baptismo descoberto, surge como madrinha e não como mãe. Este documento pode provar que Baltazar de Torres era, afinal, casado com Catarina Flores e não com Maria, como também escreveu Vitor Serrão (Idem, «As relações artísticas ...», p. 45.).

⁴³ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais Portalegre», *Livros Mistos da Sé*, Livro 3, fls. 19 e 88 v.º, respectivamente; este último documento foi já referido por Vitor Serrão (Idem, *As relações...*, p. 45).

⁴⁴ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 4, fl. 7 v.º.

⁴⁵ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 4, fl. 76.

⁴⁶ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 5, fl. 53 v.º.

⁴⁷ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 5, fl. 109 v.º.

⁴⁸ O entalhador Vasco Martín Vendello vivia em Badajoz na rua de S. Juan; colaborou com Antonio Auñón na feitura do importante retábulo de Talavera la Real de c. 1588, (A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz ...», p. 107); no dia 5 de Setembro de 1584, o entalhador deu poder a sua mãe e ao seu genro, vindos de Campo Maior; para que pudessem cobrar o que lhe correspondia por seis anos que esteve em Lisboa, ao serviço de D. María Xaques e Jorge de Sousa (Idem, *Ibid.*, p. 123, doc. n.º 42); em 20 de Outubro de 1587 é expedido outro documento para que lhe cobrem certo trigo em Portugal. Sabe-se, com alguma segurança, que tanto a mãe (María Fernandez Gutiérrez), como o genro e um primo de Vasco (Bartolomé Fernández), viviam em Campo Maior e que Vasco Martín outorgava poderes para que os assuntos portugueses fossem tratados pelos familiares ali residentes (Idem, *Ibid.*, p. 128, doc. n.º 62).

⁴⁹ Luís de Morales é, sem dúvida, um dos artistas do Maneirismo espanhol com maior reputação. A sua obra plasma um formulário genérico que se adapta, não obstante, ao espírito autóctone e vincadamente ascético da Espanha do último quartel de Quinhentos. De um modo geral, a sua obra caracteriza-se pela irreverência da «*maniera*» italiana aliada ao sabor do Maneirismo contra-reformado, aliando com grande perfeição o lirismo sensual das suas (leonardescas) figuras femininas com a clareza formal que era pretendida na época. No dizer de Vitor Serrão (Idem, «A actividade do pintor Luís de Morales em Portugal: novas obras e

rastreio de influências», *As Relações entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Actas do Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Minerva Editora, Coimbra, 1987, p. 10), «Luís de Morales, que os seus contemporâneos epitetaram el Divino, é obviamente um produto característico da crise cultural do século XVI, e – dentro do campo preciso, eminentemente religioso, em que desenvolveu a sua intervenção – um dos mais puros maneiristas peninsulares».

⁵⁰ A propósito das encomendas feitas pelo Cabido da Catedral de Badajoz a Morales e a Francisco Flores, entre outros pintores, leia-se A. Rodríguez-Moñino, *Los Pintores Badajocenos del Siglo XVI*, Madrid, 1956.

⁵¹ Acerca do Cadeiral do coro baixo da Sé de Badajoz, sabe-se que a obra foi dada a concurso durante o ano de 1555. Concorreram ao certame vários entalhadores de Badajoz como Bernardino e Jerónimo Torres, pai e filho respectivamente, que apresentaram duas cadeiras que lhes foram pagas em 24 de Dezembro daquele ano. No entanto, a obra acabou por ser entregue ao famigerado escultor Jerónimo de Valência e à sua companha. (A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz durante el Siglo XVI (1555 - 1608)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946 - 1947, pp. 101, 103; José Maria Azcárate, «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae, História Universal del Arte Histórico*, vol. 3, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1958, p. 247).

⁵² Vejamos quem eram os escultores e entalhadores activos em Badajoz no terceiro quartel de Quinhentos. O investigador espanhol Rodríguez-Moñino (Idem, *La escultura en Badajoz...*) deixou-nos alguns nomes, bem como os dados biográficos de alguns carpinteiros de marcenaria activos em Badajoz na segunda metade de Quinhentos. Assim, para além de Jerónimo de Valência, temos o escultor Hans de Bruxelles e o seu filho Juan de Bruxelles; Bernardino de Torres e os seus filhos Jerónimo de Torres, carpinteiro, Baltazar de Torres, também carpinteiro – casado com María Flores (?), filha do pintor Francisco Flores e, muito provavelmente, sobrinha do pintor Francisco de Hermosa e neta de Gil de Hermosa – e Jerónimo de Torres de Veranga, o moço – filho de um segundo casamento de Bernardino, com María de Veranga; Pedro de Bañares, genro de Bernardino de Torres; Francysco Loys, ou Francisco Luis, o carpinteiro de marcenaria vindo de Elvas e casado com Domingas Lopez – não se sabe se este é um nome português ou espanhol; Vasco Martín Vendello que trabalhou durante seis anos em Lisboa, ao serviço de D. María Xaques e Jorge de Sousa e, em 1588, associou-se a Antonio Auñón para a feitura do retábulo de Talavera la Real; Pedro de Cardenosa que foi comissionário de Jerónimo de Valência; Juan Pérez; Juan d'Alba, carpinteiro; Antonio Auñón, director da obra de talha do retábulo-mor de Talavera la Real; Rodrigo Mexía, ensamblador; Andrés Hernández Ruano; Alonso de Auñón; Manuel Alvarez, violeiro – incluído no grémio dos carpinteiros, juntamente com ensambladores, entalhadores e escultores – e, sem dúvida, o português Gaspar Coelho.

⁵³ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 1984, p. 28.

⁵⁴ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 1984.

⁵⁵ A. Rodríguez-Moñino, *Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI: 1554 - 1601)*, Valladolid, 1943.

⁵⁶ A. Rodríguez-Moñino, *Los Pintores Badajocenos ...*, pp. 193 a 199.

⁵⁷ O pintor Alonso González laborou, durante o ano de 1588, no retábulo de Talavera la Real que, como veremos, se mostra como sendo uma obra de extrema influência na preparação e amadurecimento do trabalho de talha de Gaspar Coelho em Portugal.

⁵⁸ Cornelius van Suerendoncque (ou Suerendoncq) e Maria Bordus eram os pais do pintor Cornill de Vargas (ou Suerendoncq), um holandês activo em Badajoz e contemporâneo de tantos outros estrangeiros de origem flamenga activos na cidade espanhola na segunda metade de Quinhentos, como Hans de Bruxelles e Daniel Horquines.

⁵⁹ José Maria Azcárate (e outros), «Extremadura», *Tierras de España*, Editorial Noguer, S. A., 1983, p. 257; Idem, «Escultura del siglo XVI» ..., p. 248.

⁶⁰ José Maria Azcárate, «Escultura del siglo XVI» ..., p. 248.

⁶¹ A ensamblagem ombreava com a arquitectura retabular e, por outro lado, com a carpintaria que, na altura, era tida como uma actividade dignificante em Espanha. Juan José Martín González, *El artista ...*, pp. 94 e 95: «En Cataluña el gremio de los carpinteros – llamados “fusters” (como en Aragón) – se mantuvo tan prepotente, que tuvo bajo sí toda la actividad de los escultores...». O caso português é idêntico para a Regulação da Casa dos Vinte-e-Quatro de 1539, uma vez que a carpintaria era a Cabeça da Bandeira de S. José – situação que vai sofrendo algumas alterações com o passar do tempo e que agora não importa referir –, mas no Regimento de 31 de Dezembro de 1549, agrupam-se «*Sambladores, Entalhadores e Imaginarios*».

⁶² A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *Boletim del Seminário de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946-47, p. 119, doc. n.º 18; Idem, *Los Pintores Badajocenos ...*, p. 267, doc. n.º 164; Arquivo Histórico Provincial de Badajoz, Tabelação de Pedro Vazquez (1573), Leg. 54, fls., 22 e 22 v.º.

⁶³ Cornill de Vargas, para além de pintar imagens para Gaspar Coelho, também o fez para o escultor Jerónimo de Valência, como se conclui da leitura da escritura de Badajoz, datada de 1 de Junho de 1569, perante o escrivão Marcos Herrera (fl. 706) e celebrada entre o pintor Cornil de Vargas, morador em Badajoz, Gerónimo de Valência, ensamblador e Herman Martínez, clérigo da Vila de Ribera, para a feitura e pintura de um crucifixo de madeira (cf. Rodríguez-Moñino, *Los Pintores ...*, p. 226, doc. n.º 162).

⁶⁴ Arquivo Histórico Provincial de Badajoz, Tabelação de García Alonso (1576), Leg. 66, fls. 321 v.º e 332; A. Rodríguez-Moñino, «La escultura en Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *Boletim del Seminário de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946-47, pp. 122, 123, doc. n.º 36; referido por Vitor Serrão, «A actividade do pintor Luís de Morales ...», p. 57.

⁶⁵ Arquivo da Misericórdia de Portalegre, *Livro de Receita e Despeza*, n.º 3, 1592, s/f, fragmento anexo ao livro; informação inédita de Vitor Serrão.

⁶⁶ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 5, fl. 57 v.º.

⁶⁷ Quanto a Maria Vaz, pode ou não tratar-se de uma irmã do arquitecto Pero Vaz Pereira...

⁶⁸ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, Introdução, leitura e notas de Leonel Cardoso Martins, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Câmara Municipal de Portalegre, 1984, pp. 20 e 63.

⁶⁹ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 5, fl. 107 v.º.

⁷⁰ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Livro 6, fl. 29 v.º.

⁷¹ Arquivo da Misericórdia de Portalegre, Livro de Receita e Despeza, n.º 6, 1596, fl. 2 v.º; informação inédita cedida gentilmente por Vitor Serrão.

⁷² A propósito da família de Gaspar Coelho e seguindo o rasto da filha que baptizou em Badajoz sob o testemunho de Luís de Morales e sua mulher, indiciou-se uma «Elena Coelho» em 2 de Julho de 1597, como madrinha de Catarina, a filha de Pero Lopes e de Ana Nunes; o padrinho foi Manuel de Miranda (Arquivo Distrital de Portalegre, *Paroquiais ...*, Livro 6, fl. 50). Poderá ser esta a filha espanhola do escultor, agora com 27 anos de idade?

⁷³ No dizer de Diogo Sotto Maior (Idem, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., p. 73), D. Julião d'Alva era filho de lavradores, descendente de gente humilde mas boa e «limpa»; o Bispo, perante a pobreza familiar, foi oferecendo «conezias e benefícios nesta Santa Sé, porque tudo naquele tempo lhe corria por sua mão»; ao mesmo tempo, tratava-se de um homem «dotado de excelentes virtudes e grandíssimo entendimento, suposto que não era letrado» e foi ele quem abraçou a grandiosa obra da Sé, instituída por «bula apostólica e consintimento de el-rei D. Joam III».

⁷⁴ O testemunho de Diogo Pereira Sotto Maior (*Tratado da Cidade ...*, p. 61), escrito em 1616, constitui um documento único que importa salientar: «Aqui se serve a Nosso Senhor com tanta pureza, diligência e devação continuamente, que se pode chamar um laus perene; aqui se campeiam as vitórias com orações e vigílias, confissões e devações; aqui se fazem os officios divinos com toda a perfeição e se guardam as cerimónias melhor que em nenhũa parte do reino; daqui saem perfeitos causistas e muito grandes clérigos. Posso dizer deste sagrado santuário que não só é honra da nobreza desta cidade tam ditosa, pois tal mereceu alcançar, senão ainda de todo este reino de Portugal, e que é digno de ser visto e louvado de todos os moradores da terra, pera assi com sua vista darem graças ao omnipotente Deus e Senhor Nosso.»

⁷⁵ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., p. 76.

⁷⁶ D. André de Noronha era filho de D. João de Noronha e neto de D. Fernando de Noronha, segundo Marquês de Vila Real (Jorge Rodrigues e Paulo Pereira, *Portalegre*, Editorial Presença, Lisboa, 1988, p. 44, em citação de Conde de Monsanto, «Catálogo dos Bispos de Portalegre», *Colleçam dos Documentos, Estatutos e Memórias da Academia real da História Portuguesa*, Lisboa Occidental, Off^a de Pascoal da Silva, 1721, fls. 95/98). Os Noronha são da família Meneses, marqueses de Vila Real e condes de Alcoutim, mas o apelido Meneses usa-se somente entre os primogénitos. A exemplo deste fenómeno temos o caso de D. Leonor de Noronha que era irmã de D. Pedro de Meneses – ambos alunos do humanista italiano Cataldo Sículo Parisio, o clássico «orator» que lhes legou a cultura latina –, 3.º Marquês de Vila Real, 2.º Conde de Alcoutim; e filha de D. Fernando de Meneses, 2.º Marquês de Vila Real, 3.º Conde de Alcoutim e que usava também o apelido Noronha, salvo nas ocasiões de grande formalismo social. Os Meneses foram aniquilados aquando da Restauração, por D. João IV, uma vez que a importância dos seus réditos era necessária às obras de recuperação do país.

⁷⁷ Também D. André de Noronha foi alvo do comentário biográfico levado a cabo por Diogo Pereira Sotto Maior (*Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., pp. 79 a 82). Para além das palavras de cariz vincadamente encomiástico, Diogo Sotto Maior diz que D. André de Noronha era um Bispo de grande resolução. Esteve no bispado durante quase 20 anos e, após a anexação de Portugal a Espanha e da entrada no país de D. Filipe I de Portugal, II de Espanha, o Bispo renunciou – em 20 de Dezembro de 1581 –, uma vez que prestara tantos serviços ao Rei que este o agraciara com o bispado de Placência, onde veio a falecer. D. André de Noronha morreu em Castela mas o seu corpo foi levado a Portalegre, onde se sepultou em 10 de Outubro de 1589, na capela de Santo António que ele próprio mandara edificar.

⁷⁸ Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro da Fábrica da Sé*, 1570 e seguintes, s/ catalogação.

⁷⁹ Para além da notação documental, leia-se Manuel Inácio Pestana, «Pero Vaz Pereira, arquitecto seiscentista de Portalegre. Tentativa cronológica e questões a propósito», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 8 (Nova Série), Portalegre, 1993.

⁸⁰ Jorge Henrique Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, Imprensa Universitária, n.º 29, Editorial Estampa, Lisboa, 1986, p. 188; Jorge Rodrigues e Paulo Pereira, *Portalegre*, Editorial Presença, Lisboa, 1988, p. 46; José Eduardo Horta Correia, «A arquitectura – maneirismo e “estilo chão”», *História da Arte em Portugal, O Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 102; Jorge Rodrigues e Paulo Pereira, *Portalegre ...*, p. 46.

⁸¹ Paulo Pereira atribuiu a obra ao risco de Afonso Álvares, na sua publicação de 1988 mas, em 1993, adjudica a obra a Miguel de Arruda (Idem, «A conjuntura artística e as mudanças de gosto», *História de Portugal* (direcção de José Mattoso), vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, p. 461). Mesmo assim, na legenda da fotografia da capela-mor da mesma Sé, refere-se um trabalho de parceria entre Afonso Álvares e Miguel de Arruda (Idem, «A conjuntura artística ...», p. 458).

⁸² Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro da Fábrica da Sé*, ano de 1571, fls. 24 a 91. Saliente-se que trabalhou nesta empreitada um filho de João Vaz, de nome Gaspar mas que nada deve ter a ver com Gaspar Coelho, sendo que deveria usar do apelido Vaz e que, com segurança, terá seguido o officio de seu pai (Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro da Fábrica da Sé*, a partir de 1570, fl. 7).

⁸³ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., p. 79.

⁸⁴ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., p. 86. No Arquivo da Sé de Portalegre, achou-se o documento de renúncia de Amador Arrais ao bispado de Portalegre (A.S.P., «Livro de Assentos – Notas – Escrituras – Procuração – Amador Arrais 1585 – 1602», *Procuração para o Sr. D. Frei Amador renunciar o bispado nas mãos do Papa*, (15 de Outubro de 1597), fls. 107 v.º a 109). Da leitura do documento, fica-nos a ideia de que o bispo obtivera licença de Sua Majestade para renunciar ao cargo «por ser já muito velho e cansado, e indisposto, e por entender que não podia cumprir tão inteiramente com a obrigação do dito bispado...».

⁸⁵ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., pp. 85, 86. Diz o autor – Diogo Pereira foi testemunha e assinante do documento de resignação de Amador Arrais ao bispado (Arquivo da Sé de Portalegre, «Livro de Assentos ..», fl. 109, referido supra) –, que o Bispo fizera muitos benefícios ao Santuário em questão, tendo até determinado sua sepultura na capela-mor, ao lado da de D. Julião. Nessa altura, comprara já moios de renda para a capela e aniversários, mas tudo isto ficou sem efeito, pois que se moveu uma demanda entre ele e o Cabido, sobre certa igreja que andava na «mensa» episcopal e que o Cabido pretendia para si. O Bispo tinha-a dado logo, livremente e sem demandas, mas o Cabido também quis os réditos de D. Julião e de D. André de Noronha, pelo que o Bispo replicou que não os havia. Correu um pleito que o Bispo venceu, mas teve de cumprir a sentença que o obrigava a deixar a igreja ao Cabido.

⁸⁶ Os capítulos do quinto diálogo de Amador Arrais versam a clemência, a justiça e o zelo do Rei em relação ao seu povo; como as leis e os seus executantes devem convir; como os Príncipes e juízes devem ser generosos e pacíficos; como devem os reis optar pela liberalidade; como devem ser virtuosos, exemplares, sábios, pacíficos e prudentes; como os reis devem aconselhar-se com Deus; quais os melhores conselheiros do Rei e em que consiste a verdadeira sapiência, justiça e prudência (cf. Frei Amador Arrais, *Diálogos*, com selecção, prefácio e notas do Prof. Fidelino de Figueiredo, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1981).

⁸⁷ Pero Vaz Pereira foi um escultor e arquitecto natural de Portalegre cuja data de nascimento se desconhece, pois que a quantidade de homónimos, nascidos naquela cidade entre os anos de 1563 a 1579 – prováveis balizas da nascença do autor – é em número considerável; o seu parentesco com **João Vaz**, mestre das obras da Sé de Portalegre, iniciadas no ano de 1556, bem como com **Diogo Vaz Pereira**, mestre de marcenaria que laborou para a mesma Sé no ano de 1572 é questionável mas possível, dado o ambiente familiar dos ofícios em questão. Sabe-se que trabalhou com João Vaz, em 1589, na construção do Paço Episcopal e nas obras do Seminário, junto à Sé de Portalegre; em 1599, Pero Vaz participou na construção da capela-mor da Sé de Elvas, colaborando com o mestre Manuel Ribeiro, de Vila Viçosa. Segundo o Padre Diogo Pereira Sotto Maior – contemporâneo do escultor e arquitecto –, no seu *Tratado da Cidade de Portalegre* (pp. 20 e 63), Pero Vaz Pereira era natural de Portalegre, «escultor e oficial nesta arte» e terá trazido de Roma umas relíquias, muito veneradas, que se conservavam num relicário do altar de S. Crispim e Crispiano na Sé de Portalegre. Sobre a vida e obra do artista veja-se Manuel Inácio Pestana, «Pero Vaz Pereira...»; Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vol. II, INCM, Lisboa, 1988.

⁸⁸ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Documentos de D. Frei Amador Arrais», *Certiidão da liquidação da conta com as obras das casas episcopais e Seminário de Portalegre, a encomenda e pagamento de D. Frei Amador Arrais*, (treslado sem data), doc. 10, ms. 40.

⁸⁹ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado* ..., p. 85.

⁹⁰ Se a proporção monetária for a equivalência: 1 cruzado = 400 reais; correspondência deduzida através de outras quantias expressas no mesmo Testamento.

⁹¹ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas (1579 - 1772)*, Arrais (D. Frei Amador) bispo resignatário de Portalegre, Testamento de 1596 (Setembro, 21), doc. n.º 2, fl. 7 v.º.

⁹² Arquivo da Sé de Portalegre, «Livro de Assentos - Notas - Escrituras - Procuração - Amador Arrais (1585 /1602)», *Escritura de obrigação por Gaspar Coelho mar(ceneiro) de concluir a obra do retabulo da Cappela mor da Sé, por cuja falta fora prezo pelo Corregedor da Comarca*, fls. 63 v.º a 64 v.º.

⁹³ Desta forma, o retábulo deveria estar concluído até dia 17 de Dezembro de 1590. Nesta altura, por vezes considerava-se o primeiro dia do ano como sendo 25 de Dezembro, ao invés de dia 1 de Janeiro.

⁹⁴ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad* ..., p. 44.

⁹⁵ Juan José Martín González, *El artista en la sociedad* ..., p. 45.

⁹⁶ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade* ..., p. 62.

⁹⁷ A primeira visita ao bispado de Portalegre deu-se entre Dezembro de 1578 e Março de 1579 e integra-se na conjuntura de visitas feitas aos bispados da Guarda e de Viseu. Foi o inquisidor Marcos Teixeira, Desembargador da Casa da Suplicação e Deputado da Mesa da Consciência quem levou a cabo a visitação ao bispado, onde permaneceu 19 dias e daí seguiu para Arronches, Marvão, Castelo de Vide, Montalvão e Nisa (Maria Paula Marçal Lourenço, «Para o estudo da actividade inquisitorial no Alto Alentejo: a visita da Inquisição de Lisboa ao bispado de Portalegre em 1578-1579», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 3, (Nova Série), 1989, pp. 109 e segs.). Esta preocupação de vistoria funcionou, como se sabe, como um travão ao desenvolvimento e difusão de heresias que se relacionavam com o florescimento económico e cultural de uma localidade, à permanência de judaísmo, bem como ao afastamento dos ditames que o Concílio de Trento estipulara e que também diziam respeito à vivência quotidiana dos elementos eclesiásticos e civis; com as especificidades relativas às produções artísticas que, de uma forma veraz, induzem e doutrinam aqueles que as admiram, entre outras determinações.

⁹⁸ No dizer de J. J. Martín Gonzalez (Idem, *El Retablo Barroco en España*, Editorial Alpuerto S.A., Madrid, 1993, p. 5): «*El retablo es un mural de arquitectura, equipado con receptáculos para la Eucaristía, las Reliquias y las imágenes. Es una arquitectura dentro de la arquitectura, que la completa, refuerza o modifica, llegando incluso a transformarla radicalmente*».

⁹⁹ Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n.º inv. 2523.

¹⁰⁰ Vitor Serrão, «A pintura maneirista e o desenho», *História da Arte em Portugal, o Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 63.

¹⁰¹ Da estrutura do retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Lourenço do Escorial, riscada por Juan de Herrera, começada em *circa* de 1579 e concluída – com o assento do ático – em 1590, salienta-se o facto de integrar pintura e escultura de uma forma definida e, assim, na zona central da peça, situam-se as pinturas enquanto que a ladear esse núcleo, surgem as imagens de escultura de vulto redondo; no centro do primeiro andar, abre-se um arco que guarda no interior o Sacrário. Se eliminarmos a terceira andaina e o ático de remate que ostenta o motivo caro à retabulística espanhola da época, o *Cristo Crucificado*, ficamos com a estrutura que Gaspar Coelho adaptou com grande engenho em Portalegre.

¹⁰² Estas personagens também podem surgir com uma indumentária específica, como é o caso de S. Jerónimo que por vezes traja como um Cardeal – de capa magna e chapéu cardinalício –, ou de S. Gregório Magno, que pode ser representado usando tiara e luvas de cor púrpura, pois que assim se entreja de Papa, entre outros incontáveis exemplos iconográficos.

¹⁰³ Para além destes oito Doutores eclesiásticos, outros há que apesar de tudo não podem considerar-se para os finais do século XVI, como é o caso do dominicano Santo Alberto Magno, canonizado em c. 1933; Santo Anselmo de Cantuária, São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila, Santo António de Lisboa, São Tomás de Aquino, entre tantos outros...

¹⁰⁴ Procurando nos *Diálogos* de Amador Arrais, verifica-se que o Bispo refere todos os Doutores da Igreja Oriental preferindo, não obstante, a figura de S. João Crisóstomo, que cita inúmeras vezes. Assim mesmo não pode fazer-se uma relação directa com a encomenda portalegrense.

¹⁰⁵ Quando os Vândalos assolaram o território africano, Santo Agostinho não se cansava de chorar na presença do Senhor, suplicando-Lhe que salvasse o seu rebanho.

¹⁰⁶ José Leite, *Santos de cada dia*, vol. II, Editorial A. O., Braga, 1987, pp. 600, 601.

¹⁰⁷ Luís Keil, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943, p. 121.

¹⁰⁸ Os «profetas menores» são assim conhecidos pela brevidade das suas obras e contam-se, de entre eles, Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. Só um trabalho de escalada permite decifrar aquilo que se escreve nas filacteras dos profetas e que identifica cada um deles. Por agora, importa apenas actualizar a atribuição anterior e atender-se a um novo programa iconográfico que se julga ser mais correcto.

¹⁰⁹ A chave que a personagem segura assemelha-se com uma tesoura mas, se o Santo ostentasse uma tesoura, o programa iconográfico deteriorar-se-ia irremediavelmente, uma vez que a imagem corresponderia a *S. Bomhomem de Cremona*, o padroeiro dos alfaiates...

¹¹⁰ Não podemos vislumbrar esta predela no seu carácter primevo porque ela foi recoberta com uma espessa camada de ouro que desvirtuou os volumes que se esconderam por debaixo dos preparos. Sabemos que, poucos anos após a feitura da peça, a capela-mor recebeu o primeiro restauro, a cargo do Bispo D. Rodrigo da Cunha (1616/19); não sabemos, no entanto, se as obras incluíam qualquer alteração no retábulo que já ocupava o recinto. Foi no século XVIII que a talha primitiva sofreu algumas alterações e, no século XX, o retábulo foi redourado (conforme informa Leonel Cardoso Martins, na Introdução do trabalho que publicou de Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre*, ..., p. 20), actividade de recomposição que envolve, como é sabido, uma série de procedimentos técnicos que, à medida que vão sendo (re)usados, aniquilam a feição primitiva das peças. Este trabalho posterior pode dizer-se que não foi muito feliz porque esbateu grande parte dos contornos.

¹¹¹ Gravuras retiradas do «*Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figurano Alcune Notabili Antiquita di Roma*», Roma, 1557, fls. 73 e 74. Na abertura do álbum, a fl. 1, pode ler-se: «*Este Livro He da Comonidade e Livraria deste Real Mosteiro de Santa Cruz, tem escumunhão que ninguõ o aliene(riscado), nem por si, nem por outrem - e tem 146 folhas de estampas numeradas - 146*». O álbum recolhe uma série de gravados de Benedictus Battini, Jacques Floris e Vredeman de Vries publicadas em Anvers na casa dos gravadores Jérôme (Hieronimus) Cock e Hans Lieftrinck, entre 1553 e 1567. Este volume foi adquirido pela Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, durante a segunda metade do século XVI, e é actualmente pertença da Biblioteca Municipal do Porto.

¹¹² Sobre a importância dos gravados em Portugal leia-se Silvie Deswarte, *Les enluminures de la Leitura Nova 1504- 1552: Etude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1977; Idem, *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimientos*, Difel, Lisboa, 1992; Marie Therése Mandroux-França «L' image ornamentale et la Litterature artistiques importés du XVI^e au XVIII^e siècle: Un patrimoine méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais», *Boletim Cultural da Biblioteca Municipal do Porto*, 2^o Série, Vol. I, Câmara Municipal do Porto, Porto, 1984; João Miguel Lameiras, *O elogio do fantástico na pintura de grottesco em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

¹¹³ Para além dos álbuns de gravados, utilizavam-se outras fontes de informação estética e iconográfica de fácil circulação, como as tapeçarias; frontispícios de livros impressos tais como Bíblias, Tratados de diversificados temas, Evangelhos, Emblemas, entre outros; desenhos e pinturas a óleo; objectos de ourivesaria, retabletes, etc.

¹¹⁴ O querubim de exemplo que decora um colunelo do cadeirado de Badajoz enverga uma simplificada panóplia ligeiramente semelhante a um pormenor de um troféu que se gravou, sob a inspiração de um desenho de Aena de Vico, provavelmente poucos anos antes do

início da feitura do cadeirado da Sé, publicado por Sune Schéle, *Cornelis Bos: A Study of the Origins of the Netherlands Grottesque*, Stockolm, 1965, grav. n.º 208.

¹¹⁵ Incluídas no álbum de gravuras de Santa Cruz de Coimbra, «*Libro d'Antonio Labacco ...*», fls. 117 a 123.

¹¹⁶ Recorde-se o valor simbólico e iconográfico das aves, mensageiras dos céus, elementos celestiais e espirituais mas, ao mesmo tempo, símbolos da instabilidade e da diversidade; as aves convivem livremente, caminham em todas as direcções e voam como as almas libertas do peso do corpo. Foram corvos que livraram S. João e Elias das garras da morte...

¹¹⁷ Sinónimos da abundância e da prosperidade, alusões ao Éden...

¹¹⁸ O trabalho de grottesco foi, ao longo de todo o século, usado para recobrir superfícies murais, tapeçarias e um sem número de objectos, móveis ou imóveis, uma vez que o seu carácter marcadamente ornamental oferecia inúmeras possibilidades decorativas de grande virtuosismo, capricho, magia, fantasia e profunda estranheza. Os motivos decorativos em questão fazem parte de um espólio arqueológico, fruto das descobertas que se fizeram em Roma (a *Domus Aurea*, de Nero), levantando-se aquilo que o tempo soterrara. A arqueologia dera, igualmente, à luz espaços em forma de cavernas, ou de grutas («grottesque»). Este tipo de decoração («*all'antica*»), reinventada a partir das fontes legadas pela Antiguidade, constituía uma moda caprichosa, fantasista, onírica, estranha e mágica que se foi divulgando através da arte gráfica e dos objectos de fácil circulação que chegavam aos gabinetes dos artistas que as copiavam, ora como exercício de aprendizado, ora como prática definitiva. A ambivalência e ambiguidade dos motivos cativou um público mais ou menos preparado para os receber, motivando os estímulos de uma subjectividade insinuante e plenamente simbólica. Figura o irreal, o ilusório, o inconsciente, o burlesco, o erótico, o insolente, o mutante, o libertino, o extravagante, o sinistro, o macabro, o desregrado, o ambíguo, o cínico, a fantasia, por vezes melancólica, por vezes cómica, que desvincula o homem de uma realidade perfeitamente instável, acicatando-o e iludindo-o com um senso de liberdade que ele não sabe se é verdadeiramente possuidor. Leia-se João Miguel Lameiras, *O elogio do fantástico na pintura de grottesco em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

¹¹⁹ Sobre Vasco Martín leia-se Rodríguez-Moñino (Idem, «La escultura ...», p. 107). O entalhador trabalhou em Portugal e manteve família em Campo Maior, facto que comprova o constante movimento de artistas entre a raia portuguesa e a espanhola ao longo deste período. Era Vasco Martín filho de Mari Hernández, o Gutiérrez, e foi casado com Marigómez Bustamante. Em 23 de Novembro de 1574 contratou com D. Jerónimo de Figueiroa a feitura da grade para a capela-mor do convento de São Francisco de Badajoz, a qual haveria de ser igual à capela do Sacrário da Catedral, e cobrou-se de 50 ducados pela obra. Num documento administrativo datado de 1584, concede poder a sua mãe e ao genro, vindos de Campo Maior, para que pudessem demandar e cobrar o que lhe correspondia pelos seis anos que esteve em Lisboa ao serviço de D. Maria Xaques e de Jorge de Sousa, seu marido. Em 20 de Outubro de 1587 expede outro documento para que lhe cobrem certo trigo em Portugal. Em 1588 interveio, associado a Antonio de Auñón, na feitura do retábulo-mor de Talavera la Real. Em 1594 trabalhou com Juan de Bruxelles no tabernáculo da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Badajoz.

¹²⁰ A. Rodríguez-Moñino, «La escultura ...», pp. 125 e 126, doc. n.º 51.

¹²¹ Esta notação indica que foi o escultor e entalhador que riscou a obra, ao invés do ensamblador; como era hábito corrente. Este conflito de competências era comum na época e raras vezes os artistas eram denominados convenientemente o que induz a leituras por vezes bastante dúbias. De uma forma geral, ensambladores, entalhadores, escultores e arquitectos de retábulos viam as suas funções imiscuídas, ou por laborarem em conjunto, ou porque levaram a cabo, ao longo das suas carreiras individuais, outro tipo de ofício que lhes deu o nome para sempre.

¹²² A. Rodríguez-Moñino, «La escultura ...», pp. 125 e 126.

¹²³ *Vide supra.*

¹²⁴ Pertencente ao já referido Álbum de Antonio Labacco, ..., fl. 120.

¹²⁵ *Vide supra.*

¹²⁶ Sebastiano Serlio, *Libro Quarto de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes. En el qual se tractā las cinco maneras de como se puede adornar los hedificios que son, Thoscano, Dorico, Ionico, y Coríntio, y Compuesto, cō los exemplos de las antgedades, las quales por la mayor parte se coforman con la doctrina de Vituuio*, Tradução do toscano para o castelhano pelo arquitecto Francisco de Villapando, Toledo, na casa de Iuan de Ayala, 1552 - reprodução facsimilada da edição do «Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Traducido por Villapando (Toledo, Iuan de Ayala, 1582)», Valência, 1977, fl. XLIX v.º. O tratadista, apoiado na literatura vitruviana, esclarece que a ordem coríntia é a mais subtil. Diz o autor que o capitel coríntio deve ser alto e medir a largura da coluna na sua parte de baixo – pois que esta afunila, ligeiramente, à medida que se eleva. A derivação e origem do capitel coríntio corresponde à cabeça de uma virgem coríntia (Vitruvius, IV Livro) e, por isso mesmo, aconselha-se o uso desta ordem quando o edifício é consagrado à Virgem Santíssima, Mãe de Jesus Cristo, o Redentor, pois que era Virgem antes, durante e após o bendito parto. Depois desta sereníssima Senhora, deve dedicar-se a mesma ordem a todos os Santos e Santas que levaram uma vida virginal ou que tenham vivido castamente. Para eles convém muito a ordem coríntia, como também para mosteiros de monjas que prometeram virgindade e que são dedicadas exclusivamente ao culto divino.

¹²⁷ Seguindo o exemplo dado pelas gravuras – que se reúnem no álbum de Labacco –, de Vredeman de Vries e desenhadas por Cock, nos anos 40 e 50 do século xvi.

¹²⁸ O grande e ulterior desenvolvimento deste formato de remate em hemicírculo deu-se com a introdução da planimetria barroca, particularmente nos retábulos do «Barroco português».

¹²⁹ Quem sabe se inspirado no desenho de Francisco Venegas, o projecto de um retábulo para S. Vicente de Fora, em Lisboa...

¹³⁰ M. Chicó, M. de Mendonça, Pamplona e Damião Peres, *História da Arte em Portugal*, vol. II, Portucalense Editora, Porto, 1948, pp. 480 a 483.

¹³¹ Robert Smith, *The Art of Portugal – 1500 - 1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, p. 161.

¹³² Robert Smith, *Talha em Portugal ...*, p. 39.

¹³³ Robert Smith, *Talha em Portugal ...*, p. 39.

¹³⁴ O autor refere-se à obra de Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura, y Architectura*. Dirigida al Excelentissimo Señor Don Pedro Giron, Duque de Ossuna, Conde de Vruenña, y Marques de Peñafiel, com licença em Sevilha, en la imprenta de Andrea Pescioni, y Iuan de Leon, 1585. Este tratado foi dos mais reeditados e lidos em Espanha desde o século XVI, pela sua vertente didáctica e teórico-prática e pelo contributo para a valorização e liberalização da arte enquanto ciência e reflexão filosófica (Nota da autora).

¹³⁵ Robert Smith, *Talha em Portugal ...*, p. 40.

¹³⁶ Reynaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História - Espírito*, Imprensa Nacional de Publicidade, Lisboa, p. 336.

¹³⁷ Vitor Serrão, «A actividade do pintor maneirista Luís de Moraes em Portugal: novas obras e rastreio de influências», *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimientos*, Coimbra, 1987, p. 41.

¹³⁸ Pedro Dias, «As outras imagens; o Maneirismo nas escultura portuguesa», *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no tempo de Camões*, Lisboa, 1995, p. 150; *A escultura maneirista portuguesa, subsídios para uma síntese*, Minerva, Coimbra, 1995, pp. 83 a 90.

¹³⁹ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 63.

¹⁴⁰ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 63.

¹⁴¹ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 85.

¹⁴² Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 63.

¹⁴³ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 64.

¹⁴⁴ Este fenómeno, como é sabido, não é inédito entre nós, uma vez que assim aconteceu com tantos mestres de reconhecida propriedade, capazes de cativar um público especial e de impor o seu modo de actuar tornando a sua arte uma moda prolongadíssima. A título de exemplo, revela-se o fenómeno do mestre João de Ruão, escultor e arquitecto activo em Coimbra entre 1530 e 1580, e das suas fecundas *escolas* que deram a conhecer tantos imaginários, como sendo o famigerado Thomé Velho, António Gomes, António Fernandes, António Cordeiro, Manuel Fernandes, Manuel Tavares, entre tantos outros que laboraram durante anos na esteira de um *estilo* tipificado.

¹⁴⁵ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 64. A crítica levada a cabo pelo padre tratadista significa que o retábulo desta capela existia antes do ano de 1616.

¹⁴⁶ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 64.

¹⁴⁷ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 85.

¹⁴⁸ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 85.

¹⁴⁹ Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade ...*, p. 63.

¹⁵⁰ Referido por António Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII de Santa Cruz e os seus prováveis restos», *Correio de Coimbra*, 16 de Março de 1935, p. 3.

¹⁵¹ Sousa Viterbo (idem, *O Mosteiro de Sancta Cruz de Coimbra, Anotações e Documentos*, Coimbra, 1914, p. 10) escreveu que: «Bem sabemos que D. Nicolau de Sancta Maria era merecedor de pequena confiança deante dos peritos em diplomacia e história, (...)». A. Alves de Carvalho (idem, «Algumas obras-primas de Artistas Espanhóis em Portugal, Rivalidades Artísticas de Portugueses e Espanhóis», *Relaciones artísticas entre Portugal y Espanha*, Junta de Castilla Y Leon, Sallamanca, 1986, p. 51) também criticou o cónego numa outra ocasião, referindo o espírito *inventivo* do cronista. Para além destes autores, outros mais criticaram a efervescência imaginosa do cronista que por isso mesmo não pode ler-se sem ressalvas de interpretação. A este propósito recordem-se os artigos de Teixeira de Carvalho, «História e Bibliografia dos estudos manuscritos ou impressos sobre a obra dos escultores franceses que trabalharam em Coimbra no século xvi, Primeiro Período (1541-1833)», *Arte e Arqueologia*, Revista do Conselho da 2.ª Circunscção, Ano I, n.º 1 e 2, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1930-1931.

¹⁵² Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Tomo 5, fl. 71.

¹⁵³ Arquivo Distrital de Portalegre, «Paroquiais ...», Tomo 6, fl. 29 v.º.

¹⁵⁴ Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro de provisões e Contas da Sé*, fl. 91 v.º; Vitor Serrão, «As relações artísticas...», p. 58.

¹⁵⁵ Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro de provisões e Contas da Sé*, fl. 91 v.º.

¹⁵⁶ Leia-se «monta».

¹⁵⁷ Leia-se «cem».

¹⁵⁸ Arquivo da Sé de Portalegre, documento avulso e sem catalogação, no interior do *Livro de Provisões e Contas da Sé*. Repare-se que Jorge Coelho enganou-se, a seu favor, na soma que fez das duas parcelas. Nota-se ainda ser este um homem que, apesar de saber escrever, o fazia sem grande rigor gramático e ortográfico, enganando-se várias vezes.

¹⁵⁹ *Vide supra.*

¹⁶⁰ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, pp. 205, 206.

¹⁶¹ Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias ...*, pp. 205, 206.

¹⁶² Dom Frei Baltazar Limpo nasceu em Moura, em 1478, e faleceu em Braga, em cuja Sé foi enterrado, no ano de 1558; foi um carmelita calçado, Doutor em Teologia e Professor na Universidade de Lisboa. Foi eleito Provincial da Ordem, no Capítulo Provincial convocado em 1523 e exerceu o cargo até 1526, tendo sido eleito novamente entre os anos de 1528 e 1537. Enquanto Provincial, Baltazar Limpo ofereceu um inestimável contributo para a reorganização

do Carmo Lusitano – não pode esquecer-se a conjuntura envolvente e a coincidência com o período de generalato de Nicolau Audeth, importante reorganizador geral da Ordem. A convocação de Baltazar Limpo era a de retornar aos bons tempos do antigo espírito carmelitano, opondo-se aos privilégios e isenções dos graduados e votando a inculcação da pobreza como ideal primeiro (para além dos outros votos da Ordem na sua essência original que incluem a abstinência – não comer carne; a solidão – não falar; o trabalho – proibição do ócio). D. Fr. Baltazar Limpo ajudou à reconstrução de alguns conventos necessitados, como sendo o de Lisboa (1523 e 1531), o da Vidigueira, Moura e Colares; fundou o de Beja (1526) e o de Évora (1531 - 1532), bem como o Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra (1536), logo que soube que D. João III planeava transferir a Universidade definitivamente para esta cidade. Os estudantes do Colégio de Nossa Senhora do Carmo deveriam permanecer em clausura e sob a direcção e orientação de um Reitor (Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, I, 1910). Foi Baltazar Limpo o primeiro português a estar presente na primeira fase do Concílio de Trento que decorreu entre 1546 e 1549, dedicando-se aos mais altos interesses da Igreja Católica (cf. Manuel Maria Wermes Carmelita, *A Ordem Carmelita e o Carmo em Portugal*, Lisboa, 1963).

¹⁶³ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo, Excerto dos Estatutos», docs. 1 e 2 - *Capítulo dezoito sobre a livraria e tombo da fazenda e proémio contendo uma notícia da fundação do Colégio e da instituição de missas por D. Frei Baltazar Limpo, 1555, em publica forma e cert. de 1730 (Junho, 10) e 1781 (Março, 17).*

¹⁶⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo, Excerto dos Estatutos», doc. n.º 2: (a fl. 1 v.º) «(...) os originaes estatutos que para o mesmo Collegio fez seu fundador; o illustrissimo Senhor Dom Frei Balthazar Limpo, sendo arcebispo de Braga, e por elle assignados no anno de mil quinhentos sincoenta e cinco (...)»; (fl. 2): «(...) Fazemos saber aos que os prezentes estatutos virem que, quando eramos bispo do Porto, considerando quam necessarias são as Artes e Theologia pera declaração da doctrina eucaristica e pera com ella se ensinar aas almas o caminho de sua salvação para que forão criadas, detriminamos de fazer hum Collegio, e o começamos a edificar no anno de mil quinhentos e quarenta (...)».

¹⁶⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo, Excerto dos Estatutos», doc. n.º 2: (fl. 3) «e entravam os laes religiosos no dito Collegio, o dia da Concepção de Nossa Senhora do Carmo do anno de mil quinhentos quarenta e tres».

¹⁶⁶ M. Lourdes dos Anjos Craveiro, *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990, p. 68.

¹⁶⁷ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas - 1579/1772*, Testamento de Dom Frei Amador Arrais (1596, 21 de Setembro).

¹⁶⁸ Oito milhões de reais, aproximadamente.

¹⁶⁹ Provavelmente sob o risco de Jerónimo Francisco, que era o mestre das obras de pedraria da cidade de Coimbra, por nomeação de D. Sebastião, desde que o cargo vagou por morte de Diogo de Castilho.

¹⁷⁰ Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, cronologia - artistas - espaços*, vol. I, Faculdade de Letras, Porto, 1994, pp. 87, 88.

¹⁷¹ O genro de Francisco Fernandes, também pedreiro, pagou, em 1599, vinte reais de Sisa, na freguesia de S. João de Almedina da cidade de Coimbra e, no mesmo ano, desta feita na freguesia de S. Salvador, o pedreiro Francisco Fernandes pagou a mesma quantia (cf. Armando Carneiro da Silva, «Sisa de 1599», *Arquivo Coimbrão*, Tomo XXVI, B.B.M., Coimbra, 1972 - 1973, pp. 306 e 307).

¹⁷² Sabe-se que foi Jerónimo Francisco o mestre das obras do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Tentúgal, na primeira fase da empreitada arquitectónica do instituto, trabalho que levou a cabo de parceria com Thomé Velho; o mestre das obras de pedraria de Coimbra terá projectado o edifício, pelo que o podemos considerar o arquitecto de grande parte do

complexo conventual (cf. Carla Alexandra Gonçalves, *O Convento de Nossa Senhora do Carmo de Tentúgal – uma imagem de silêncio*, trabalho realizado no âmbito da Cadeira de Seminário de História da Arte, Coimbra, 1993). Na publicação da Sisa de 1599 (Armando Carneiro da Silva, «Sisa de 1599», ..., p. 289) refere-se que «A mulher que foi de Jerónimo Francisco, mestre das obras» terá pago a quantia de «duzentos réis — 200» (freguesia de S. Tiago); este dado indica que Jerónimo Francisco havia falecido antes de 1599; o pagamento de 200 reais por parte da viúva do mestre significa que a situação económica da família não era desprivilegiada.

¹⁷³ Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Vol. I, I.N.C.M., Lisboa, 1988, pp. 328, 329.

¹⁷⁴ Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despesa - 1609/1610*.

¹⁷⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Baptizados na Igreja de Santa Cruz que contem três livros: Livro 1.º do Anno desde 1546 athe 1568; Livro 2.º do Anno de 1568 athe 1593; Livro 3.º do Anno de 1593 athe 1626*, Livro 3.º, fl. 77: «Aos trinta dias do mes de Março de 607 annos baptizei eu Bento Fernandes cura de São João de Santa cruz a Theotonio, filho de Symão Fernandes oleiro e de sua molher Joanna Fernandes; forão padrinhos Francisco Fernandes, mestre das obras e Pellonia Duarte, molher de Manoell de Pavia ou da Praça».

¹⁷⁶ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Baptizados ...*, Livro 3.º, fl. 92 v.º: «Aos des de Janeiro de 610 com minha licença, pos o padre Gonçallo Vaz os oleos a Manoel, filho de Jorge Gonçalves do Azulejo e de sua molher Isabel Simões e foi aos exorcismos padrinho Francisco Fernandes Mestre das Obras porquanto o padre Gonçalo Vaz o tinha baptizado em caza per necessidade».

¹⁷⁷ Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental ...*, vol. II, pp. 35 e 36; A. Nogueira Gonçalves e Virgílio Correia, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 48.

¹⁷⁸ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livro dos Recebimentos desta Igreja de Sam Joam de Santa Cruz*, 1558 - 1586, fl. 12 v.º.

¹⁷⁹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Baptizados na Igreja de Santa Cruz*, Livro 2º ..., fl. 16 v.º.

¹⁸⁰ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Baptismos na Igreja de Santa Cruz*, Livro 1º ..., fl. 108.

¹⁸¹ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Baptismos na Igreja de Santa Cruz*, Livro 2º ..., fl. 11 v.º.

¹⁸² Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz*, Livro 1º, fl. 13.

¹⁸³ Foi este o caso de Pero Vaz Pereira, Gaspar Coelho, Simão Rodrigues, Domingos Vieira Serrão, Francisco Flores, Fernão Gomes, Francisco Fernandes, Manuel João, António Fernandes, entre outros...

¹⁸⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra, Colégio de Nossa Senhora do Carmo, *Instituição de Capelas - 1579 / 1772*, (Testamento de D. Frei Amador Arrais, Bispo resignatário de Portalegre), fl. 3.

¹⁸⁵ A. Nogueira Gonçalves e Virgílio Correia, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 134.

¹⁸⁶ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tomo 1.º dos Mistos de Santa Justa, 1583 - 1608*, Óbitos, fl., 198 v.º; publicado por Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 207.

¹⁸⁷ Robert Smith, *A Talha em Portugal ...*, p. 39.

¹⁸⁸ Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental ...*, vol. II, p. 105.

¹⁸⁹ Robert Smith, *A Talha em Portugal ...*, p. 39.

¹⁹⁰ Reinaldo dos Santos, *A escultura em Portugal*, vol. II, Séculos XVI-XVII, Lisboa, 1950, p. 40.

¹⁹¹ Robert Smith, *A Talha em Portugal ...*, pp. 39 e segs.

¹⁹² Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico ...*, pp. 134, 135.

¹⁹³ Para além de outra obras, refiro apenas as mais recentes que comentam a obra de Portalegre e a de Coimbra: Pedro Dias, «O Maneirismo da Escultura Portuguesa», *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995, pp. 150 e segs.; Idem, *A escultura maneirista portuguesa, subsídios para uma síntese*, Minerva, Coimbra, 1995.

¹⁹⁴ Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, Vol. 65, Livraria Bertrand, Lisboa, 1991, p. 88.

¹⁹⁵ Vitor Serrão, *História da Arte em Portugal, o Maneirismo*, Vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 79.

¹⁹⁶ Vitor Serrão, *A Pintura Maneirista, ...*, p. 89; Idem, *História da Arte em Portugal, o maneirismo, ...*, p. 82; Idem, «A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões», ..., – ficha de leitura de Simão Rodrigues –, p. 497.

¹⁹⁷ O documento atrás referido, que nos elucida acerca da estadia recente de Gaspar Coelho em Coimbra no ano de 1599, altura em que (ainda) é dado como morador em Portalegre, informa-nos da sua recente chegada à cidade. Não obstante, Amador Arrais teria chegado a Coimbra entre 1596/97. Como pode ler-se no testamento do Bispo, em 1596 a capela-mor da igreja do Colégio do Carmo estava já terminada, altura em que Amador Arrais a instituiu para seu panteão, mas a igreja permanecia em obras por esta data. A feitura de um retábulo deste género requer a participação de arquitectos-escultores e de pintores que recobrirão as tábuas ou telas para as edículas entre a escultura e, na maior parte das vezes, as pinturas são elaboradas depois do trabalho escultórico ou, pelo menos, ao mesmo tempo, sendo que se colocam no devido lugar após o escultor dar por terminada a sua parte na empreitada. O ano de 1597 pode corresponder à altura da viagem de Gaspar Coelho a Coimbra para se inteirar do espaço de que dispunha para a elaboração de um retábulo do mesmo género daquele que havia feito em Portalegre. Todavia não pode acreditar-se que esta peça tenha sido elaborada imediatamente, sendo que deve situar-se numa data mais chegada ao ano de 1599, dando-se por acabada em *circa* de 1600, o ano da morte do Bispo que se enterra a seus pés.

¹⁹⁸ Não pode garantir-se a identidade do Santo porque, para além do atributo que é comum aos Doutores da Igreja, um modelo de igreja – que, por seu turno, é igualmente um dos atributos de S. Tomás de Aquino (elevado a Doutor anos mais tarde), símbolo das benfeitorias que fizeram em favor da Igreja –, a personagem não oferece outro qualquer elemento identificativo uma vez que ostenta, na mão direita, um objecto incompleto que se terá quebrado com os anos. De qualquer modo, a peça que a personagem enverga não é, de modo algum, um báculo partido mas, por outro lado, poderá ser o pé de um chicote de três caudas, o símbolo da expulsão dos Arianos de Itália, por **Santo Ambrósio**.

¹⁹⁹ Cotejando estas figuras de menino com as que foram relevadas em Portalegre, descortina-se apenas que os querubins de Coimbra reflectem um genérico aperfeiçoamento técnico em relação aos primeiros.

²⁰⁰ Ernesto de Sousa, *Para o estudo da escultura portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1973, p. 15.

²⁰¹ A coroa que a Virgem ostenta ter-lhe-á sido colocada numa época posterior a 25-III-1646, data que, como é sabido, corresponde à proclamação solene da escolha da Imaculada Conceição para padroeira de Portugal, por D. João IV; a escolha foi confirmada por Clemente X em 1671; Pio IX em 8 de Dezembro de 1854...

²⁰² O pensamento carmelita defende que a Virgem pertence à sua Ordem, o que explica a sua fervorosa devoção e a sua representação usando seu manto branco sob o qual acolhe os filhos da Regra. É esta a Virgem do Carmo, a Nossa Senhora do Carmo que surgiu a Simão Stock, oferecendo-lhe o escapulário que livra do inferno aqueles que o usam. A este propósito veja-se Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 195 e segs.

²⁰³ Esta é, com certeza, a representação de *Santo Alberto Avogadro* (ou Alberto di Vercelli), Patriarca de Jerusalém e delegado apostólico na Terra Santa. Foi Alberto Avogadro – muitas vezes confundido com Alberto de Messina que também pertenceu à Ordem do Carmo – quem compôs a Regra Carmelita (1209), posteriormente transformada e reajustada várias vezes e, de entre elas, conta-se a transformação de 1270 («*Ignea Sagitta*»), pelo Geral Nicolau ou Francês – onde é completamente ignorada a tradicional ligação entre Elias e a Ordem do Carmo. Não pode supor-se aqui a representação de *Simão Stock* (1165 - 1265) – que nunca foi Bispo como se afigura neste retábulo –, aquele que viveu na cavidade de um carvalho e, anos mais tarde, destinou a Regra do Carmo à vida activa da Igreja, abandonando o eremitismo; foi Simão Stock o 16.º Geral da Ordem e o propagandista da devoção do Escapulário, símbolo da riqueza que é a devoção mariana, a divisa da união com Maria Santíssima. A Virgem apareceu a Simão Stock e deu-lhe, como privilégio especial, um escapulário que livrava, milagrosamente, das chamas do inferno, quem o trouxesse (Manuel Maria Wermes Carmelita, *A Ordem Carmelita ...*). Pode pensar-se que este Bispo é *Santo André Corsini*, um religioso carmelita nascido em Florença nos inícios do século XIV; Santo André foi sagrado Bispo e carrega, como atributos, um lobo e um cordeiro – numa alusão à sua transformação de libertino a religioso depois das palavras de sua mãe piedosíssima – que se deitam a seus pés, atributos que não se representam na imagem do retábulo que se analisa.

²⁰⁴ A decoração dos terços inferiores das colunas do primeiro andar obedecem ao esquema ornamental “A-B-C-D-B-A”. A “C” decora-se com ramadas e outros enrolamentos vegetalistas, ostentando o emblema da Ordem do Carmo e na coluna “D”, releva-se a chancela de D. Frei Amador Arrais.

²⁰⁵ Baal é um antigo deus (do Sol, da tempestade e da terra natal) fenício (cananeu), adorado pelo rei Acab que lhe construiu um templo, na Samaria. Foi Elias quem falou a Acab elucidando-o acerca da fúria do Senhor em relação aos que adoravam a Baal e, enquanto lhe fosse prestado culto, não mais cairia chuva naquelas terras. Entretanto, o Profeta retirou-se para o deserto, a pedido de Deus que o foi alimentando a pão e carne, alimentos carregados por corvos, enquanto a água lhe era dada pelo Jordão. Quando o rio, enfim, secou, o Profeta viajou até Sarepeta, onde fez muitos milagres (ressuscitou o filho da viúva que o albergara, etc.). Mais tarde, Deus ordenou a Elias que retornasse às terras do rei Acab, uma vez que a seca se tornara catastrófica e havia de ser reposta a ordem e a crença na existência de um único Deus a quem deveria prestar-se culto. Foi para o monte Carmelo que se convocaram as gentes para conhecer o único Senhor, e ali mesmo deu-se o milagre, quando os profetas de Baal se dobraram perante a fé num único Deus: Javé. Alguns dos que permaneceram politeístas divisaram o cárcere a partir daquele dia, enquanto outros foram perecendo nas mãos do Profeta. Entretanto, as terras voltaram a conhecer a chuva, embora sobrassem ainda muitos que acreditavam em Baal. Elias foi seguido por Eliseu, o filho do camponês Safat que o Senhor escolheu para lhe suceder, e encarnou no seu sequaz, após a morte, levado até Deus num carro de cavalos de fogo, em redemoinho, até ao Céu. [cf., «Bíblia Sagrada», *I Livro dos Reis* (17 - 20); Idem, *II Livro dos Reis* (2)].

²⁰⁶ No capítulo dos *Livros Proféticos*, da «Bíblia Sagrada», nos escritos do Profeta Malaquias (3, 22-24) revela-se: «Lembrai-vos da lei de Moisés, Meu servo, a quem Eu prescrevi, no Horeb, ordenações e mandamentos. Eis que vou enviar-vos o profeta Elias, antes que chegue o Meu, grande e terrível. Ele aproximará o coração dos pais do dos filhos, e o coração dos filhos do de seus pais, a fim de que Eu não venha e fira a terra com o anátema.»; e, no Evangelho Segundo S. Mateus (11, 11-15): «Em verdade vos digo: Entre os nascidos de mulher, não apareceu ninguém maior do que João Baptista; e, no entanto, o mais pequeno no reino dos Céus é maior do que ele. Desde os dias de João Baptista até agora, o reino dos Céus tem sido objecto de violência e os violentos apoderaram-se dele à força. Porque todos os profetas e a Lei vaticinaram até João. E, se quereis acreditar, ele é o Elias que estava para vir: Quem tem ouvidos oiça!»; e ainda, no Evangelho segundo S. Mateus (17, 9-13), logo após a Transfiguração, diz-se que:

«Enquanto desciam do monte, Jesus ordenou-lhes: Não conteis a ninguém o que acabastes de ver, até que o Filho do Homem ressuscite dos mortos». E os discípulos fizeram-Lhe esta pergunta: «Então porque é que os escribas dizem que Elias voltará primeiro?» Ele respondeu: «Sim, Elias há-de vir e restabelecerá todas as coisas. Eu, porém, digo-vos: Elias já veio, e não o reconheceram; trataram-no como quiseram. Assim, também, hão-de fazer sofrer o Filho do Homem». Então compreenderam os discípulos que se referia a João Baptista.».

²⁰⁷ Louis Rèau, *Iconographie de L'Art Chrétien*, II, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 349.

²⁰⁸ Contam-se, entre os atributos de Elias, um corvo – animal que o alimentou a pão e carne no deserto –; uma tocha em chamas que alude à descida da língua de fogo ao monte Carmelo; uma roda do carro de fogo que o levou, depois de morto. Pode dar-se o caso de, para o retábulo de Coimbra, o autor ter colocado na mão direita do Santo uma tocha ardente que se terá perdido com os anos, daí a forma como a personagem mantém a posição dos dedos daquela mão.

²⁰⁹ Eliseu foi o discípulo de Elias e, após a morte do mestre, foi o seu corpo receptor do espírito que se reencarnava para ainda levar a cabo uma série de milagres. Eliseu desponha, conjuntamente a Elias, como a antecipação de Jesus Cristo e esta semelhança encontra-se no paralelismo de situações bíblicas que foram vividas por um e outro e, a exemplo, reveja-se a sua aclamação em Jericó que antecipa, claramente, a entrada de Cristo em Jerusalém; também Eliseu multiplicou alimentos; ressuscitou o filho de Sulamita, como Cristo fez com Lázaro, etc.

²¹⁰ No *Livro II dos Reis* (4, 1-6) conta-se que «Uma mulher, das dos filhos dos profetas, exclamou a Eliseu, dizendo: «Meu marido, teu servo, morreu, e bem sabes que ele temia o Senhor. Eis que, agora, vem o credor tomar os meus dois filhos para os fazer seus escravos». Eliseu disse-lhe: «Que posso fazer por ti? Diz-me: Que tens em casa?». Ela respondeu: «A tua serva só tem em sua casa uma ânfora de azeite». Ele disse-lhe: «Vai pedir emprestado às tuas vizinhas ânforas vazias em grande quantidade. Depois entra, fecha a porta atrás de ti e dos teus filhos, enche com o azeite essas ânforas e põe-as de lado à medida que estiverem cheias!» A mulher partiu e fechou-se em casa com os seus filhos. Estes traziam-lhe as ânforas, disse ela ao seu filho: «Dá-me mais uma ânfora»: - Ele respondeu: «Não tenho mais». E o azeite deixou de multiplicar-se.».

²¹¹ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, ..., p. 33.

²¹² O «Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginarios de 31 de Dezembro de 1549» (Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos*, ..., Tomo II, ..., pp. 461 e seguintes) estipula que um mestre não deve ter mais de dois aprendizes ao mesmo tempo, por forma a poder leccionar com mais conveniência e sem prejuízo para o povo. Todavia, a fiscalização e o controle destas e doutras situações era muito vulnerável e talvez pouco apta a superintender; para todo o país, aquilo que na realidade sucedia e que, na maioria das vezes, não era rigorosamente conforme às normas estipuladas pelos Regimentos ditados pela Capital. Sabe-se que o percurso de aprendiz a mestre passava por uma série de etapas determinadas, e que o aprendiz deveria estar sujeito ao mestre durante algum tempo, no fim do qual ascenderia a oficial. Para além deste percurso oficial, tenhamos ainda em linha de conta que, para a feitura e fixação de um retábulo eram precisos vários trabalhadores especializados. A companhia de oficiais activa na elaboração dos retábulos aqui tratados inclui, certamente, e para além do papel primordial do mestre e arquitecto do retábulo, oficiais especializados no trabalho de marcenaria e entalhe propriamente ditos, na carpintaria e serração, na fixação da estrutura, etc. – para além do labor posterior que inclui a policromia, estofado e douramento da peça –, embora não se especifiquem estas actividades individualizadas com a devida fluidez para a maioria dos acervos da época.

²¹³ Armando Carneiro da Silva, «Sisa de 1599», ..., pp. 289 a 309.

²¹⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra, Tomo 1.º dos Baptizados na Igreja de Santa Cruz que contem três livros: Livro 1º do Anno desde 1546 athe 1568; Livro 2.º do Anno de 1568 athe 1593; Livro 3.º do Anno de 1593 athe 1626; Livro dos Recebimentos desta Igreja de

Sam Joam de Santa Cruz, Livro 1.º de 1586-1625, Livro 2.º de 1626-1669; Tomo 1.º dos Defuntos da Igreja de Santa Cruz, Livro 1.º de 1558-1590, Livro 2.º de 1591-1625 e Livro 3.º de 1626-1664.

²¹⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, Livro dos Mistos de Santa Justa.

²¹⁶ Arquivo da Universidade de Coimbra, Tomo 1.º dos Mistos de Santa Justa, B. 1583 - 1608, fl. 77 v.º: «José, filho de Inacio Antunes maginavio e de sua molher; foy per mim baptizado ahos 8 de Dezembro do dito ano [1604]; foy padrinho Antonio de Couvas(?) e madrinha Catarina Travaços, molher de Miguel da Fonseca – Caceres por //.».

²¹⁷ Arquivo da Universidade de Coimbra, Tomo 1.º dos Mistos de Santa Justa, C. 1583 - 1608, fl. 132 v.º; Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para ...*, doc. n.º 124, pp. 106, 207. O documento que indica esta coabitação, também confirma, inequivocamente, a profissão de Pedro de Araújo e, para o caso deste homem ser um mero aprendiz do ofício, vivendo na oficina do seu mestre – localizada, provavelmente, no piso térreo (loja) da habitação do mestre –, não viria referido como «maginavio». O acervo coloca Pedro de Araújo no mesmo plano sócio-económico que Gaspar Coelho, como se se tratasse de um colega da mesma profissão ou, quem sabe, de um associado.

²¹⁸ Arquivo da Universidade de Coimbra, *Livro dos Cazados de S. Tiago*, Tomo 1.º, 1603 - 1700, fl. 1.

²¹⁹ A. Nogueira Gonçalves e Virgílio Correia, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 63.

²²⁰ Entre 1576 e 1615.

²²¹ D. Afonso de Castelo Branco, 6.º Conde de Arganil, tomou posse na Mitra de Coimbra, no dia 25 de Agosto de 1585, como 41.º Bispo; nota da autora.

²²² A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, ..., p. 63.

²²³ António Pimentel, «As Empresas Artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco», *O Mundo da Arte*, n.os 8-9 (Julho-Agosto), Espartur, Coimbra, 1982, p. 61. O mesmo autor refere, no mesmo artigo (p. 57) que o bispo era um «Homem de corte e palaciano – foi dele o primeiro coche que houve em Coimbra –, amante do luxo e do esplendor; como atestam as suas grandiosas edificações, era no entanto com mão verdadeiramente patriarcal que dirigia a sua diocese, sempre disposto a financiar qualquer iniciativa que de algum modo contribuísse para facilitar a vida aos habitantes da cidade.».

²²⁴ *Vide supra*.

²²⁵ *Vide supra*.

²²⁶ Robert Smith, *Cadeiras de Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1968, p. 34.

²²⁷ Robert Smith, *Cadeiras de Portugal*, ..., p. 34.

²²⁸ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, Remón de Petras, 1526), Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1976, fl. E. A dada altura, o tratadista diz que «Huuo despues algunos que / pusierō en lugar de triglifo vn retulo abier/to que muestra vna hoja antigua: cuya formacion es como esta que aqui vees. Esta manera de triglifo siepre ha de hauer en an/cho la mitad de sua alto que es otro tanto co/mo media metopa.».

²²⁹ Vitor Serrão, «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563 - 1650)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 90, 1984 - 88, doc. n.º 53, pp. 16 e 17.

²³⁰ Vitor Serrão, «Documentos dos protocolos notariais ...», p. 17.

²³¹ Robert Smith, *Cadeiras de Portugal*, ..., pp. 35 e 36.

²³² Robert Smith, *Cadeiras de Portugal*, ..., p. 36.

²³³ Para além destes exemplos basilares da fortuna do cadeiral levado a cabo por Gaspar Coelho, muito outros havia a referir e, neste contexto, atendamos aos perfis dos assentos do cadeiral de Santa Maria de Semide, ou à estrutura geral do cadeiral do coro da igreja de Santa Maria de Cós, de finais do século XVII, e façamos o devido cotejo.

²³⁴ Esta obra foi substituir um retábulo anterior que se desmantelou no início do século XVII, na altura em que a antiga máquina já não cumpria os seus objectivos primeiros nem fazia parte do gosto que se alterara a partir do Renascimento e, mais ainda, a partir do triunfo da Igreja Tridentina.

²³⁵ António Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII de Santa Cruz e os seus prováveis restos», *Correio de Coimbra*, 16 de Março de 1935, p. 3.

²³⁶ Como é sabido, várias são as obras que estudam a pintura da desaparecida peça retabular, nos trabalhos levados a cabo quer por Vitor Serrão, quer por Pedro Dias, nas publicações sobre os pintores Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, entre outras.

²³⁷ Joaquim Oliveira Caetano, «Cronologia Sumária», *História da Arte em Portugal, o Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 181.

²³⁸ Igualmente do mosteiro de Santa Cruz são as pinturas que se guardam no corpo da igreja de Nossa Senhora do Carmo, representando *Santo Alberto*, *S. Cirilo*, *Santo André* e *S. Basílio Magno*; noutra divisão deste departamento acham-se as pinturas providas do desmantelado altar de Santa Mónica: *Baptismo de Santo Agostinho* e *Oração de Santa Mónica*.

²³⁹ António Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII ...».

²⁴⁰ O autor faz aqui referência ao retábulo levado a cabo pelo mestre escultor e entalhador João Alemão, de c. 1518, anterior ao que se veio a fazer nos primeiros anos do século XVII.

²⁴¹ D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica dos Cônegos Regrantes*, Lx^a, 1668, II parte, p. 390; citado também por António Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII...».

²⁴² Situada no espaço da antiga capela de *Santo André*, entre a capela do *Coração de Jesus* e a dos *Mártires de Marrocos*, à epístola (cf. A. Nogueira Gonçalves, *Inventário Artístico de Portugal*, ..., pp. 47 e 48).

²⁴³ Quando os retábulos de Santa Cruz, foram partidos e/ou retirados do lugar que ocupavam anteriormente, não se fez um registo capaz de lhes dar identidade. As peças foram dispersas, como ainda infelizmente acontece, e talvez possamos vir a achá-las numa qualquer colecção particular. Na reserva do Museu Nacional Machado de Castro não se encontrou nenhuma pista das obras, nem imagens de escultura avulsa – para além daquelas que veremos mais à frente –, nem extractos de madeira relevada.

²⁴⁴ D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica* ...; A. Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII ...».

²⁴⁵ Estas informações da fortuna das imagens foram obtidas através de uma investigação junto a alguns perscrutadores curiosos que, através de cúmulo de oralidade, possibilitaram desenhar-lhes um percurso plausível.

²⁴⁶ Ainda hoje nos é difícil avaliar estas obras guardadas numa sala de exposição fechada ao público por se encontrar em obras de melhoramento.

²⁴⁷ D. Nicolau de Santa Maria, *Chronica* ...; A. Nogueira Gonçalves, «O altar-mor do século XVII...».

²⁴⁸ A propósito deste escultor veja-se o recente e utilíssimo trabalho de Vitor Serrão, «O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte», *Museu*, Outubro, 1998.

²⁴⁹ A este propósito, referencie-se a existência, no Museu Nacional Machado de Castro, de uma escultura elevada, feita em madeira e que é a representação de Santo Agostinho. Esta imagem caracteriza-se pela correctíssima execução e pela expressividade dramática que lhe aumenta a misteriosa beleza; o seu lançamento é intensamente elegante e o tratamento volumétrico é arrojado mas, não obstante, o movimento do pregueado das vestes, desenvolve e afoito, anuncia já o paladar da estética posterior.

²⁵⁰ Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despeza*, de 2 de Julho de 1604 a 2 de Julho de 1605, fl. 25.

²⁵¹ Robert Smith, *Cadeiras de Portugal* ..., p. 35.

²⁵² Robert Smith, *Cadeiras de Portugal* ..., p. 35.

²⁵³ Aproximadamente 400.000 reais.

²⁵⁴ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», Instituição de capelas (1579 - 1772), Testamento de D. Frei Amador Arrais, ..., fl. 5.

²⁵⁵ Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Documentos de D. Frei Amador Arrais, Memorial das doações em dinheiro que fez o bispo D. Frei Amador Arrais para as obras do Colégio, manutenção deste e aquisição de bens à sua capela instituída na referida igreja, 1598 (Abril, 16) - 1599, em certidão de 1781 (Dezembro, 14)*, fls. 2 e 2 v.º.

²⁵⁶ Robert Smith, *Cadeiras de Portugal* ..., p. 35.

²⁵⁷ Este esquema dos perfis das cadeiras, ondulados e em voluta, nunca mais se abandonou nos cadeirais portugueses sendo que se foram complexificando estrutural e decorativamente, a par da introdução no Barroco.

²⁵⁸ Luís Keil, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943, p. 74.

²⁵⁹ Mário Cabeças, «O Restauro da Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas (1937-1945) Circunstâncias e Critérios», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 8 (Nova Série), Portalegre, 1993, p. 112.

²⁶⁰ Mário Cabeças, «O Restauro da Igreja do Convento de S. Domingos ...», p. 118.

²⁶¹ Dada já a conhecer por Mário Cabeças.

²⁶² Vitor Serrão, «A Contra-Reforma Militante e o Decoro: a época dos grandes retábulos cerca de 1580-1620» (ficha de leitura da *Adoração dos Pastores*, de Simão Rodrigues, cerca de 1595), Catálogo da Exposição *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995, p. 255.

²⁶³ Trata-se do fidalgo Luís de Mesquita Pimentel que se tornou, a partir de 1584, o donatário da capela-mor da igreja do convento dominicano, (Arquivo Distrital de Portalegre, Cartório Notarial de Elvas, Convento de S. Domingos, *Escritura da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas* [1585, 6 de Outubro]; sem catalogação; documento gentilmente cedido por Vitor Serrão).

²⁶⁴ Arquivo Distrital de Portalegre, Cartório Notarial de Elvas, *Escritura da capela-mor ...* (sem fólio).

²⁶⁵ Arquivo Distrital de Portalegre, Cartório Notarial de Elvas, *Sentença do pintor Pedro Homem de Melo contra o convento de S. Domingos de Elvas*; documento gentilmente cedido por Vitor Serrão que se resume da seguinte forma: o pintor e dourador morador em Elvas, Pedro Homem da Mota, sentença contra o prior do convento de S. Domingos daquela cidade por não lhe terem sido pagos, na totalidade, os 200.000 reais ajustados em contrato anterior; para o douramento do retábulo-mor da igreja daquele convento; faltava ao pagamento, no dia 6-X-1595, a quantia de 24.100 reais.

²⁶⁶ Vitor Serrão, «A Contra-Reforma Militante e o Decoro: a época dos grandes retábulos cerca de 1580-1620», ..., p. 225.

²⁶⁷ Nesse mesmo ano Gaspar Coelho regressou a Portalegre e, no mês de Abril, apadriñava os irmãos gémeos Sebastião e Maria, filhos de António e Maria Fernandes.

²⁶⁸ Infelizmente, não pode acrescentar-se agora nenhuma informação complementar, senão estabelecer hipóteses e conjecturas sobre a autoria e datação da obra, uma vez que o Arquivo Municipal de Elvas não abriu as portas à investigação. O núcleo de documentação existente no Arquivo é vastíssimo e sabe-se, inclusivamente, haver instrumentários relativos à confraria das Almas de Elvas (*Registo das Contas das Capelas de Elvas; Escrituras - Diversos - 1545/1899; Arrematações - Diversos - 1586/1920; Documentos de Despesa em várias obras em igrejas e conventos: S. Paulo, Misericórdia, Salvador, S. Lourenço, Alcáçova, S. Bernardo, S. Pedro; Sumário das indulgências, privilégios, graças, favores, irmandades, indultos e outras diversas concessões outorgadas por autoridade apostólica aos oficiais, irmãos e confrades da confraria das lamas do purgatório, instituída na igreja de S. Lourenço na cidade de Elvas, a favor de Joaquim José e sua mulher Brizida, i. é. Brigida*

da Encarnação, 1852). Este conhecimento foi obtido no núcleo documental do Arquivo elvense a partir das informações fornecidas por um inventário documental de Elvas existente no Arquivo Distrital de Portalegre mas, não obstante, a investigação em Elvas foi embargada...

²⁶⁹ E não durante a centúria seguinte, como supôs Maria do Céu Ponce Dentinho, *Elvas*, Monografia, Edição da Câmara Municipal de Elvas, 1989, p. 98.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas:

— Por ordem de entrada —

- Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*, Tomos 2, 3, 4, 5, 6, 7;
- Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despesa*, de 2 de Julho de 1604 a 2 de Julho de 1605;
- Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despesa - 1609/1610*;
- Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro da Fábrica da Sé* (1570 e seguintes);
- Arquivo da Sé de Portalegre, «Livro de Assentos – Notas – Escrituras – Procuração – Amador Arrais 1585-1602», *Procuração para o Sr. D. Frei Amador renunciar o bispado nas mãos do Papa*, (15 de Outubro de 1597);
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra», *Documentos de D. Frei Amador Arrais*, ms. 40;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas - 1579/1772, Testamento de Dom Frei Amador Arrais* (1596, 21 de Setembro);
- Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tabelionato de Agostinho Maldonado*, Livro n.º 3;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Excerto dos Estatutos*, docs. n.ºs 1 e 2;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas - 1579/1772*, docs. n.ºs 3, 8 e 9;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Registos Paroquiais», *Tomo 1.º dos Mistos de Santa Justa*, 1583-1608;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Registos Paroquiais», *Tomo 1.º dos Recebimentos desta Igreja de Sam Joam de Santa Cruz*, Livros 1, 2 e 3;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Registos Paroquiais», *Tomo 1.º dos Baptizados de Santa Cruz que contem tres livros*, 1546-1626;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Registos Paroquiais», *Tomo 1.º dos Óbitos de Santa Cruz que contem quatro livros*, 1558-1706;
- Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Documentos de D. Frei Amador Arrais, Memorial das doações em dinheiro que fez o bispo D. Frei*

Amador Arrais para as obras do Colégio, manutenção deste e aquisição de bens à sua capela instituída na referida igreja, 1598 (Abril, 16) - 1599, em certidão de 1781 (Dezembro, 14); Arquivo Distrital de Portalegre, «Cartório Notarial de Elvas, Convento de S. Domingos», *Escritura da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas* (1585, 6 de Outubro); Arquivo Distrital de Portalegre, «Cartório Notarial de Elvas, Convento de S. Domingos», *Sentença do pintor Pedro Homem de Melo contra o convento de S. Domingos de Elvas*.

Fontes Impressas:

– Obras referidas no texto por ordem de entrada –

- ALMEIDA, Manuel Lopes de — *Artes e Ofícios em Documentos da Universidade, século XVII*, vol. I, Coimbra, 1970.
- *Acordos do Cabido de Coimbra, 1580 - 1640*, Coimbra Editora, Coimbra, 1973.
- ARRAIS, D. Frei Amador — *Diálogos*, com selecção, prefácio e notas do Prof. Fidelino de Figueiredo, Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1981.
- AZCÁRATE, José Maria (e outros) — «Extremadura», *Tierras de España*, Editorial Noguer, S. A., 1983.
- AZCÁRATE, José Maria — «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae, História Universal del Arte Hispánico*, tomo 3, Editorial, Madrid, 1958.
- BAROCCHI, Paola — *Scriti d'Arte del Cinquecento, III, Pittura e Scultura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978.
- BÍBLIA SAGRADA, Difusora Bíblica, Lisboa, 1988.
- BRIGANTI, Giuliano — *La Maniera Italiana*, Sansoni Editore.
- CABEÇAS, Mário — «O Restauro da Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas (1937-1945) Circunstâncias e Critérios», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 8 (Nova Série), Portalegre, 1993.
- CARNEIRO DA SILVA, Armando — «Sisa de 1599», *Arquivo Coimbrão*, tomo XXVI, B.B.M., Coimbra, 1972 - 1973.
- CASTRO, Marília João — *A escultura maneirista do Porto, 1576-1650*, Tese de Mestrado policopiada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1995.
- CELLINI, Benvenuto — *Tratado de Orfebría, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, Trad. para o espanhol de Juan Calatrava Escobar, Akal, Madrid, 1989.
- CORREIA, José Eduardo Horta — «A arquitectura - maneirismo e "estilo chão"», *História da Arte em Portugal, O Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- CRAVEIRO, M. Lourdes dos Anjos — *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, edição policopiada, Faculdade de Letras, Coimbra, 1990.
- DENTINHO, Maria do Céu — *Elvas*, Monografia, Edição da Câmara Municipal de Elvas, 1989.
- DESWARTE, Sylvie — *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos, Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Difel, Lisboa, 1992.
- DIAS, Pedro — «As outras imagens; o Maneirismo na escultura portuguesa», *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995.
- *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese*, Minerva Editora, Coimbra, 1995.
- DVORÁK, Max — «El Greco and Mannerism», Trad inglesa em *Megazine of Art*, XLVI, n.º I, 1953.

- GARCIA, Prudêncio Quintino — *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
- GARIN, Eugénio — *O Renascimento, história de uma revolução cultural*, Livraria Telos Editora, Porto.
- GONÇALVES, A. Nogueira — *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947.
- «O altar-mor do século XVII de Santa Cruz e os seus prováveis restos», *Correio de Coimbra*, 16 de Março de 1935.
- HAUSER, Arnold — *História Social da Arte e da Cultura, Renascença, Maneirismo e Barroco*, vol. III, Estante Editora, 1989.
- HOLANDA, Francisco de — *Da Pintura Antiga*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Livros Horizonte, 1984.
- JUNTA DE CASTILLA Y LEON, CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA — *Relaciones artísticas entre Portugal y Espanha*, Salamanca, 1986.
- KEIL, Luís — *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943.
- KÜBLER, George — *Portuguese Plain Architecture*, W. U. P., 1972.
- LANGHANS, Franz-Paul — *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, subsídios para a sua história*, (com um estudo de Marcello Caetano), tomos I e II, Imprensa Nacional de Lisboa, 1946.
- LEITE, José — *Santos de cada dia*, Editorial A. O., Braga, 1987.
- LOURENÇO, Maria Paula Marçal — «Para o estudo da actividade inquisitorial no Alto Alentejo: a visita da Inquisição de Lisboa ao bispado de Portalegre em 1578-1579, *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 3 (Nova Série), 1989.
- MAIOR, Diogo Sotto — *Tratado da Cidade de Portalegre*, Introdução, leitura e notas de Leonel Cardoso Martins, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Câmara Municipal de Portalegre, 1984.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. — *El artista en la Sociedad española del siglo XVII*, Ensayos Arte Catedra, Madrid, 1984.
- *El Retablo Barroco en España*, Editorial Alpuerto S.A., Madrid, 1993.
- MARTINS, Fausto Sanches — *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759, cronologia - artistas - espaços*, vols. I e II, Faculdade de Letras, Porto, 1994.
- MOURINHO (júnior), A. Rodrigues — *A Catedral de Miranda do Douro*, 1993.
- OLIVEIRA, António de — «Estrutura Social de Coimbra no Século XVI», *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Espartur, Coimbra, 1982.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique — *Estudos sobre o Maneirismo*, Imprensa Universitária, n.º 29, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
- PAMPLONA, Fernando — *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vols. II e III, Lisboa, 1988.
- PANOFKY, Erwin — *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Imprensa Universitária, n.º 52, ed. Estampa, Lisboa, 1986.
- PANOFKY, Erwin — *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*, Tradução espanhola de María Teresa Pumarenga, Ediciones Catedra, Madrid, 1989.
- PERES, Damião (e outros) — *História da Arte em Portugal*, Portucalense Editora, Porto, 1948.

- PEREIRA, Paulo — «A conjuntura artística e as mudanças de gosto», *História de Portugal* (direcção de José Mattoso), vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.
- PESTANA, Manuel Inácio — «Pero Vaz Pereira, arquitecto seiscentista de Portalegre. Tentativa cronológica e questões a propósito», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 8 (Nova Série), 1993.
- PIMENTEL, António — «As Empresas Artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco», *O Mundo da Arte*, n.ºs 8-9 (Julho-Agosto), Espartur, Coimbra, 1982.
- RÈAU, Louis — *Iconographie de L'Art Chrétien*, II, Presse Universitaires de France, Paris, 1958.
- RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo — *Portalegre*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., — «La escultura em Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *Boletim del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946-1947.
- *Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI: 1554 - 1601)*, Valladolid, 1943.
- *Los Pintores Badajocenos del Siglo XVI*, Madrid, 1956.
- SAGREDO, Diego de — *Medidas del Romano* (Toledo, Remón de Petras, 1526), Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1976.
- SANTOS, Reynaldo dos — *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, História - Espírito, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, s/d.
- SCHÉLE, Sune — *Cornelis Bos: A study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockolm, 1965.
- SEBASTIÁN, Santiago — *Contrarreforma y barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- SERLIO, Sebastiano — *Libro Quarto de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes. En el qual se tractā las cinco maneras de como se puede adornar los hedificios que son, Toscano, Dorico, Ionico, y Corinthio, y Compuesto, cō los exemplos de las antgedades, las quales por la mayor parte se coforman con la doctrina de Vituuio*, tradução do toscano para o castelhano pelo arquitecto Francisco de Villapando, Toledo, na casa de Juan de Ayala, 1552 – reprodução facsimilada da edição do «Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Traducido por Villapando (Toledo, Iuan de Ayala, 1582)», Valência, 1977.
- SERRÃO, Vitor — «A actividade do pintor maneirista Luís de Morales em Portugal: novas obras e rastreio de influências», *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Actas do II Simpósio de História da Arte, Livraria Minerva, Coimbra, 1987.
- «A Contra-Reforma Militante e o Decoro: a época dos grandes retábulos cerca de 18580 - 1620», (ficha de leitura da tábua da *Adoração dos Pastores*, do pintor Simão Rodrigues, de c. 1595), Catálogo da Exposição *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa.
- «A pintura maneirista e o desenho», *História da Arte em Portugal, o Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, n.º 90, 1984.
- *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, Vol. 65, Livraria Bertrand, Lisboa, 1991.

- *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Col. Arte e Artistas, I.N.C.M., 1983.
- «O escultor maneirista Gonçalo Rodrigues e a sua actividade no Norte», no prelo da *Revista Museu*, IV série, n.º 7, 1998.
- SOUSA, Ernesto — *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1973.
- SMITH, Robert — *Cadeirais de Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1968.
- *The Art of Portugal, 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968.
- *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw — *Historia de la Estetica*, I, *La Estetica Antigua*, tradução do polaco por Danuta Kurzyaca e tradução do latim e do grego por Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero, Akal, Col. Arte y Estetica, Madrid, 1987.
- VASCONCELOS, António de — *Real Capella da Universidade*, Coimbra, 1908.
- VITERBO, Sousa — *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vols. I e II, INCM, Lisboa, 1988.
- WERMES, Manuel Maria — *A Ordem Carmelita e o Carmo em Portugal*, Lisboa, 1963.



É o percurso de uma vida com obra magna que agora ressuscitamos, conservando o derradeiro testemunho lavrado em Fevereiro de 1605 que arrolou a perda de Gaspar Coelho, *maginário e mestre que foi desta arte principal nestes tempos neste Reyno...*

Numa época em que a pintura ganhava o merecido lugar de destaque no seio das artes plásticas, tributando como uma produção intelectual e virtuosa e emparceirando definitivamente com as demais Artes Liberais, surge a obra escultórica e de ensablamento de Gaspar Coelho que, com o arrojo de um grande mestre, eleva a escultura ao mesmo patamar de garantia e de mérito.

O perdurante génio deste artista desenvolveu-se nos rupturais desenhos de arquitectura retabular e no toque incomum do seu escopro que rasgou a madeira pleno de firmeza e de autonomia.

Os anos que o escultor viveu em Espanha contagiaram-no com a pesquisa das fontes teóricas, da iconografia e do ornato europeus, versaram-no no desenho e comunicaram-lhe o espírito de liberalidade e de rebeldia que fizeram dele, no regresso a Portugal, um dos mais respeitáveis vultos da escultura na viragem da centúria de Quinhentos. Os retábulos de Gaspar Coelho são, ainda hoje, verdadeiros palcos onde o desenrolar do espectáculo sagrado atinge um lugar de máxima expressão...