

A ESCULTURA EM PORTUGAL
DA IDADE MÉDIA AO INÍCIO DA IDADE CONTEMPORÂNEA:
HISTÓRIA E PATRIMÓNIO

Colóquio Internacional de História de Arte

Coordenação e Organização Editorial

Pedro Flor

Teresa Leonor M. Vale



*NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE O RETÁBULO DA PENA EM SINTRA:
HISTÓRIA E CONSERVAÇÃO*

Pedro Flor

(Universidade Aberta / Instituto de História da Arte, FCSH, UNL)

O artigo que seguidamente se apresenta resulta da nossa reflexão efectuada em torno de uma das obras mais significativas da escultura do Renascimento em território nacional (1). Falamos em concreto do retábulo que orna a igreja do antigo mosteiro de Nossa Senhora da Pena, actualmente integrada no Palácio Nacional da Pena em Sintra (Fig. 1). Ao longo dos anos, temos vindo a reunir diversas informações de carácter histórico, documental e iconográfico sobre este retábulo escultórico. Além disso, os trabalhos de conservação e restauro, levados a cabo pela CaCO3 - Conservação do Património Artístico, liderados pelos Drs. Carlos Monteiro e Teresa Silveira, e que tivemos a ocasião de acompanhar entre 2001-2003, alargaram os nossos horizontes de pesquisa e responderam a algumas questões de índole científica que há muito perseguíamos. Não sendo, contudo, nosso objectivo trazer à discussão todas as problemáticas que se podem levantar acerca desta obra-prima do Renascimento, nem tão pouco esgotar as problemáticas a ela inerentes, procuraremos apenas trazer novas ideias e lançar diferentes pistas sobre o retábulo e respectivo autor, procurando extrair conclusões correctas das novidades entretanto reunidas, sobretudo após a aludida intervenção de restauro (2).

Como é de conhecimento geral, o Palácio Nacional da Pena resulta não só da adaptação das ruínas de um convento da Ordem de São Jerónimo, dedicado a Nossa Senhora da Pena, mas também do acrescento substancial de várias dependências construídas a Sudoeste desse complexo conventual (3). A compra em hasta pública do antigo cenóbio hieronimita em 1838, que ficara

ao abandono após a extinção das ordens religiosas quatro anos antes, ficou a dever-se à vontade de Fernando II. Sabemos que este monarca do Romantismo respeitou grosso modo a traça original do mosteiro, ordenando entre outras obras as das abóbadas da igreja e da sacristia, bem como de partes do claustro conventual.

Centremo-nos, por ora, na história desse antigo mosteiro jerónimo de invocação de Nossa Senhora da Pena. De acordo com as fontes documentais, foi o rei D. Manuel o responsável pela promoção de um espaço conventual no cume da Serra de Sintra, reaproveitando a área de uma antiga ermida quatrocentista fundada por D. João II (4). A crescente relevância política e institucional dos frades jerónimos durante o reinado do Venturoso, bem como a devoção que lhe dedicou o casal régio, fizeram com que esse novo edifício fosse entregue a tais religiosos, que possuíam, bem perto, o mosteiro da Penha Longa, o primeiro da Ordem em Portugal.

As obras manuelinas terão decorrido entre 1503 e 1511 sob direcção de Mestre Diogo Boytac. Além deste nome, destacamos um outro, presumivelmente envolvido nos trabalhos de decoração do mosteiro, caso do flamengo Francisco Henriques, responsável pela pintura dos vitrais da igreja conventual (5). Infelizmente, os vitrais que hoje em dia vemos, quer na igreja, quer no coro, já não correspondem aos primitivos concebidos por Francisco Henriques e parecem resultar de trabalho germânico revivalista dos meados do século XIX.

Desde logo, o altar-mor do templo hieronimita recebeu um retábulo que, pela descrição registada na documentação do ano de 1513, deveria ser de dimensões consideráveis, uma vez que nos diz possuir um guarda-pós, estrutura de remate habitual em obras de grande envergadura, designadamente de pintura (6). Não sabemos o que aconteceu a tal retábulo que não terá conseguido resistir às rigorosas condições climatéricas do cume da Serra (7). Tal circunstância justificaria a empresa de um outro retábulo em tão curto espaço de tempo, desta vez uma obra de maior durabilidade.

Com efeito, a encomenda de nova composição retabular fica a dever-se a D. João III e sua mulher D. Catarina de Áustria que custearam a construção de um retábulo de alabastro para adorno da capela-mor do templo da Pena (8). Para tal, contaram com a mestria do escultor francês Nicolau Chanterene (a.1511-1554), que já laborara em outros edifícios da Ordem de São Jerónimo, nomeadamente em Belém e em São Marcos de Tentúgal. Os trabalhos iniciaram-se em 1528, após viagem a Saragoça, onde o escultor se deslocara tendo em vista a obtenção do material para a construção do retábulo. O transporte da pedra fez-se, seguramente, pelo rio Ebro até ao Mediterrâneo, e daí até Lisboa, mais propriamente Algés, onde era descarregado e, mais tarde, levado em carros para Sintra.

A data da conclusão da obra não é unânime entre os autores, porém, julgamos ser possível situá-la nos finais de 1534, de acordo com a leitura cuidada das fontes. A título de exemplo, refira-se que, só em Fevereiro de 1535, de acordo com documentação que julgamos inédita, D. João III mandou fazer cortinas para o altar-mor da igreja conventual, data que deverá coincidir com o final da empreitada (9). O mesmo não se pode dizer com o respectivo ajuste de contas, uma vez que, ainda na década de 40, se continuavam a pagar ao mestre escultor quantias avultadas, relativas ao contrato estabelecido. As somas eram de tal ordem elevadas que a coroa teve de proceder à transferência de verbas da Gafaria de Sintra para satisfazer o pagamento a Nicolau Chanterene (10).

No início, estaria eventualmente previsto dedicar este retábulo ao nascimento da infanta D. Maria em 1527, a que seria futura esposa de Filipe II de Espanha. Todavia, em nossa opinião, o projecto retabular inicial terá sido alterado, devido ao prolongamento dos trabalhos por mais alguns anos, e ao falecimento súbito dos restantes filhos de D. João III e de D. Catarina, nascidos entre 1525, data do seu casamento, e 1531, data do nascimento do príncipe D. Manuel, o que encheu de esperanças a corte que o jurou como herdeiro do trono quatro anos mais tarde em Évora. Deste modo, é provável que o retábulo se tenha tornado numa obra de agradecimento à Virgem pelo parto

abençoado, conforme se pode ler em inscrição ainda hoje preservada no lado da Epístola, bem como em data gravada na porta do sacrário retabular (1531). Além desta magnífica composição, e para assinalar festivamente o nascimento do Príncipe D. Manuel, a coroa encomendou a Gil Vicente uma peça teatral, o Auto da Lusitânia, representado somente em 1532 na corte de Lisboa, onde a serra de Sintra aparece por coincidência diversas vezes referenciada.

Ao longo dos séculos, a obra de Chanterene na Pena tem sido notada e elogiada por todos aqueles que passaram pelo convento, tornando-se num ponto obrigatório de paragem não só de reis, nobres e altos eclesiásticos que em peregrinação ou em simples visita para lá se deslocavam, como também de viajantes estrangeiros que, ao passear em Sintra, caminhavam até ao cimo da Pena para admirar as vistas e conhecer o conventinho de frades jerónimos com o seu belo retábulo de alabastro (11).

Durante esses anos, o retábulo de Chanterene sofreu alguns danos, provocados por catástrofes naturais como a queda de raios em dias de tempestade, bem como alguns abalos sísmicos dos quais destacamos o de 1755 e o de 1969 (12). No entanto, tais calamidades não foram suficientes para desvirtuar o sentido plástico e composicional da obra que, com alguns remendos e acrescentos, se mantém, ainda hoje, muito próxima do seu estado original.

Se observarmos atentamente a totalidade do retábulo, verificamos que nele se destacam dois grupos de figuras distintos: o Cristo sustentado por três anjos, inseridos numa edícula central e, sobre esta, uma Majestade que julgamos poder tratar-se de um retrato alegórico de D. Catarina com o seu filho ao colo (13). A partir deste delicado grupo escultórico, começam a construir-se duas cenas essenciais para a compreensão da orgânica interna e iconográfica do retábulo: a Anunciação, do lado esquerdo e a Adoração dos Magos, do lado direito. Queremos destacar a capacidade de encenação de Chanterene no episódio da Anunciação que, num só nicho, consegue compor as figuras de modo a que todas elas comunicam entre si. Toda a cena

é dominada pelo dossel da cama que esvoaça. Gabriel, o mensageiro, desce uma escada em direcção à Virgem em atitude de bênção (Fig. 2). Por sua vez, diante de uma estante, Nossa Senhora volta-se para o arcanjo, como se tivesse sido surpreendida repentinamente. Os objectos e utensílios de uso quotidiano ajudam a completar o cenário que parece ter sido retirado de um auto vicentino que Chanterene tão bem conhecia. Com efeito, a existência de uma mulher com uma bilha à cabeça, por detrás do leito em plano recuado, poderá bem ser uma alusão à personagem criada por Gil Vicente, no auto de Mofina Mendes de 1534 (14). A presença de uma mulher com um pote de azeite à cabeça numa Anunciação não encontra paralelo iconográfico ao tempo, ainda que se advogue que a simbologia do pote pode estar directamente ligada à pureza de Maria.

No entanto, a circunstância da representação teatral vicentina naquele ano, dedicada ao mistério da Anunciação e da Encarnação de Cristo, terá levado Chanterene a incluir tal personagem em contraponto com Nossa Senhora em primeiro plano. Como bem analisou Maria João Brilhante, “quem assiste [à representação da peça], começou por ouvir Mofina Mendes antes de lhe ver o corpo. Retardar o seu aparecimento e aumentar a curiosidade terá constituído uma das razões de sucesso deste episódio, que acabou por dar nome ao auto, sobrepondo a figura de Mofina à de Virgem” (15). O efeito do surgimento da surpresa de Mofina parece ter sido bem conseguido por Mestre Nicolau que a representa saída do plano fundeiro do episódio.

Por seu turno, a narrativa da Adoração dos Magos, que se encontra em estreita articulação com o eixo principal do retábulo, a Majestade, conta-nos, com igual mestria, o momento da entrega das oferendas ao Menino Jesus. Este, mais interessado no presente que lhe entrega Gaspar no cimo das escadas, do que na leitura que Sua Mãe lhe quer ensinar, volta-se agitado para o Rei Mago obrigando o observador a procurar outros pontos de interesse no retábulo. No extremo do nicho, um tropel de cavalos e um enorme cortejo ladeiam a cena e sublinham o carácter universal e plural do episódio. A coroar

estas duas cenas descritas, Anunciação e Adoração dos Magos, existe uma representação da Natividade, uma das principais festas do calendário cristão e, afinal de contas, o tema fulcral para uma leitura inteligível da narrativa retabular e do sentido da dedicatória promovida por D. João III e D. Catarina. Ao centro, podemos admirar o Menino deitado, ladeado pela Virgem e por São José em atitude de recolhimento e adoração. Em plano mais recuado, a presença de várias figuras entre as quais a de um pastor, tocador de gaita-de-foles, preenchem a cena e espreitam a Natividade compondo assim o resto da acção. Mais afastados estão um burro e uma vaca, presença assídua nos Presépios a partir da Alta Idade Média. Todo o cenário da Natividade parece representar um templo clássico em ruínas, com um elegante arco triunfal de volta perfeita, formando uma pequena abóbada de caixotões e que repousa sobre colunas de ordem compósita.

Para a concepção deste passo da infância de Cristo (Fig. 3), Nicolau Chanterene terá utilizado uma fonte de inspiração comum à empregue no pequeno retábulo da mesma invocação nas colecções do Hospital Real de São Marcos em Léon (Fig. 4), da autoria de um outro escultor francês Jean de Joigny ou na forma espanhola Juan de Juni (1506-1577) (16). A obra leonesa é datável da mesma época que a da Pena, ou seja da década de 30 do século XVI, e as similitudes iconográficas e composicionais entre as duas obras são de tal ordem que devemos considerar a existência de uma base comum de inspiração, infelizmente ainda não localizada. Não fosse a coincidência de datas e as ligeiras diferenças no tratamento plástico das peças e diríamos estar diante de uma obra de Nicolau Chanterene.

Devemos também chamar a atenção para os restantes passos da infância de Cristo que, temporalmente, seguem o da Natividade e o da Adoração dos Magos. Referimo-nos à Apresentação do Menino no Templo e à Fuga para o Egipto. Tanto um como outro, são episódios que aparecem representados nos vários ciclos dedicados à vida de Cristo e da Virgem, não só em retábulos pétreos como também nos pictóricos.

Os restantes passos da Vida de Cristo estão representados em pequenas secções rectangulares na predela retabular, intercalados por meias colunas lavradas de motivos *ao romano*. O minucioso trabalho escultórico em sticciatto, bem ao gosto transalpino, e a preocupação em representar o todo e compor em simultâneo o detalhe manifestam-se nesses quatro episódios. Para tal, Chanterene utilizou fontes gravadas, copiando modelos na íntegra ou ajustando várias figuras de proveniência distinta.

Saliente-se que o Mestre para aumentar a capacidade narrativa deste retábulo introduziu-lhe um sacrário rotativo, ao centro, para que, em cada uma das faces, pudesse representar um passo da Via Sacra. Tal solução reforça a ideia que temos de Mestre Nicolau de ser um artista que sabia bem encenar os episódios que desejava representar e, em toda a sua obra, sobretudo em Coimbra e Tentúgal, existe enorme sentido cénico que deve ser sempre sublinhado. Para a realização desta obra de micro-arquitectura de planta centralizada, tão gosto dos valores clássicos da tratadística vitruviana, Nicolau Chanterene socorreu-se não só da teoria arquitectónica de que dispunha, como também soube olhar e inspirar-se na *praxis* escultórica de um artista como Felipe Vigarny, e mestre particularmente activo em Espanha durante os mesmos anos que o seu compatriota em Portugal (17). A mencionada viagem a Saragoça para a aquisição do mármore a utilizar na empreitada da Pena proporcionou uma passagem quase certa em Toledo, onde Chanterene contemplou o retábulo da Descida de Nossa Senhora e Santo Ildefonso, efectuado em torno de 1526. A rotatividade do sacrário, engenho raro na escultura coeva, a finura dos baixos-relevos da predela e a colocação de figuras de grande porte ao centro da composição retabular são características plásticas da obra toledana que Mestre Nicolau saberá plasmar em Sintra.

Outro detalhe que pode denunciar a influência de motivos e maneiras do renascimento castelhano na arte de Chanterene é sem dúvida a presença de anjos afrontados no remate da porta fundeira da cena da Apresentação do Menino Templo, importada do vocabulário decorativo da Escada Dourada de

Burgos de Diego de Siloé, realizada entre 1519-1526 e respectiva envolvente. Em conjunto com o retábulo de Toledo, este pormenor burgalês pode bem declarar a presença de Mestre Nicolau nessa importante cidade castelhana, contando agora com este facto comprovativo de inegável interesse sobre as influências e os intercâmbios culturais e artísticos entre as duas coroas e o papel desempenhado pelo escultor francês neste âmbito.

A singular actualidade iconográfica e plástica deste retábulo, testemunhada em várias cenas, revela-se igualmente na aplicação de gravados, conhecidos e largamente citados a propósito da influência da gravura na obra de Chanterene (18). A utilização dessas fontes por todo altar só demonstra que o escultor estava efectivamente empenhado na sua construção, não descuidando o factor “novidade” e “arrojo” no conjunto da peça que contava com o olhar atento dos seus patrocinadores, tanto D. João III como D. Catarina. Além disso, após um início conturbado das actividades escultóricas em Sintra, bem documentadas nas queixas contra o escultor que era acusado de se distrair em actividades de caça, em vez de satisfazer a encomenda régia, foi compensado com a atenção, o trabalho plástico e técnico de grande apuro. A intervenção de restauro a que foi sujeito o retábulo detectou a presença de policromia e de dourados em algumas figuras e componentes arquitectónicas, o que nos remete para um impacto visual bem diferente daquele que, hoje, nos é oferecido.

O aparato cénico acentuado pela presença de cortinas de brocado, só colocadas em 1535, fornecendo-nos assim a data do término da obra, e a originalidade esta peça de escultura arquitectónica, vincada pela utilização alternada das várias espécies de mármore (branco e negro, este último oriundo das pedreiras vizinhas de Mem-Martins), sem esquecer o emprego de materiais de outra natureza como a madeira, valeram a Nicolau Chanterene avultada quantia em dinheiro e, talvez, a nomeação para o cargo de arauto régio (19).

Se a herança artística do retábulo da Pena continha em si potencial capaz de influenciar a geração de escultores que sucedeu a Nicolau Chanterene, é certo que tal não aconteceu, exceptuando a ascendência exercida na arte

de Pero Pexão, artista activo no aro sintrense durante o segundo quartel do século XVI, e que poderá ter trabalhado no retábulo jerónimo, como se poderá inferir da comparação com a obra de Ribafria, assinada pelo próprio escultor (20). Assim, parece que o retábulo da Pena constitui um episódio sem continuação consistente no panorama escultórico nacional da primeira metade de Quinhentos (21). A obra renascentista presente em Évora, que dificilmente será toda de Nicolau Chanterene, este ocupado com as novas funções de oficial heráldico e sem tempo prático para se dedicar a fundo a novas encomendas. Com efeito, a escultura renascentista eborense, ainda insuficientemente estudada, cita raramente a lição de Sintra, em particular as janelas do Convento da Graça e a Virgem com o Menino do Museu de Évora, ambas datáveis de 1535-40. Toda a restante produção escultórica fora do aro desta cidade alentejana prefere aderir antes aos figurinos de João de Ruão e sua oficina, estabelecida em Coimbra no final da década de 30 do século XVI, optando pelo seu prolongamento em vez de uma renovação formal e vocabular.

Até ao final da sua vida, que julgamos poder alargar até 1554, de acordo com referência documental ainda inédita, não encontramos ainda outras peças de escultura passíveis de serem atribuídas ao seu cinzel (22). Alguma da melhor obra de Renascimento escultórico da década de 40 e início da de 50 do século XVI apresenta outras sensibilidades plásticas ao nível dos figurinos e composições e pode bem ser devida a outros nomes igualmente habilidosos como Diogo de Çarça e Francisco de Loreto (23).

Em jeito de síntese final, importa salientar que o retábulo da Pena assume o carácter de obra impar no panorama escultórico nacional, pleno de influências do Renascimento europeu, sobretudo italiano por via francesa e castelhana. A aplicação e associação de materiais distintos na execução de todo o complexo retabular, a utilização declarada de tratados arquitectónicos e gravuras dadas à estampa em datas muito recentes, sem esquecer as inovadoras soluções de composição, baseadas nas representações teatrais concorrem para

esse carácter de excepção no contexto artístico do momento. A capacidade de fascinar gerações ao longo dos tempos, desde o século XVI aos nossos dias, como verdadeiro “laboratório de memórias acumuladas que sobrevivem e perduram seja nas franjas do subconsciente, seja na prática da criação e da recriação dos artistas” torna este magnífico retábulo um objecto inteligível na esfera da trans-memória (24).

NOTAS

- 1) No Colóquio Internacional de História da Arte - A Escultura em Portugal - da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património, realizado no Palácio Fronteira (Lisboa) no dia 14 de Março de 2009, apresentei uma comunicação intitulada “Novas perspectivas sobre o retábulo da Pena em Sintra: História e Conservação”, em conjunto com a Dr^a Teresa Silveira da CaCO3. No entanto, o artigo que agora se apresenta é apenas da minha autoria.
- 2) Ainda recentemente foram defendidas dois importantes trabalhos académicos sobre Nicolau Chanterene e a sua obra. Falamos em concreto de uma tese de mestrado na Faculdade de Belas-Artes que procedeu a uma abordagem interessante e original sobre a geometria aplicada à concepção do retábulo da Pena em Sintra. Cf. Francisco HENRIQUES, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene - Geometria e Significação*, 2 vols., tese de mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006. Além desta, refira-se também a tese de mestrado de Agnès Faure, apresentada à Universidade de Pau, sob orientação científica de Pascal Bertrand, intitulada *Nicolas Chanterene, sculpteur français au Portugal au XVIe s.: état de la question*, no ano de 2004. Agradeço a amabilidade desta autora de me ter cedido um exemplar do seu trabalho que se encontra ainda inédito.
- 3) Além dos trabalhos citados na bibliografia final consultar, mais recentemente, José Manuel CARNEIRO, *O Imaginário Romântico da Pena*, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.
- 4) O desenho quincentista do Paço de Sintra (lado Norte) de Duarte de Armas representa, na primeira década do século XVI, a edificação conventual de Santa Maria da Pena.
- 5) Sobre os vitrais de Santa Maria da Pena, ver os trabalhos citados na bibliografia final de Carlos Vitorino Barros e Pedro Redol. Sobre Francisco Henriques, ver o catálogo da exposição dedicada ao pintor, sob coordenação de Fernando António Baptista Pereira e José António Falcão, também presente na bibliografia final.
- 6) Cf. DGARQ/TT, Corpo Cronológico, Parte II, Maço 42, Doc. 145.
- 7) A hipótese de uma tábua de um *São Vicente* (Metropolitan Museum de Nova Iorque), cuja autoria de elevada qualidade plástica é filiável na arte de Frei Carlos, pertencer ao espólio artístico do Mosteiro da Pena, foi levantada por José Alberto Seabra Carvalho, opinião que não partilhamos. (ver *Cores, Figura e Luz - Pintura Portuguesa do século XVI na colecção do Museu Nacional Soares dos Reis*, Catálogo da Exposição, Porto, IPM/MNSR, 2004, p. 22. Além das divergências iconográficas entre as edificações fundeiras da tábua vicentina e a iconografia do Mosteiro da Pena que é conhecida, as listas de bens efectuadas após 1834 não arrolam a presença de tal pintura.
- 8) Foi possível através da intervenção levada a cabo pela CaCO3 determinar que a pedra negra utilizada no retábulo é o designado Calcário de Mem Martins, o que nos indicia uma forte proximidade dos materiais empregues na obra em relação ao local onde o estaleiro se encontrava activo, nomeadamente em Sintra.
- 9) Cf. DGARQ/TT, Corpo Cronológico, Parte I, Maço 54, Doc. 74: “*Comtadores de minha casa. Mando vos que leueis em conta a Manuel Velho thesoureiro dela todo o contheudo nesta portaria atras de berolameu de paiua meu amo e do meu conselho que per meu mamdado / mandou fazer pera o altar mor do mosteiro de nosa sra da pena / o qual lhe leuareis em conta pelo asemto do liuro do scripvam do thesouro e per este sem mais António Mdo. uem cto. Francisco Velho o fez em evra aos 3 Março de 1535 - no verso: Senhor Tesoureiro / diz el rey nosso snr que fez esmola de duas peças de brocado da Jmdia pera se delas fazer hua cortjna pera o altar moor da capela do mostrº de nosa sra da pena as quaes peças vos la levaram dous padres que aqui andam do dito mostrº e vos lhe mandares fazer da feyção e grandura que vos eles diram e a houver nas ditas peças e sera forrada de bocasym com suas fitas e franjada de ratos de ccor dalgua franja q houver nesse tesouro dos alperauazes / serão forrados de tafeta de coor y asy lhe manday dar dous couvados de tafeta de cor pera a grade em que a de armar a dita cortjna e tanto que for ficam entreguareis a Gaspar Glz de*”

- que cobreres conhecimento. da causa as que nesta cortina mandades fazer fco em evra. aos x dias de feverº de 1535 anos - Rpº Guaspar Guomcalvez estas curtinas e o mais acyma conteudas per este mandado em euora xbj de ffeuro. de Manuel Velho tesoureiro de 1535" (inédito).
- 10) Cf. Carlos MANIQUE, "A propósito do retábulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena", in *Estudos Históricos sobre Sintra*, Sintra, Santa Casa da Misericórdia de Sintra, pp. 57-65.
 - 11) Thomas Cox, Thomas Pitt, James Murphy, William Beckford e Félix Lichnowsky são apenas alguns exemplos dessa vasta literatura de viagem que relata a visita ao cume da Serra de Sintra e ao Mosteiro da Pena. Ver referências bibliográficas no final do artigo.
 - 12) De acordo com as nossas pesquisas, estão documentadas as seguintes intervenções de restauro no retábulo da Pena, após 1535: em 1599, intervenção de consolidação do retábulo que sofreu danos com a queda de um raio na igreja; em 1743, o mesmo aconteceu nesta data, queimando-se a estrutura de madeira que suportava as cortinas quinhentistas, nova intervenção no retábulo; em 1755, poucos danos causados pelo calamitoso terramoto; em 1850-52, obras de restauro no retábulo, patrocinadas por D. Fernando II; em 1947, reparação do retábulo da igreja pela DGEMN; em 1971, intervenção da Brigada móvel do antigo Instituto José de Figueiredo no retábulo (agradecemos à Drª Alexandrina Barreiros o acesso ao processo de intervenção em arquivo); em 2002 – intervenção de restauro e conservação do retábulo pela CaCO3.
 - 13) Sobre esta problemática, ver Pedro FLOR, "Um retrato escultórico de D. Catarina de Áustria como figura de legitimação", in *Actas do Colóquio Internacional "Discursos de Legitimação"*, Universidade Aberta, Novembro de 2002 (cd-rom).
 - 14) Sobre o auto de Mofina Mendes, ver Maria João BRILHANTE, *Mofina*, Lisboa, Quimera Editores, 1990.
 - 15) Cf. IDEM, *ibidem*, p. 20.
 - 16) O estudo de Juan José MARTIN GONZÁLEZ, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velazquez del CSIC, 1954 continua a ser basilar sobre este escultor borgonhês, particularmente activo em Espanha, no aro de Valladolid.
 - 17) Cf. Isabel del RIO DE LA HOZ, *El Escultor Felipe Bigarny*, Madrid, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 66-70.
 - 18) Ver mais recentemente Manuel BATORÉO, *Moda, modelo, molde: a gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004. Sobre a influência de tratados e gravuras no retábulo da Pena ver também Pedro Dias, Rafael Moreira, Fernando Grilo e nós próprios nos trabalhos citados na bibliografia final. Aproveitamos esta oportunidade para indicar outra gravura de Marcoantonio Raimondi e que foi integralmente copiada no sacrário da Pena: uma *Descida da Cruz* de 1523-26 da Albertina de Viena (Fig. 5 e 6) que revela não só uma enorme actualidade em termos estéticos do mestre escultor como uma nova fonte de inspiração que certamente circulou entre nós nos meios artísticos.
 - 19) À semelhança do que acontecera com artistas seus contemporâneos como Francisco Henriques, Jorge Afonso, Garcia Fernandes e António de Holanda entre outros.
 - 20) Cf. Vítor SERRÃO, "O baixo-relevo renascentista da Igreja Matriz de Rio de Mouro", in *Sintra I-II*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982-83, pp. 561-618. Mais recentemente, sobre a Quinta de Ribafria, ver Maria Teresa CAETANO, *Do solum ao solar; uma praxis renascentista na Quinta de Ribafria*, Sintra, CMS, 2005.
 - 21) Os ecos da obra de Chanterene são visíveis na pintura do tempo, como bem demonstrou Isabel Ponce de Leão Policarpo na sua tese de mestrado dedicada aos fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento, presente na bibliografia final. O *Julgamento das Almas*, atribuído à oficina de Gregório Lopes e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, ou a *Degolação de São João Baptista* do mesmo pintor, tábuas expostas na igreja de São João Baptista em Tomar são exemplos do fascínio plástico exercido pela obra da Pena.
 - 22) A referência documental que julgamos inédita enumera os oficiais heráldicos da Casa Real data dessa época e aponta Nicolau Chanterene como arauto: ANTT, Col. São Vicente, Liv. 2, fl. 267 e ss.

- 23) Cf. Pedro FLOR, "O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento no Alentejo", in *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, FLUL / Instituto de História da Arte, 2008, pp. 131-151.
- 24) Cf. Vítor SERRÃO, *A Trans-Memória das Imagens*, Lisboa, Ed. Cosmos, 2008, p. 11.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

BARROS, Carlos Vitorino, *O Vitral em Portugal*, Lisboa, 1983.

BATORÉO, Manuel, *Moda, modelo, molde: a gravura na pintura portuguesa do Renascimento (c. 1500-1540)*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.

BECKFORD, William, *A Corte da Rainha D. Maria I (1787) - Correspondência*, Lisboa, Frenesi, 2003

BRILHANTE, Maria João, *Mofina*, Lisboa, Quimera Editores, 1990.

CAETANO, Maria Teresa, *Do solum ao solar; uma praxis renascentista na Quinta de Ribafria*, Sintra, CMS, 2005.

CARNEIRO, José Manuel, *O Imaginário Romântico da Pena*, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

COX, Thomas e MACRO, Cox, *Relação do Reino de Portugal - 1701*, SOUSA, Maria Leonor Machado de (coord.), Lisboa, Biblioteca Nacional, 2007.

DIAS, Pedro, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996.

FAURE, Agnès, *Nicolas Chanterene, sculpteur français au Portugal au XVIIe s.: état de la question*, dissertação de Mestrado em História da Arte do Renascimento apresentada à Universidade de Pau, 2004.

FLOR, Pedro, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002.

IDEM, "Um retrato escultórico de D. Catarina de Áustria como figura de legitimação", in *Actas do Colóquio Internacional "Discursos de Legitimação"*, Universidade Aberta, Novembro de 2002 (cd-rom).

IDEM, "Imagens da Cidade: os fundos de arquitectura na escultura retabular em pedra do Renascimento em Portugal (1500-1550)", in *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*, 3ª Série, nº 3, Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares, Lisboa, 2003, pp. 143-165.

IDEM, "O Portal da Igreja Matriz de Arronches e a Escultura do Renascimento no Alentejo", in *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Actas do Simpósio Internacional de História da Arte, Lisboa, FLUL / Instituto de História da Arte, 2008, pp. 131-151.

Francisco Henriques - um pintor em Évora no Tempo de D.Manuel, Catálogo da Exposição, Évora, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Câmara Municipal de Évora, 1997.

Gil Vicente: todas as obras, José CAMÕES (coord.), Lisboa, CNCDP, 1ª ed. 1999.

GRILO, Fernando, "Nicolau Chanterene na corte de D. João III em Évora (c. 1532 - c. 1542): cultura e arte no Renascimento em Portugal", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, nº 3, 2004, pp. 141-160.

IDEM, "O retábulo da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena (1528-c.1532). Fontes literárias e gráficas: de Vitruvius e Sagredo à Bíblia dos Jerónimos dos Attavanti", in *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte*, Lisboa, Almedina, 2004, pp. 361-382.

LICHNOWSKY, Félix, *Portugal - Recordações do ano de 1842*, CHAVES, Castelo Branco (prefácio e notas) Lisboa, Ed. Ática, 1946.

MANIQUE, Carlos, "A propósito do retábulo do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena", in *Estudos Históricos sobre Sintra*, Sintra, Santa Casa da Misericórdia de Sintra, pp. 57-65.

MARTIN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velazquez del CSIC, 1954.

MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*, 2 vols., Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

IDEM, "Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)", in *Revue de l'Art*, nº 133, 2001, pp. 33-38.

MURPHY, James, *Viagens em Portugal*, CHAVES, Castelo Branco (tradução, prefácio e notas), Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

PEREIRA, Paulo e CARNEIRO, José Manuel, *Palácio da Pena*, Lisboa, IPPAR/SCALA, 1999.

PITT, Thomas, *Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha (1760)*, NETO, Maria João (introd.), NOGUEIRA, Bernardo Sá (transcr.) e FLOR, Pedro (trad.), Lisboa, IPPAR, 2006.

POLICARPO, Isabel Ponce de Leão, *Gregório Lopes e a "ut pictura architectura": os fundos arquitectónicos na pintura do Renascimento português*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996.

REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Batalha, Câmara Municipal da Batalha, 2003.

RIO DE LA HOZ, Isabel del, *El Escultor Felipe Bigarny*, Madrid, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, 2001.

SERRÃO, Vítor, "O baixo-relevo renascentista da Igreja Matriz de Rio de Mouro", in *Sintria I-II*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982-83, pp. 561-618.

IDEM, *História da Arte em Portugal - Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.

IDEM, *A Trans-Memória das Imagens*, Lisboa, Ed. Cosmos, 2008.

SOUSA, Abade Castro e, *Memória Histórica sobre a origem da fundação do mosteiro de Nossa Senhora da Pena*, 1841.

ILUSTRAÇÕES

Fig. 1. Nicolau Chanterene, *Retábulo da Pena*, 1528-1534, Palácio Nacional da Pena (Sintra) - Foto: Homem Cardoso.

Fig. 2. *Anunciação e Majestade*, pormenor do Retábulo.

Fig. 3. *Adoração dos Pastores*, pormenor do Retábulo.

Fig. 4. *Adoração dos Pastores*, Juan de Juni (Jean de Joigny), c^a 1535, Hospital Real de San Marcos em León (Foto: Everest).

Fig. 5. *Descida da Cruz*, Sacrário rotativo do Retábulo (Foto: Francisco Henriques).

Fig. 6. Marcoantonio Raimondi, *Descida da Cruz*, c^a 1523-1526, Albertina de Viena (Foto: <http://www.albertina.at>).

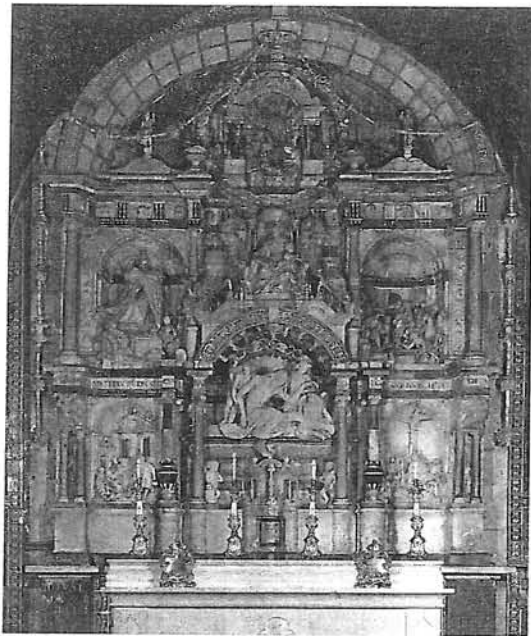


FIGURA 1

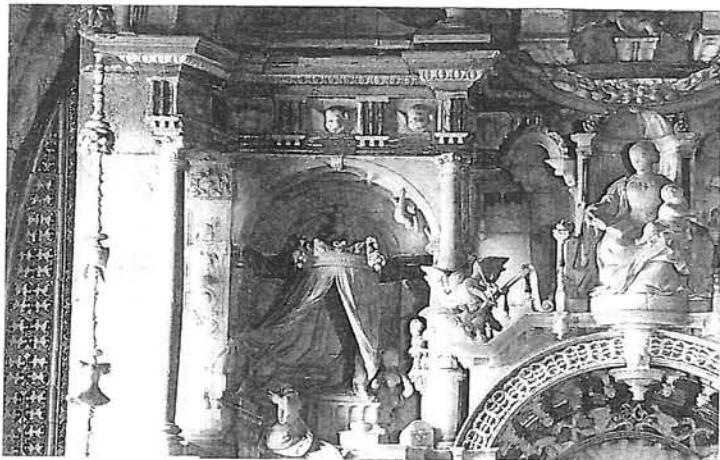


FIGURA 2



FIGURA 3

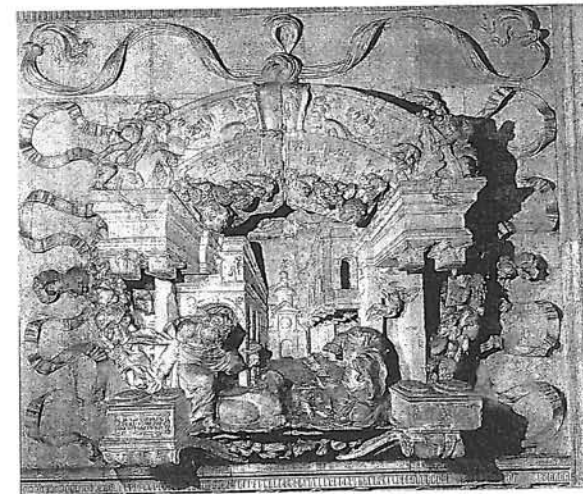


FIGURA 4

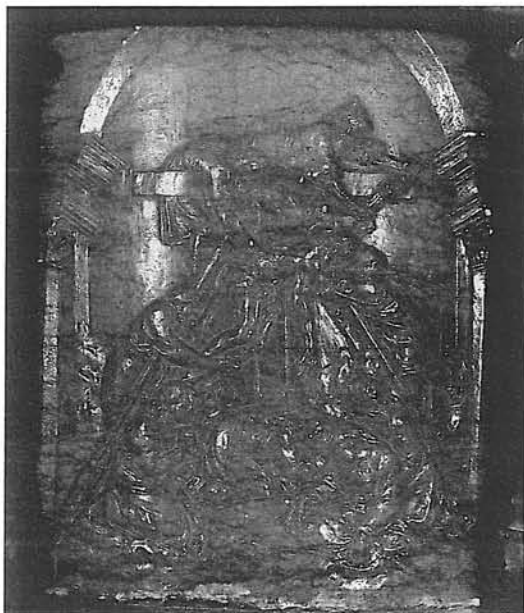


FIGURA 5



FIGURA 6