

Actas del  
Congreso  
Internacional  
sobre Gil Siloe  
y la Escultura  
de su época



# ESCULTURA PORTUGUESA NA VIRAGEM DO SÉCULO XV DE DIOGO PIRES-O-VELHO A NICOLAU CHANTERENE



PEDRO ALMEIDA FLOR<sup>1</sup>

A intenção e a estrutura da presente comunicação comportam quatro tarefas essenciais. Em primeiro lugar, proceder à caracterização generalizada do ambiente artístico que rodeou a escultura em Portugal, em particular durante o século XV e o início do século XVI. Em segundo lugar, estudar a evolução das oficinas portuguesas durante esse período, seus principais mestres e respectivas obras. De seguida, abordar a introdução do Renascimento na escultura portuguesa e o papel desempenhado pelos artistas franceses nesse campo. Por último, aproximar a escultura nacional à arte legada por Gil de Siloe.

A historiografia portuguesa têm-se mostrado muito sensível ao estudo da arte gótica realizada durante a centúria de Quatrocentos, ou seja, a época das grandes descobertas marítimas. Os estudos de Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, A. Nogueira Gonçalves, e Pedro Dias merecem maior destaque por se tratarem talvez dos mais importantes e aprofundados trabalhos de investigação que envolvem o presente tema<sup>2</sup>. Por isso, constituíram nosso ponto de partida obrigatório.

Durante a Idade Média, a arte da escultura em Portugal esteve indissociavelmente ligada à vida religiosa, tal como aconteceu na generalidade dos países europeus, dado que a existência desse tipo artístico dependia em exclusivo de

encomendas que iam ao encontro da fervorosa religiosidade então vivida. Com efeito, o culto votado a Cristo, à Virgem e aos Santos proporcionou o aparecimento regular de imaginária e escultura retabular, estando esta última intimamente ligada à veneração de relíquias. Para além disso, o culto prestado aos mortos forçou a construção de monumentos fúnebres, entre eles túmulos e capelas sepulcrais devidamente decoradas.

Todavia, a situação vivida no nosso País durante a época medieval não favoreceu o florescimento da arte da escultura, uma vez que as débeis condições económicas em que nos encontrávamos impediam os artistas de desenvolverem os seus dotes. Por sua vez, a instabilidade sócio-política vivida no nosso reino nos alvares da Idade Média em nada contribuiu para um crescimento artístico que era tão típico na Europa do tempo.

Apesar destas circunstâncias algo adversas, no final do século XIII, coincidindo com a formação do território nacional no reinado de D. Afonso III e com o interesse demonstrado por D. Dinis pelas artes e cultura em geral, verificamos a existência de quatro centros artísticos que produzem imaginária diversa e tumultuária em quantidade significativa, nomeadamente Coimbra, Lisboa e Évora, embora nunca atingissem a fama e o prestígio das oficinas estrangeiras.

<sup>1</sup> Mestre em História da Arte – Assistente na Universidade Aberta em Lisboa

<sup>2</sup> Para apenas citar as mais importantes, Vergílio CORREIA, *Obras*, 5 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1946-79. Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, A.N.B.A., 1950. António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, 1984. Pedro DIAS, "O Gótico", in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986.

Durante o período antecedente ao Gótico Quatrocentista, a escultura decorativa ocupava lugar de destaque sobretudo a nível de capitéis, tímpanos e arquivoltas mas desempenha agora papel secundário, integrada nos diversos elementos arquitectónicos (fechos de abóbadas, mísulas, gárgulas). Salientaram-se assim a imaginária e a tumulária que, embora estejam ligadas à tradição escultórica nacional, conseguem inovar nos esquemas compositivos adoptados, nos pormenores arquitectónicos e decorativos utilizados, e no maior realismo visível no tratamento das figuras. Quer a escultura em pedra quer em madeira era policromada, contribuindo assim com o colorido para o enriquecimento do interior da igreja ou do altar.

A cidade de Coimbra beneficiava de várias condições que propiciaram a produção escultórica. Por um lado, existia a proximidade de pedreiras calcárias de qualidade tais como Ançã, Outil e Portunhos que forneciam o material necessário e por outro lado havia a facilidade de o transportar utilizando o rio Mondego para o efeito. Além disso, a presença do Mosteiro de Santa Cruz e de uma diocese poderosa e magnificente tornou os eclesiásticos encomendantes assíduos de peças escultóricas por toda a região. Destacou-se deste centro, na década de 30 do século XIV, a oficina liderada por um certo Mestre Pêro, figura ainda nebulosa da História da Arte portuguesa, dadas as lacunas documentais existentes para reconstituir o seu percurso artístico.

A cidade de Lisboa tirou de certo partido das numerosas encomendas efectuadas pela corte régia que aí se encontrava sediada, bem como da existência de uma vasta diocese que possuía um grande número de mosteiros, igrejas e capelas pela região da Estremadura cuja decoração era necessária.

A existência de um foco escultórico na cidade de Évora ficou a dever-se ao poderio da sua arquidiocese e também ao facto de se encontrarem com frequência na sua zona envolvente jazidas de mármore, material muito utilizado pelos canteiros de então.

Além dos três focos atrás mencionados, refiram-se ainda as oficinas regionais de Santarém, Alcobça e Lamego que, pelo seu carácter periférico, não tiveram todavia a mesma relevância das outras.

Contudo, embora a escultura do primeiro gótico dos séculos XIII e XIV tivesse conhecido alguma difusão por todo o território, em especial nos focos apontados anteriormente, aquela que foi produzida durante a centúria de Quatrocentos limitou-se predominantemente a dois focos: Batalha e Coimbra.

A construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha tornou este lugar o principal estaleiro português do século XV, em particular nas primeiras décadas, com a presença de numerosos artistas nomeadamente pedreiros e escultores que terão vindo porventura do Levante peninsular ou de regiões transpirenaicas por intermédio de Huguet, um dos mestres que dirigiu obras naquele cenóbio dominicano. As peças escultóricas chegadas até hoje deixam revelar o seu carácter inovador, não só a nível plástico como até decorativo. Repare-se no pórtico principal do referido Mosteiro e no modelar utilizado nas figuras e seus panejamentos bem como na maneira como o escultor as distribuiu. (Fig. 1) No entanto, as novidades formais da escultura do portal da Batalha não se resumem em exclusivo

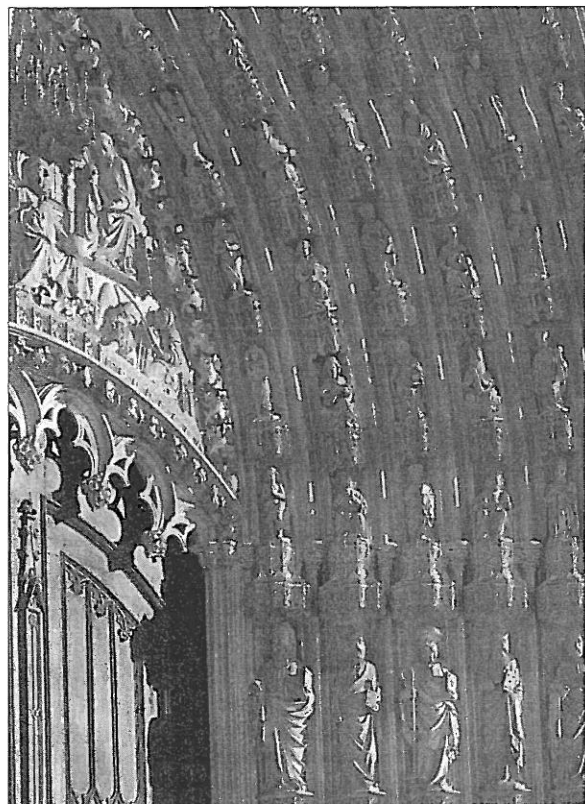


FIG. 1. PORMENOR DO PORTAL DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DA VITÓRIA, BATALHA. (IN PEDRO DIAS, "O GÓTICO", HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL, LISBOA, ED. ALFA, 1986, P. 112.)

ao apostolado e restante estatuária. Os túmulos de D. João I e de sua mulher D<sup>a</sup> Filipa de Lencastre, os maiores monumentos fúnebres do Portugal medievo, seguem um formulário invulgar entre nós: arca tumular com epitáfio gravado sustida por cabeças de leões, bem como jacentes com trajes de cerimónia e assentando a cabeça, em pequena almofada encimada por grandioso baldaquino. Este modo de representar seguiu os modelos ingleses cuja influência estará relacionada com a nacionalidade da própria Rainha. Sem atingirem a perfeição e mestria deste magnífico monumento sepulcral, outros procuraram seguir o modelo batalhino, como por exemplo, o túmulo de D. Pedro de Meneses e D<sup>a</sup> Beatriz Coutinho na Igreja da Graça em Santarém.

Por seu turno, em meados do século XV, registou-se um novo período de florescimento escultórico ao nível da imaginária e também da tumulária, motivado pela redução do número de empreitadas empreendidas no Mosteiro da Batalha. Nesse sentido, vemos regressar a mão de obra que se encontrava desocupada aos antigos focos (Coimbra, Lisboa e Évora) embora tivesse sido no primeiro que os artistas conheceram mais oportunidades de trabalho.

Nos meados do século XV, o escultor que mais se destacou foi sem dúvida João Afonso (a. 1439) com a realização de mais de dezena e meia de esculturas de que salientamos o túmulo de Fernão Gomes de Góis, na Igreja Matriz de Oliveira do Conde, ou o retábulo da Capela do Corpo de Deus de Coimbra, actualmente no Museu Nacional Machado de Castro, ou ainda um São Pedro do Mosteiro de Arouca (Fig. 2).

Embora o artista tivesse recebido a sua formação no decorrer das obras no Mosteiro da Batalha, ele devolveu à cidade conimbricense a importância perdida no contexto da escultura gótica portuguesa. Mostrando-se ainda muito ligadas à herança de Mestre Pêro, as imagens esculpidas por João Afonso ou pela sua oficina caracterizam-se “por um ligeiro movimento amaneirado e feições idealizadas e, de alguma forma, suaves e melancólicas”<sup>3</sup> como se pode verificar na fig. 2.



FIG. 2: SÃO PEDRO. MOSTEIRO DE AROUCA. JOÃO AFONSO. (IN PEDRO DIAS, "O GÓTICO". HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL. LISBOA. ED. ALFA. 1986. P. 134.)

Na segunda metade de Quatrocentos, o maior vulto da escultura coimbrã foi Diogo Pires-o-Velho (a. 1478 – a. 1513) que chefiou operosa oficina de labor goticizante, ainda que tivesse sido responsável pela introdução dos primeiros motivos manuelinos. Este artista deixou-nos um conjunto variado de obras com naturalismo mais acentuado, por exemplo no tratamento dos panjamentos, do que as do seu antecessor João Afonso (Fig. 3). No dizer de Pedro Dias, as imagens de Diogo Pires-o-Velho apresentam “faces ovais, cabelos longos e escorridos, só com pequenas ondas, e já com individualização das personalidades”, variando este tipo representativo com a

<sup>3</sup> Lurdes CRAVEIRO, “João Afonso” in *No Tempo das Feitorias – A Arte Portuguesa na época dos Descobrimentos* – Catálogo da Exposição, Lisboa, M.N.A.A., 1992, p. 23.



FIG. 3: SÃO TIAGO. MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA - LISBOA. DIOGO PIRES-O-VELHO. (IN NO TEMPO DAS FEITÓRIAS... CATALOGO DA EXPOSIÇÃO. LISBOA. M.N.A.A., 1992. P. 32.)

figura em questão.<sup>4</sup> No entanto, este escultor não se limitou a produzir estatuária, dedicando-se também ao labor de monumentos fúnebres tais como o de D. Afonso Marquês de Valença na cripta da Colegiada de Ourém Velho e o de Fernão Teles de Meneses no Mosteiro de São Marcos em Tentúgal (Fig. 4).

O trabalho da oficina de Diogo Pires-o-Velho encontrou seguimento na obra legada por seu filho (?) Diogo Pires-o-Moço, situada cronologicamente entre os últimos anos do século XV e o primeiro terço do século XVI. A obra deste último denota duas fases distintas: a primeira revelando ainda ecos

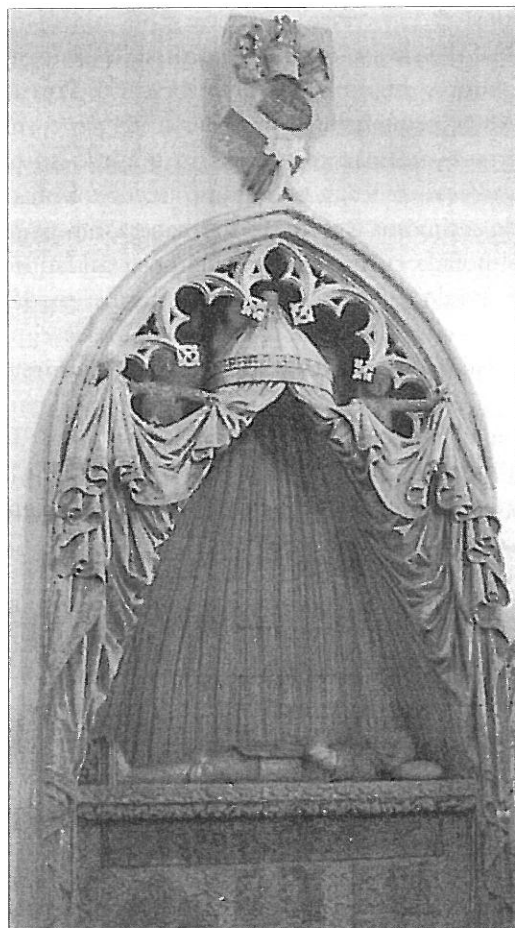


FIG. 4: TÚMULO DE FERNÃO TELES DE MENESES. MOSTEIRO DE SÃO MARCOS - TENTÚGAL. DIOGO PIRES-O-VELHO

arcaizantes do gótico dos seus antecessores conimbricenses (Fig. 5); a segunda acusando já o contacto com artistas educados na estética renascentista. “Diogo Pires-o-Moço é bem o exemplo de um tempo artístico feito de procura e renovação. Se as suas primeiras obras obedecem ainda a uma concepção escultórica de gótico final, a partir dos princípios da década de 1520 a sua produção é já norteada pelos modelos renascentistas de Nicolen Chenterene que as encomendas começavam a exigir.”<sup>5</sup>

Apesar do enorme peso que o núcleo de Coimbra exerceu na formação de valores estéticos goticizantes no território nacional, devido às operosas oficinas de João Afonso e Diogo Pires-o-Velho, o núcleo que continuava a influenciar os mestres escultores era o da Batalha, em torno da construção infundável do grandioso Mosteiro dominicano. No entanto, tal hegemonia iria esmorecer com a edificação de um cenóbio em Lisboa,

<sup>4</sup> Pedro DIAS, “O Gótico”, in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, p. 135.

<sup>5</sup> Lurdes CRAVEIRO, “Diogo Pires-o-Moço” in *No Tempo das Feitorias...*, p. 59.

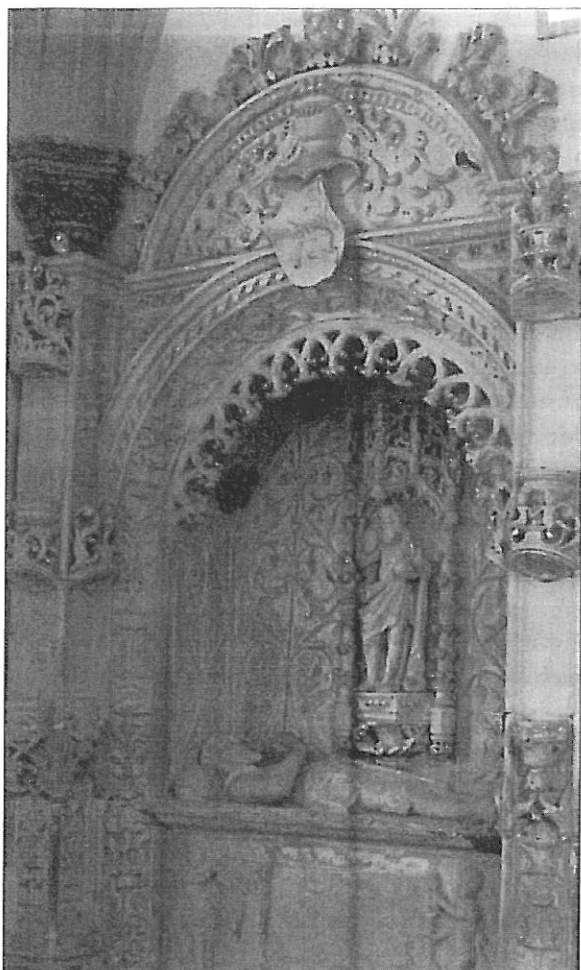


FIG. 5: TUMULO DE AIRES DA SILVA. MOSTEIRO DE SÃO MARCOS - TENTÚGAL. DIOGO PIRES-O-MOÇO

no início do século XVI, a mando do Rei D. Manuel (1495-1521) – o Mosteiro de Santa Maria de Belém – para instalar os monges da ordem de São Jerónimo. Sabemos que deste novo estaleiro saíram os escultores, pedreiros e aparelhadores que viriam a ser, mais tarde, alguns dos responsáveis pela introdução das novidades artísticas *ao romano*, como por exemplo nos casos de Coimbra, Évora, Algarve. Se exceptuarmos os casos isolados da Batalha e dos Jerónimos, verificamos que o nosso País constituiu “uma área demasiado restrita, para que se criassem escolas completamente autónomas, mas não há dúvidas que algumas conseguiram particularismos interessantes”<sup>6</sup>.

Do ponto de vista económico, Portugal conhecia a prosperidade desde a segunda metade do

século XV, com a chegada dos primeiros lucros da empresa das Descobertas. As riquezas vindas de África e da Índia eram descarregadas com frequência em Lisboa, fazendo da capital um local de convergência de mercadores e outras individualidades, incluindo artistas que procuravam oportunidades de trabalho e mecenas que lhes concedessem protecção. Assim se justifica, em parte, o afluxo de escultores, pintores e arquitectos estrangeiros a Portugal no início de Quinhentos, sendo a maior parte deles de origem francesa, flamenga e biscaíña como nos atestam os documentos da época. De resto, o aparecimento desta mão-de-obra resulta das relações económicas mantidas com aquelas regiões, isto é, dos contactos portugueses com as feitorias estabelecidas no Norte da Europa que, decerto, despertaram o interesse dos artistas europeus em viajar para país tão rico e poderoso como era Portugal na época. Por outro lado, a actividade diplomática da coroa portuguesa estreitou os laços de união com a restante Europa. A grandiosidade de Portugal ecoa no continente europeu e as exhibições de poder de D. Manuel são abundantes e culminam no envio de uma faustosa embaixada ao Papa Leão X em 1513. “O nome de Portugal florescia no Mundo, graças à acção dos seus nautas, capitães, mercadores e religiosos. (...) Cabia a Portugal o papel cimeiro que devia conduzir ao alargamento do mundo cristão sob égide de Roma. (...) A corte romana tomava real consciência do ecumenismo português”.<sup>7</sup>

Nos finais do século XV, a italianização do gosto foi um processo moroso e complexo. Os mecanismos de introdução do Renascimento no nosso país são idênticos aos dos restantes estados europeus, ou seja, comportam a chegada de mestres instruídos na arte italiana, por via directa ou indirecta; derivam do contacto de figuras eclesiásticas e laicas com a cultura transalpina estabelecido no intuito de inovar no campo artístico; relacionam-se com a circulação de gravura que divulgam as com as novidades decorativas *all'antico*, entre outros. Todavia, na vulgarização do formulário renascentista, assistimos igualmente a um atraso motivado talvez pela permanência da estética e dos valores plásticos goticizantes. Um

<sup>6</sup> IDEM, “Os artistas e a organização do trabalho nos estaleiros portugueses de arquitectura, nos séculos XV e XVI”, in *A Viagem das Formas – Estudos sobre as relações artísticas de Portugal com a Europa, a África, o Oriente e as Américas*, Lisboa, Ed. Estampa, 1995, p. 32.

<sup>7</sup> Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Ed. Verbo, 1978, p. 26.

exemplo que mostra a sensibilidade medievalizante que possuíamos, são as raras encomendas artísticas feitas a Itália, indiciando uma clientela não formada no gosto renascentista; por isso, as poucas existentes não chegam para que se possa falar de italianização dos nossos padrões estéticos.<sup>8</sup> Para além disso, estas formas tiveram que se adaptar às circunstâncias mecenasáticas que apostavam em concepções estilísticas diferentes, como meio de afirmar e legitimar o poder através da adopção das soluções artísticas do Manuelino, amplamente efectuadas por Diogo Pires-o-Moço entre outros. “O Manuelino retrata as componentes culturais e religiosas do momento histórico. Não é um estilo que tenha por base teorias arquitectónicas, como o Renascimento, é só um modo de satisfazer ambições circunstanciais de afirmação dinástica, interesse em vestir-se à espanhola, sem esquecer o intento de se apresentar cristão. (...) Ele [o Manuelino] ocupa um espaço físico e temporal, em vez do verdadeiro Renascimento à italiana, tal como acontece com o Plateresco, isabelino e Mudejár em Espanha”.<sup>9</sup> Durante algum tempo, esta opção tornou redundante a utilização das formas italianizantes como meio de afirmação ou ostentação de riqueza e prestígio.

Tal como sucedeu noutras regiões, a arte renascentista chegou a Portugal por via indirecta, o que explica a falta de rigor e de aproximação à matriz florentina, por ausência de geometria aplicada, da noção das proporções, das leis da perspectiva e do sentido de composição.<sup>10</sup> Apesar desta aparente falta de rigor, é comum reconhecer na arte legada por Nicolau Chanterene (a. 1511 – a. 1551) e João de Ruão (a. 1528 – 1580) como a que mais se aproximou das intenções renascentistas.<sup>11</sup> No entanto, deve ter-se sempre em conta o papel de Andrea

Sansovino embora por si só a sua presença em Portugal não constitua critério para identificar qualquer obra, pelo que se mantêm reservas quanto à atribuição de peças ao seu cinzel.

Se tivermos em conta a distribuição geográfica das obras da primeira renascença entre nós, verificamos que a sua maioria se situa em Coimbra. Foi nesta cidade que os dois artistas se estabeleceram, em particular João de Ruão que conseguiu marcar a geração de escultores subsequente e apagar as marcas arcaizantes deixadas por Diogo Pires-o-Moço.

O mesmo não aconteceu a Nicolau Chanterene que, para além do contacto mantido com Coimbra, teve também a hipótese de se relacionar com os meios áulicos em Lisboa e em Évora, circunstância que lhe concedeu oportunidades de trabalho variadas.

Este escultor de origem incerta, provavelmente da região da Lorena, procurou novos centros artísticos mais prósperos para desenvolver a sua sensibilidade artística, até porque o ducado da Borgonha, a Flandres, a Lombardia e até mesmo a Península Ibérica ofereciam melhores condições mecenasáticas.<sup>12</sup> Em nossa opinião, dada a proximidade com a fronteira, Chanterene ter-se-á deslocado para Sul em direcção à Borgonha, por volta da década de noventa do século XV. Durante a estadia nesse ducado, o escultor contactou não só com as empresas artísticas que se desenvolviam em Beaune pela acção da família Rolin como também com o grande centro escultórico de Dijon onde as oficinas locais como as de Antoine Moiturier e Guillaume Chandelier perpetuavam a arte do gótico internacional, legada por Claus Sluter e Claus de Werve. A sua formação terá ocorrido nessa altu-

<sup>8</sup> Cf. Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália – Séculos XV e XVI*, Coimbra, Ed. Minerva, 1987.

<sup>9</sup> M. Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Ed. Presença, 1984, p. 26.

<sup>10</sup> IDEM, *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>11</sup> Sobre Nicolau Chanterene leia-se o trabalho mais recente de Pedro DIAS intitulado *O Fydias Peregrino* e Pedro FLOR, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos – um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1998.; sobre João de Ruão veja-se os trabalhos de Nogueira Gonçalves e Nelson Correia Borges presentes na bibliografia final.

<sup>12</sup> Foi o que terá acontecido a outros artistas oriundos desta região tais como Jean Mone (c. 1485-1550) e Guyot de Beaugrant (c. 1500-1551). Cf. Pedro FLOR, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na Igreja de Santa Maria de Óbidos – um exemplo da tumulária renascentista em Portugal*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1998.; Christine Van VLIÉRDEN, “Le Seizième Siècle – La Sculpture”, in *L’Art Flammand*, Fonds Mercator, s/d.; Paul VITRY, “Essai sur l’oeuvre des sculpteurs français au Portugal”, in *Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1933.

ra através do contacto com as referidas oficinas, e numa hipotética viagem à Lombardia como alguns autores defendem.<sup>13</sup>

Sabemos através de documentação que mestre Nicolau se deslocou à Galiza onde trabalhou no Hospital dos Reis Católicos em Santiago de Compostela em 1511. O percurso de Chanterene até àquela região ainda hoje permanece uma incógnita, embora possamos conjecturar que o itinerário não terá sido muito longe daquele que vulgarmente se designa por "Caminho Francês". Decerto que mestre Nicolau não ficou alheio ao que se produzia em Burgos, centro obrigatório de passagem para Santiago. Estão ainda por determinar as influências e os contactos que Chanterene terá mantido nesta fase e neste perímetro cultural burgalês.

Mais tarde, em 1517, o escultor francês já se encontra a dirigir as obras da porta axial do Mosteiro de Belém. As razões que terão conduzido Chanterene a deslocar-se a Portugal ainda hoje são se encontram esclarecidas, embora os autores apontem como principais pólos atractivos as magníficas construções que se empreendiam ao tempo ou a grandiosidade de Portugal, fruto do seu vasto Império, como já houve ocasião de mencionar.<sup>14</sup> Em suma, as incertezas sobre o trajecto do escultor francês mantêm-se quando nos referimos ao período entre 1511 e 1517.

Tanto quanto nos é possível saber, Mestre Nicolau só regressará a Espanha na década de vinte (1527-28) onde nos aparece em Gelsa (Saragoça) como comprador de uma quantidade de alabastro para ser transportado depois para Portugal. A arte que Chanterene encontrou naquela região foi a deixada pelos seus conhecidos (ou não) Alonso Berruguete e Filipe Vigarny, e Gabriel Joly. Terá visto também as obras do escultor Damian Forment (na Seo no Pilar e em

Poblet) que com certeza muito o terão influenciado na maneira de trabalhar material tão delicado.<sup>15</sup>

Interessa, porém, debruçarmo-nos sobre os primeiros contactos mantidos antes de 1511 com a arte espanhola, em particular com o foco escultórico burgalês, e determinar as marcas que Gil de Siloe deixou no escultor francês ou na companhia que com ele viajava.

Na cidade de Compostela, a arte de Chanterene revela ainda o influxo do gótico internacional sluteriano e manifesta-se plena de naturalismo e vigor, característicos dessa grandiosa escola e da delicadeza e realismo típicos da arte hispano-flamenga. Estes valores estéticos, bem presentes em algumas obras burgalesas, agradaram decerto ao escultor francês e seus aprendizes.<sup>16</sup>

É preciso distinguir em Burgos duas etapas artísticas: uma primeira de 1440 a 1480 dominada pela obra do escultor Juan de Colonia e seus colaboradores; e uma segunda, de 1480 a 1500, onde se situa a obra de Gil de Siloe, em simultâneo com a de Simón de Colonia, nas primeiras décadas do século XVI, e em coincidência com a introdução do formulário da renascença por Filipe Vigarny.<sup>17</sup>

Provavelmente de origem flamenga, o escultor Gil de Siloe aparece-nos referenciado em Burgos pelos anos 80 do século XV. Como é sabido, nessa região, encontramos alguns trabalhos realizados para a Catedral, em particular na capela do Condestável e na de Santa Ana; e para a Cartuxa de Miraflores nomeadamente o retábulo da capela-mor e alguns túmulos. A totalidade destas obras revela-nos não só um artista conhecedor da estética borgonhesa da escola de Sluter como também dos valores plásticos típicos do Baixo Reno, presentes na arte de Tilmann Riemenschneider e

<sup>13</sup> Cf. Pedro DIAS, *O Fydias Peregrino*, Coimbra, C.E.N.E.L., 1996.

<sup>14</sup> Cf. com os trabalhos de Pedro Dias presentes na bibliografia final e com Isabel del Río de la HOZ, "El papel de Borgoña en el primer Renacimiento portugués y español", in *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Minerva, 1987.

<sup>15</sup> Cf. Pedro DIAS, *op. cit.*, pp. 191-196.

<sup>16</sup> Sobre o período de Nicolau Chanterene em Espanha durante 1511 e 1513 veja-se o que Pedro Dias escreveu em "Nicolau Chanterene em Espanha", in *Mundo da Arte*, nº 1, Coimbra, 1991.

<sup>17</sup> Fernando CHECA, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983.; Cf. José María AZCÁRATE, *Arte Gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

Veit Stoss.<sup>18</sup> O modo como Gil de Siloe trabalha as carnações das figuras e seus panejamentos, e coloca as decorações arquiteturais que envolvem as cenas nos retábulos são apenas alguns sintomas da familiaridade com os modelos atrás referidos.<sup>19</sup>

Quanto a nós, são estes os valores que Nicolau Chanterene e a sua companha apreenderam, repetiram em Compostela e trouxeram mais tarde para Portugal. Este contacto com as obras de Gil de Siloe reforçava e ia ao encontro da aprendizagem borgonhesa que Mestre Nicolau efectuara quando ainda em Beaune e Dijon.

Contudo, entre 1511 e 1517, Chanterene evoluiu na sua maneira de pensar a escultura, uma vez que, nesta última data, o artista revela já um gosto marcadamente italianizante, utilizando a gramática decorativa típica do Renascimento como se

pode observar no Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa (Fig. 6).<sup>20</sup> Considerada por muitos o primeiro testemunho das intenções *ao romano* no nosso País esta obra escultórica encontra-se cheia de referências ao mundo hispano flamengo de Gil de Siloe. A título de exemplo, repare-se na disposição das figuras no cimo do portal e veja-se o tratamento posto nas figuras e panejamentos da estatuária menor. Tais pormenores indicam que o mestre francês já efectuara uma evolução no modo de esculpir (atente-se no cuidado colocado na representação das efígies régias) enquanto os seus aprendizes ainda revelam apego muito forte às tradições dos ciclos da Batalha e de Coimbra e à arte hispano flamenga, em voga em Espanha nos finais do século XV.

Os ecos do último Gótico de Gil de Siloe não se limitaram a Lisboa mas vamos encontrá-los no



FIG. 6. PORMENOR SUPERIOR DA PORTAL AXIAL DA IGREJA DOS JERÓNIMOS. MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELEM - LISBOA. NICOLAU CHANTERENE.

<sup>18</sup> C. f. Gottfried LINDEMANN, *History of German Art*, London, Pall Mall Press, 1971.; Craig HARBISON, *La Renaissance dans les Pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995.

<sup>19</sup> Cf. Margarita Estella MARCOS, *La Imagineria de los Retablos de la Capilla del Condestable*, Catálogo da Exposição, Ed. Aldecoa, 1995.

<sup>20</sup> Sobre as obras do Mosteiro dos Jerónimos, veja-se a obra de Vergílio CORREIA, *As Obras de Santa Maria de Belém*, Lisboa, 1922.; José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989.; Pedro DIAS, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, 1993.

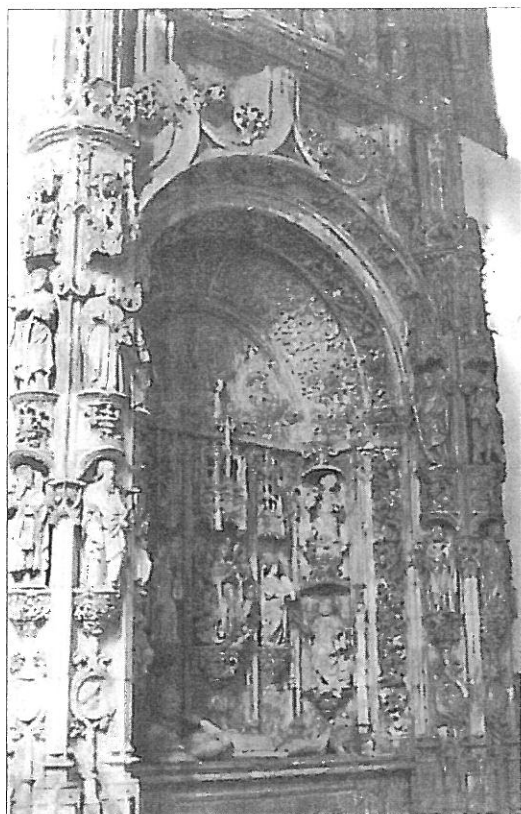


FIG. 7: ESTATUARIA DO TÚMULO DE D. AFONSO HENRIQUES MOSTEIRO DE SANTA CRUZ - COIMBRA. MESTRE DOS TÚMULOS DOS REIS (JUAN DE LE FEYA?)

outro centro escultórico de então, ou seja, na cidade de Coimbra. É exemplo disso a obra do ainda enigmático Mestre dos Túmulos dos Reis (Juan de le Feya?) que pareceu resistir, na generalidade, às inovações renascentistas que nesse local proliferavam, por ação dos monges de Santa Cruz e de Frei Brás de Barros.<sup>21</sup> Realizado nos finais dos anos dez, o núcleo de obras pertencentes a esse Mestre desconhecido é reduzido, sendo a atribuição baseada nas esculturas que povoam a arquitectura dos túmulos dos primeiros reis de Portugal – D. Afonso Henriques e D. Sancho I – na capela-mor da igreja do referido Mosteiro (Fig.7). O Mestre dos Túmulos dos Reis só mais tarde viria a trabalhar de modo diferente pois se julga serem do seu cinzel algumas obras de gosto mais italianizante, embora sem a mestria de um Nicolau Chanterene ou de um João de Ruão.

A escultura de Quatrocentos teve como fontes inspiradoras uma tradição de origem francesa e

espanhola que remontava ao período Românico, e um conjunto mais tardio de novas influências inglesas e borgonhesas. São exemplo disso as escolas de Coimbra, Lisboa, Évora e mais tarde a da Batalha. A partir da segunda metade do século XV, a escultura portuguesa (sobretudo os núcleos batalhino e coimbrão) mostram-se sensíveis ao carácter flamengo, sem esquecer as suas raízes na escola de Borgonha.

Com a chegada de Nicolau Chanterene e sua companhia, novos ventos se fizeram sentir na escultura portuguesa – a viragem para o gosto italianizante. Todavia, no caminho percorrido pelo mestre francês até à capital portuguesa situava-se a cidade de Burgos onde decorriam trabalhos escultóricos de vulto, sob a responsabilidade de Gil de Siloe. No tratamento muito próprio dado pelo escultor hispano flamengo às suas estátuas e composições retabulares, os arcaísmos goticizantes conjugam-se harmonicamente com o realismo sluteriano e com a expressividade típica da arte renana.

Nicolau Chanterene deu testemunho desta síntese plástica e estética na execução das estátuas do Hospital Real de Santiago de Compostela, ao contrário das obras de Santa Maria de Belém embora ainda se detectem alguns elementos do último gótico no labor dos seus aprendizes. Por seu turno, a arte de Gil de Siloe foi também compreendida pelo Mestre dos Túmulos dos Reis que nas suas obras junta o estilo hispano flamengo com elementos chanterenescos.

A escultura portuguesa na viragem do século XV surge num espaço para onde convergiram diversas influências estilísticas provenientes da Europa, ocorrendo uma síntese entre esses novos formulários artísticos e os particularismos próprios de cada região. O estudo da produção escultórica entre nós torna-se, por isso, indispensável para o entendimento de características, marcadamente periféricas, que os artistas e suas oficinas acusaram em oposição aos modelos dos principais centros artísticos de então.

<sup>21</sup> Sobre este Mestre desconhecido, leia-se o estudo basilar de António Nogueira GONÇALVES intitulado "O Mestre dos Túmulos dos Reis", in *Estudos de história da Arte da Renascença*, Porto, Paisagem Editora, 1984, pp. 27-53.