

QUATRO BAIXOS-RELEVOS RENASCENÇA NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM

PEDRO FLOR

O resultado da investigação que seguidamente se apresenta procura salientar a importância da História da Arte para a reconstrução da identidade e da memória de uma obra artística. Neste caso, trata-se da memória perdida de um conjunto de peças escultóricas, espalhadas em quatro capelas do transepto do Mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa, dadas as vicissitudes e circunstâncias histórico-artísticas por que passou este edifício. Para a recuperação dessa memória, foi necessário elaborar estudo aprofundado sobre tais obras de escultura procedendo a releitura atenta das fontes históricas, questionando os autores que sobre elas escreveram e propondo novas ideias no final.

No cruzeiro da igreja conventual de Santa Maria de Belém existem quatro baixos-relevos, que narram episódios da vida de São Jerónimo, e servem de frontais dos altares que ladeiam os túmulos do Cardeal D. Henrique e D. Sebastião, respectivamente nos topos Norte e Sul do transepto. O conjunto das quatro lâminas de mármore branco é emoldurado por pequenas contas de mármore rosado e possuem as mesmas medidas entre si (1,50 m × 0,68 m). Os altares onde se encontram expostas são de evocações diversas, a saber, no lado do Evangelho, os de Santo Eusébio e São Francisco Xavier; no lado da Epístola, os de Nossa Senhora da Conceição e do Sagrado Coração de Jesus. Para precisar melhor a localização das obras, importa referir que no topo Norte encontram-se os passos de "São Jerónimo no deserto" e "São Jerónimo no escritório"; por sua vez, no topo Sul estão os episódios de "São Jerónimo e o Leão" e "São Jerónimo e os mercadores".¹

Em primeiro lugar, compete-nos a tarefa de explanar as opiniões mais relevantes e emitidas até hoje acerca das peças em estudo. Para tal, consultaram-se as crónicas da Ordem hieronimita, as variadas informações bibliográficas

que dizem respeito ao Mosteiro e os estudos sobre escultura portuguesa do Renascimento.

Uma das referências mais antigas às peças em estudo encontra-se na Crónica de Frei Manuel Baptista de Castro da primeira metade do século XVIII que descreve pormenorizadamente o Mosteiro de Belém. No excerto que dedica ao cruzeiro e transepto da igreja, o autor assinala a presença dos baixos-relevos da seguinte maneira: *"Na parede que fica fronteira à entrada estava outro altar, com dois em correspondência servindo-lhe de frontais duas lâminas de pedra com sucessos da vida de Nosso Máximo Padre de meio relevo. É esta pedra jaspe finissimo, avaliadas as lâminas em muito preço que as haviam mandado ao senhor D. Manuel de Roma, iguais a outras que estão na outra capela colateral, (...). Os outros altares desta parte, que têm os frontais de jaspe, ficaram imperfeitos (...)."*²

Também da centúria de setecentos, na obra *Corografia Portuguesa*, Padre António Carvalho da Costa escreve sobre o Mosteiro hieronimita e, no tocante aos baixos-relevos, diz: *"Nos lados deste cruzeiro estão duas capelas colaterais, na debanda do Evangelho estão as sepulturas dos filhos del Rei D. Manuel e a do Cardeal D. Henrique, e junto a elas estão dois altares com dois frontais de pedra, que são duas lâminas da vida de São Jerónimo (...)."*³

No início da década de vinte do século XVIII, a crónica de Frei Jacinto de São Miguel atenta no pormenor dos baixos-relevos ao descrever o Mosteiro: *"Em os lados deste mausoléu ficam dois altares com seus retábulos doirados e lhe servem de frontais a cada um duas lâminas de pedra, com passos da vida do nosso padre São Jerónimo, tão superiormente esculpido (são obra do escultor francês Nicolau, o mesmo que trabalhou no Convento da Pena em Sintra), que por juízo dos que melhor o entendem deviam estar engastados dos mais superiores metais, e o mesmo também se julga de outras lâminas mais, que ficam em outros dois altares, que estão defronte destes, em outra capela, de um e do outro lado do mausoléu d'el Rei D. Sebastião que aj'jaz."*⁴

No século XIX, a crónica de Abade de Castro e Sousa presta o seu testemunho do seguinte modo: *"E junto a ela [Capela do Evangelho] estão em altares com seus frontais de pedra, que são dois quadros da vida de São Jerónimo (...). Tem mais duas capelas, também com boas pinturas e outros dois altares com frontais de pedra com dois passos da vida de São Jerónimo."*⁵

Já no nosso século, num dos seus estudos dedicados à arte quinhentista portuguesa, Reynaldo dos Santos menciona sumariamente as peças: *"Nos frontais dos altares das duas capelas do transepto, baixos-relevos alusivos à vida de São Jerónimo, no estilo de Jerónimo de Ruão, aliás inferior a seu pai."*⁶ Alguns anos volvidos sobre a referência anterior, surge-nos a opinião de Emilio Lavagnino que passamos a traduzir: *" (...). E esta apreciação será justa quando se observam o valor e a beleza dos quatro relevos com a história de São Jerónimo, ainda hoje*

encastrados, dois de cada lado, no fundo do transepto. São estes relevos as obras italianizantes mais delicadas e finas existentes em Portugal (...). São trabalhados em baixo-relevo sticciato com virtuosidade técnica (...).⁷

De 1987 é uma obra de Pedro Dias que constitui uma das obras mais recentes do objecto de estudo: *"(...) No Mosteiro de Santa Maria de Belém, os Jerónimos, há outras obras que consideramos italianas, concretamente os quatro baixos-relevos evocativos das passagens da vida de São Jerónimo, incluídos nos altares das capelas do transepto construídas por Jerónimo de Ruão (...). A qualidade destas esculturas é verdadeiramente superior, num relevo baixíssimo, com uma composição muito cuidada e com personagens bem individualizadas. Deve salientar-se a correcção das arquitecturas que servem de fundo, de palco onde se desenrolam as cenas."⁸* Também no mesmo ano, existe uma obra de Rafael Moreira que não esqueceu de referenciar as peças em estudo: *"Neste notável conjunto [o transepto] (iniciado cerca de 1587 mas só concluído no século XVII) em mármore de alegre policromia, unificado por uma platibanda de ferromerries de inspiração flamenga, destacam-se quatro frontais de altar nos topos do transepto, com cenas da vida de São Jerónimo delicadamente esculpidos em alabastro. Tem-lhe sido dada origem italiana, mas trata-se seguramente de produções portuguesas ainda do século XVI, de nível técnico fora do vulgar, mas desenho assaz incorrecto."⁹* Por último, a informação mais próxima no tempo é a de José da Felicidade Alves que analisa a fortuna crítica das peças, questionando-se, por um lado, sobre a sua autoria e, por outro, o seu valor artístico e iconográfico.¹⁰

Estranhámos contudo que outros autores importantes para a historiografia do Mosteiro hieronimita não mencionem, como seria de esperar, os baixos-relevos dado o carácter de excepcionalidade escultórica que possuem: referimo-nos em concreto aos cronistas Frei Diogo de Jesus e Frei José de Sigüenza e aos estudiosos F. Adolfo Varnhagen e Vergílio Correia, este último dedicando, ao longo da sua obra, vários e importantes estudos sobre escultura do Renascimento no nosso País.¹¹

Em suma, pelas referências acima citadas, ficou claro a necessidade de se realizar estudo mais aprofundado sobre os quatro baixos-relevos de São Jerónimo. Como vimos, os autores consultados limitam-se em exclusivo a mencionar as obras, ultrapassando um conjunto de problemas e interrogações que se podem colocar sobre a sua localização actual, o seu significado iconológico, a sua autoria e respectiva datação. Deste modo impõe-se, em primeiro lugar, a elaboração de uma síntese histórica acerca do Mosteiro de Santa Maria de Belém com o objectivo de apurar outros elementos que clarifiquem as questões anteriormente colocadas.

A fundação do Mosteiro dos Jerónimos ficou a dever-se ao Rei D. Manuel no local de uma ermida de invocação de Nossa Senhora de Belém mandada construir pelo Infante D. Henrique. Em 1460, esta ermida foi doada à Ordem de Cristo o que

demonstra a relevância do local onde se situava. Contudo, em finais do século XV, parece que tal Ordem religiosa mostrava-se incapaz de dar resposta às necessidades espirituais da população do Restelo, enquanto que a Ordem de São Jerónimo encontrava-se em franca ascensão e beneficiava da protecção régia, o que terá levado D. Manuel a entregar a administração da ermida aos monges hieronimitas através de um pedido papal no ano de 1496. Três anos volvidos, o Rei decidia que a vintena proveniente das taxas do comércio do ouro e das especiarias fosse aplicado na construção do novo edifício. É provável que o início dos trabalhos de construção se desse durante a primeira década de quinhentos embora o primeiro registo de obras que se conhece date de 1514, associado ao nome de Boitaca ao qual se atribui a planta e a direcção das obras até 1516.¹²

O ano de 1517 constituiu marco decisivo para o desenrolar dos trabalhos e para isso contribuíram vários acontecimentos, em particular, o falecimento de D. Maria, segunda mulher de D. Manuel, a redacção do testamento do Venturoso onde fica expressa a vontade de se fazer sepultar no renovado templo de Belém, transformando-o assim em seu mausoléu e, por fim, os preparativos do seu novo matrimónio com D. Leonor, irmã de Carlos V.¹³ Este novo surto construtivo iniciado em 1517 coincide também com a estadia de João e Diogo de Castilho e de Nicolau Chanterene nas empreitadas dos pórticos Sul e Oeste respectivamente. Ao primeiro artista cabia ainda a direcção das obras da sacristia, do claustro e da casa do capítulo.

Em 1521, ano da morte de D. Manuel, o Mosteiro dos Jerónimos ainda não estava completo pois um ano mais tarde, já no reinado de seu filho D. João III, o arquitecto João de Castilho ficava encarregado do lançamento das abóbadas e pilares do cruzeiro da igreja, obra que terminou por volta de 1523. A partir de 1528, o seu nome deixa de estar vinculado às obras do convento hieronimita já que se encontra referido nas empreitadas construtivas do Mosteiro de Santa Maria da Vitória na Batalha.

Na década de 40 do século XVI, Diogo de Torralva foi designado mestre das obras de Belém e incumbido de proceder a arranjos vários na capela-mor da igreja de modo a receber condignamente o túmulo de D. Manuel. Para além desses trabalhos são atribuídos a este mestre o desenho do cadeiral do coro-alto, o átrio fronteiro à porta axial (Oeste), o antecoro, a portaria e respectiva escada, parte das galerias superiores do claustro entre outras. Em 1551, procede-se à trasladação das ossadas de D. Manuel e D. Maria para a renovada capela-mor tal como nos é descrita na crónica de Damião de Góis.

Durante a regência de D. Catarina (1557-1562) não se registaram alterações de vulto no edifício. Em 1569, o Cardeal D. Henrique suspende todas as obras custeadas pela Fazenda real, tendo em vista a angariação de fundos para as fortificações do Norte de África. Só em época posterior e por sua iniciativa, D. Catarina decide

renovar a capela-mor entregando a direcção das obras a Jerónimo de Ruão, filho do conhecido escultor francês sediado em Coimbra João de Ruão. No dizer de Vitor Serrão, "*Deve-se à rainha-viúva D. Catarina de Áustria - regente de Portugal após a morte de D. João III (...) o principal empenho na construção deste formoso presbitério-mausoléu de Santa Maria de Belém, desde a primeira hora pensado como um imperativo político. A ideia da capela, destinada a albergar o panteão do ramo dinástico de Avis-Beja, iniciado por el-Rei D. Manuel I, remontava já a 1551, mas na altura o Piedoso desinteressara-se do seu cumprimento*"¹⁴. O referido arquitecto francês ficou também responsável pela alteração interna das capelas dos topos do transepto. Cada uma dessas capelas recebeu quatro arcadas laterais de desenho de Francisco de Holanda (?) para conter as arcos tumulares dos filhos de D. Manuel (topo Norte) e dos filhos de D. João III (topo Sul).¹⁵

*"O tempo de glórias da capela-panteão da dinastia Avis-Beja interrompe-se com a perda da independência, em 1580, para apenas brilhar efemeramente aquando das exéquias reais em honra de Filipe II, em 1599, data em que a capela se engalanou com estruturas efémeras de arquitectura envolvendo uma aparatosa máquina de homenagem. (...) Cerimónia sem sequência até ao fim da dominação filipina, que por razões ideológicas evidentes desprezou o Mosteiro dos Jerónimos. Basta lembrar como foram frágeis os esforços oficiais dos então governadores do Reino, D. Miguel de Moura e D. Miguel de Castro, para se erguer, em 1599, a sepultura marmórea de D. Seastião, numa das capelas do cruzeiro, e como esse plano afinal se gorou..."*¹⁶

Já no reinado de Filipe III de Espanha é decretado o Mosteiro dos Jerónimos como jazigo real proibindo-se assim outros sepultamentos. Pelo ano de 1625, o monarca ordena também a construção da portaria e escadaria nobre do convento.

Após a Restauração, o Mosteiro tornou-se também panteão dos filhos de D. João IV. Data também deste período a construção da livraria conventual definitiva por mando de Frei Bento de Sequeira. No ano de 1684, há notícia de um incêndio que ocorreu sob as arcadas do mosteiro e, por isso, foi necessário proceder a alguns arranjos nessa zona. Data ainda do reinado de D. Pedro II a magnífica decoração da capela do Senhor dos Passos com telas de António de Oliveira Bernardes na entrada do Mosteiro. Do período áureo do reinado de D. João V, constam apenas as seguintes obras importantes: a construção de acomodações para a cavalaria inglesa na Arcada exterior que na ocasião foi entaipada, a realização dos retábulos em talha no cruzeiro da igreja, a redecoração da sacristia e a adaptação de parte da Arcada a Tanoaria Real.

Quando ocorreu o terramoto de 1755, o edifício não sofreu qualquer estrago. Todavia, um ano depois, há notícia do desmoronamento de uma coluna da igreja e a queda de parte da abóbada da nave, pelo que D. José terá mandado de imediato reparar tais estragos.¹⁷

Já no século XIX, entre os anos de 1808 e 1813, as tropas britânicas chefiadas por Wellington instalaram o seu hospital militar no Mosteiro. O estado ruinoso e decadente que o mosteiro apresentava, quer pelas grandes dimensões que possuía impossibilitando a realização de obras constantes, quer pela ocupação recente de sucessivos de regimentos militares, fez com que o novo governo liberal decidisse aí instalar a Casa Pia de Lisboa pois esta instituição não tinha local para se estabelecer. Mais uma vez, o edifício teve que se adaptar às novas funções e exigências que lhe eram impostas: acomodar centenas de pessoas, sobretudo mulheres e crianças. Criou-se na ocasião uma escola de canteiros para os alunos daquela instituição, com vista a aproveitar os trabalhos para proceder a alguns reparos no Mosteiro, nomeadamente na fachada principal e no claustro. Do século XIX, importa referir mais dois factos importantes: a construção de um aterro para fazer recuar as águas do Tejo em frente da fachada e o desmoro-namento do magnífico corpo central revivalista de 1878.¹⁸

No século XX, procederam-se a arranjos pontuais, restauros e trabalhos de limpeza, como por exemplo, na década de 40, quando se realizaram diversas obras destinadas a corrigir e reintegrar o templo e o conjunto monumental na sua feição mais original. Em 1983, o Mosteiro dos Jerónimos foi integrado pela UNESCO no Património Mundial. Mais recentemente, os dois pórticos da igreja foram alvo de obras de conservação e restauro bem como o retábulo da capela-mor da igreja.¹⁹

Como conclusão deste breve historial do convento de Santa Maria de Belém, onde procurámos salientar apenas os factos mais importantes da sua vivência, diga-se que desde a sua fundação, todos os monarcas de Portugal demonstraram preocupação em dar o seu contributo ao Mosteiro, quer pelas doações prestadas, quer pelas empreitadas artísticas que promoveram. *“Como cenóbio, local de serviço público, mausoléu real e palácio, o monumento tem a sua história cultural e também material, porque foi aumentado, modificado e restaurado segundo a função, os gostos, objectivos afirmativos e de projecção imagética dos monarcas que o protegeram, e as interferências das mentalidades e dos vários estilos até à vinda da Casa Pia no século XIX.”*²⁰

Depois de recuperarmos a memória histórica do Mosteiro de Belém, importa debruçarmo-nos em pormenor sobre a iconografia patente nos quatro baixos-relevos que temos por objecto de estudo. Em primeiro lugar, tentaremos traçar uma sumária biografia do Santo e depois analisar a sucessão cronológica dos passos da sua vida, presentes nas obras. Em segundo lugar, procuraremos analisar as peças do ponto de vista plástico para determinar características de estilo do artista ou artistas que as realizaram. Por último, proporemos uma hipótese para datação e filiação das obras.

São Jerónimo (345/7-420 d.C.) nasceu em Stridon na Dalmácia tendo iniciado os seus estudos de cultura clássica em Roma alguns anos mais tarde. As viagens

empreendidas à Galileia condicionaram em definitivo a sua vida futura. Por um lado, a sua opção em vestir o hábito de monge e, por outro, a decisão de se retirar para o deserto sírio durante uma peregrinação à Terra Santa, onde permaneceu durante vários anos como eremita. De regresso a Roma em 382, aceita a encomenda papal da tradução da Bíblia para a língua latina. Todavia, a morte de S. Dâmaso levou São Jerónimo a retirar-se para Belém, onde deu por terminada a tarefa encomendada, originando a Vulgata. Efectuou também variados Comentários acerca do Antigo e Novo Testamento em especial do Evangelho de São Mateus. A morte do São Jerónimo ocorreu em Belém no ano de 420 e foi sepultado sob a Igreja da Natividade junto das sepulturas de Santa Paula e Santo Eustáquio. A imensa erudição e sabedoria demonstradas contribuíram decisivamente para, mais tarde, ser considerado um dos quatro Doutores Máximos da Igreja Católica. São Jerónimo é também designado padroeiro dos humanistas, dos tradutores, e dos livreiros e é festejado a 30 de Setembro. As peças em estudo representam vários episódios da vida do Santo e da lenda criada em seu redor.²¹

1 - São Jerónimo no Deserto

A figura de São Jerónimo encontra-se semi-nua, ajoelhada ao centro da cena em atitude de auto-flagelação, segurando para o efeito uma pedra. A outra mão apoia-se num livro, identificável com as obras de Cícero que o Santo estaria a ler quando se retirou para o deserto. Ao lado deste livro, existe uma disciplina que se refere mais uma vez à auto-flagelação do eremita. O olhar dele dirige-se para um crucifixo, à direita, que assenta num rochedo de onde surge uma pequena serpente que simboliza a tentação. Do lado esquerdo, destaca-se a presença de um leão deitado junto a uma árvore que tem num dos seus ramos um chapéu cardinalício pendurado. Ao fundo, encontramos uma edificação que nos parece ser uma igreja, e num plano mais recuado, verificamos uma construção acastelada, aludindo provavelmente à cidade de Antioquia. Por toda a cena, existe vegetação selvagem que evoca de certo modo a aridez do deserto. Este episódio representa o momento em que São Jerónimo se auto-flagelou em acto de penitência pelas tentações carnis que então sofria. Contudo, o aparecimento do Crucifixo servia como alento e acto de fé para vencer tais desejos encarnados na serpente. Convirá referir que a Legenda Dourada não menciona a pedra como instrumento de tortura. A inclusão deste elemento ficou a dever-se à criatividade dos artistas que assim estabeleceram a iconografia, o mesmo acontecendo com o chapéu cardinalício. A presença do leão, proveniente da lenda, generalizou-se a todas as cenas da vida de São Jerónimo transformando-se com rapidez num dos atributos mais relevantes do Santo.

2 – São Jerónimo no Escritório

De um modo geral, os artistas idealizaram o momento no qual São Jerónimo traduzia a Bíblia do hebraico para o latim. No lado direito da cena, destaca-se a figura do Santo trajado com hábito de monge, sentado e debruçado sobre uma mesa. Em seu redor, existem variados objectos como uma caveira, atributo comum dos eremitas e símbolo da Melancolia, e alguns utensílios indispensáveis ao acto da escrita. O espaço arquitectónico envolvente compõe-se de duas partes distintas: a que enquadra o Santo e a que precede a sala onde ele se encontra. De notar ainda a ausência de elementos usuais na representação deste episódio, nomeadamente uma pomba, inspiradora do Santo no acto da tradução, e um leão que lhe fazia companhia a seus pés.

3 – São Jerónimo e o Leão

Este episódio é parte integrante da lenda criada em torno do Santo. Curiosamente, o artista seguiu criteriosamente a descrição efectuada por Voragine.²² Ao centro da composição, situam-se as figuras de São Jerónimo e o leão que estende a pata ferida para ser tratada. Por detrás do Santo, encontram-se três frades apavorados que se preparam para fugir. Do lado direito, existe uma igreja (ou convento) dentro da qual um frade assustado presencia a cena. O cenário onde se desenrola este episódio encontra-se envolto por alguma vegetação.

4 – São Jerónimo e os Mercadores

O último episódio aqui narrado pertence também à lenda hieronimita. Após a cura do leão, este permaneceu sob protecção do Santo tendo a incumbência de guardar o burro que existia no Convento. Um dia, uma caravana de mercadores que passava roubou o burro. Todavia, São Jerónimo convencido que o leão o comera, castiga-o severamente. Após o castigo, o leão seguiu o rastro da caravana e, afugentando os mercadores, salvou o burro. O momento escolhido para representar este episódio lendário foi a prova da inocência do leão junto a São Jerónimo. O Santo encontra-se sentado numa cadeira imponente e ostenta na mão esquerda um rosário e um báculo que alude ao seu estatuto cardinalício. A ladear São Jerónimo, nota-se a presença de um frade que saúda o leão agora redimido; ao lado deste, mais dois frades que demonstram o seu contentamento pelo regresso do seu burro. À esquerda da cena, verifica-se a existência de duas figuras (os mercadores) acompanhadas por três camelos e rodeadas por vegetação variada.





Como conclusão a esta breve leitura iconográfica, importa destacar que os episódios atrás descritos respeitam genericamente os cânones iconográficos estabelecidos pelos textos sobre o Santo e pelas representações artísticas no sentido de serem inteligíveis ao observador e com o firme propósito de catequizar o fiel que os admira.²³

Sob o ponto de vista plástico, os quatro baixos-relevos atestam grande unidade estilística e compositiva. Em todas as peças encontrámos sempre a mesma sensibilidade escultórica e nível plástico patentes, por exemplo, no tratamento das anatomias, dos panejamentos das figuras, dos acessórios e utensílios, e dos fundos interiores e exteriores. Tal homogeneidade aponta-nos, de certo, para um só mestre a realizar estas peças escultóricas. Muito embora o trabalho oficial fosse comum na época, julgamos que o tamanho e número das obras não justificavam mais do que um interveniente. É de realçar o trabalho escultórico patente nas peças, nomeadamente a mestria com que foram esculpidas e a finura e delicadeza aplicadas no desenho do relevo. O emprego da técnica do médio-relevo e em simultâneo do sticciato demonstra grande segurança e domínio na arte da escultura em mármore. Parece-nos que, subjacente à concepção plástica destes quatro relevos, esteve presente um espírito e modo de trabalhar muito próximos da técnica de esculpir o bronze. Com efeito, as obras sugerem-nos a ideia de que foram executadas a partir de moldes, ou seja, que o relevo brota da superfície para o exterior criando planos variados e distintos.

Ao longo desta reflexão, tivemos ocasião de analisar os quatro baixos-relevos sob diversas perspectivas. Impõe-se agora fazer uma reunião dos resultados obtidos para que através deles se determinem alguns pontos essenciais com vista a datação e filiação das peças. Assim, pela análise plástica efectuada, verificámos que as obras possuíam excelente qualidade alternando um relevo baixíssimo e o sticciato. Em comparação com outras peças escultóricas do mesmo período artístico existentes entre nós, não encontrámos similitude no virtuosismo técnico e plástico com que foram concebidas. A título de exemplo refiram-se os relevos da Porta Especiosa da Sé Velha de Coimbra que possuem alto valor escultórico ao nível do baixo-relevo embora sem revelar a sensibilidade e mestria do trabalho patente em Belém; e os baixos-relevos da arcada da Igreja do Milagre em Santarém que deixam adivinhar uma mão com notável mestria no trabalho volumétrico do relevo revelam, porém, algumas imperfeições na aplicação da perspectiva à escultura o que não acontece no nosso caso. Os passos da Paixão de Cristo situados na predela do Retábulo de Nossa Senhora da Pena em Sintra, particularmente as cenas do sacrário rotativo, são as que se aproximam mais às de Belém mas só ao nível da finura do relevo de fundo já que o seu desenho e a sua plasticidade são bem distantes daquelas. Outras comparações se poderiam estabelecer com outras peças existentes no nosso País, mas julgamos que os exemplos mencionados são suficientes para tornar claro o nosso propósito: os artistas que laboraram em

Portugal neste período não conseguiram atingir a plasticidade patente nas peças em estudo. Deste modo, excluimos as opiniões de Frei Jacinto de São Miguel, Reynaldo dos Santos e Reynaldo dos Santos e Rafael Moreira que quiseram ver a arte de Nicolau Chanterene, Jerónimo de Ruão ou de um anónimo português, respectivamente, na realização dos nossos relevos. Todos estes aspectos levam-nos a acreditar na possibilidade de as obras terem sido importadas do estrangeiro, nomeadamente de Itália, tal como nos é relatado na crónica de Frei Manuel Baptista de Castro, opinião já defendida anteriormente por Pedro Dias.²⁴ A tentativa de atribuição de uma autoria para as obras em estudo apresenta-se assim de extrema dificuldade em estabelecer, pois tratando-se de uma obra de importação, qualquer artista de gabarito as poderia ter realizado na Itália de Quinhentos.

Todavia, a posição de Emilio Lavagnino revelou-se decisiva uma vez que nos orientou para uma hipótese a averiguar, ou seja, a atribuição efectuada a Giovanni Maria Padovano (chamado também de Mosca): *“Appunto per questi caratteri penso che sia possibile attribuire a Giovanni Maria Padovano detto il Mosca questi quattro rilievi”*.²⁵ Impunha-se, portanto, que se averiguasse qual o percurso biográfico e artístico do referido escultor. Embora as informações acerca de Giovanni Maria Padovano sejam esparsas tentaremos explicar os resultados obtidos da nossa investigação para se tirarem as ilações devidas.²⁶

Segundo os autores consultados, o escultor nasceu na cidade de Pádua e aí permaneceu entre 1515 e 1530 onde terá efectuado a sua aprendizagem artística. Mais tarde, após curta estadia em Veneza, deslocou-se até à corte do Rei Sigismundo I sediada em Cracóvia onde trabalhou arduamente sobretudo nas empreitadas que decorriam na grande capela funerária dos Jagellons. Datam desta época passada na Polónia, as medalhas do referido Rei, da Rainha Bona Sforza e de seus filhos. O falecimento de Giovanni Maria Padovano ocorreu, segundo se pensa, em Cracóvia por volta do ano de 1573. Sobre a formação artística de Mosca pouco ou nada se sabe, embora os autores sejam unânimes em aceitar a hipótese de a aprendizagem se ter efectuado nas oficinas mais importantes de Pádua lideradas por Pietro (c. 1435 - 1515) e Tulio Lombardo (c. 1455-1532). Convém também salientar que a introdução do Renascimento nesta cidade ficou a dever-se a Donatello que ali permaneceu uma década (1443-53). O altar da Basilica de Santo António e as lâminas em bronze dos passos da vida do Santo e a escultura equestre de Gattamelata foram, sem dúvida, os principais contributos da estética donatelliana para aquela cidade. Quando em 1453 Donatello abandonou Pádua, deixou atrás de si vários discípulos e uma tradição escultórica que perdurou até ao século XVI. Assim, os seguidores do escultor florentino continuaram a obra por ele encetada sobretudo no que diz respeito ao trabalho do bronze como, por exemplo, Bartolomeo Bellano (1434-1497). Nos finais do século XV, vai ser Andrea Riccio (c. 1460-1532) o principal artista em actividade deixando numerosas peças em bronze que, tal como as de

Donatello, serviram de modelos de inspiração. Neste ambiente artístico, vemos surgir a oficina dos Lombardos (Pietro e Tulio) que, todavia, preferiram trabalhar o mármore em vez do bronze. A obra principal de este último escultor trata-se da narrativa dos passos da vida de Santo António (1520-29) e encontra-se na Capela dell'Arca na Basilica de Pádua. Tanto o ciclo donatelliano como o de Tulio Lombardo parecem ter influenciado os modos de trabalhar, de compor e de idealizar a narrativa dos episódios da vida de São Jerónimo em Belém.

Atendendo ao facto de os relevos da Capela dell'Arca terem sido resultado de obra oficial, não conseguimos apurar com segurança a individualidade artística de Giovanni Maria Padovano. Teremos que encontrar nas obras deixadas em Cracóvia a sua sensibilidade artística para a aproximar, ou não, dos relevos de Belém. Na referida capela dos Jagellons, encontram-se diversas obras atribuídas a Mosca como, por exemplo, o medalhão central do túmulo de Sigismundo I, a estrutura geral dos túmulos e, quanto a nós, pelo trabalho escultórico que patenteia, o altar dessa capela. Como se pode observar, as semelhanças plásticas e técnicas entre o altar e os nossos relevos são evidentes não só no tratamento escultórico das figuras e respectivos panejamentos mas também na perspetivação correcta dos espaços interiores e exteriores que envolvem as cenas.

A atribuição das peças de Belém a Giovanni Maria Padovano, feita primeiramente por Emilio Lavagnino, parece-nos plausível à luz da comparação plástica entre as duas séries de relevos. Todavia, e apesar das evidentes semelhanças estilísticas e compositivas entre os dois ciclos, julgamos ser de maior prudência afirmar que as nossas peças são apenas atribuíveis ao ciclo artístico de Pádua sem por isso adiantar qualquer nome definitivo.²⁷

A datação dos quatro baixos-relevos terá que coincidir com os principais surtos de obras do Mosteiro de Belém e forçosamente com o reinado de D. Manuel tal como nos assegura Frei Manuel Baptista de Castro. Neste sentido consideramos que o período compreendido entre 1517 e 1521 seja o mais provável para a realização de tais peças.

O ciclo iconográfico patente nas obras é pertencente à vida de São Jerónimo. Tal como vimos, este ciclo encontra-se disperso pelo transepto da igreja, o que lhe retira por inteiro toda a leitura sequencial e a unidade que possui. Excluindo por isso a hipótese de as peças estarem no seu local original, a questão coloca-se sobre a sua primitiva origem. Para além disso, Frei Jacinto de São Miguel dá-nos uma informação importante que reforça a nossa opinião: "*que por juízo dos que melhor o entendem, deviam de estar engastados [os passos da vida de São Jerónimo] dos mais superiores metais e o mesmo também se julga de outras duas lâminas mais (...).*"²⁸ Com base neste juízo, julgamos que as peças deveriam estar, primitivamente enquadradas por uma pequena cerca metálica e organizadas lado a lado, tendo em conta o desenrolar da vida do Santo. Deste modo, às cenas de "São Jerónimo no Deserto" e "São Jerónimo no Escritório" sucediam-se-lhes as de

“São Jerónimo e o Leão” e São Jerónimo e os Mercadores”. A nossa opinião apoia-se também no facto de a figura do Santo convergir dois a dois para um centro, ou seja, para um único eixo indiciando por isso uma disposição diferente.

Pensamos que esta série iconográfica se destinaria para um local de grande destaque dentro do Mosteiro de Santa Maria de Belém atendendo ao facto de se tratar de uma narrativa dedicada a São Jerónimo, o patrono da Ordem religiosa que iria habitar o novo cenóbio. Por isso, estamos certos que estas peças não foram pensadas para decorar frontais de altar em capelas de invocações distintas ao longo do transepto. Sugerimos então que os quatro baixos-relevos pertencessem a uma predela do antigo retábulo existente na capela-mor, fosse ele de pintura ou de escultura.²⁹ Depois da remodelação da capela-mor por iniciativa da Rainha D. Catarina e da encomenda de uma nova composição retabular a Lourenço de Salzedo, os nossos relevos foram então removidos do retábulo anterior e reaproveitados por Jerónimo de Ruão para frontais de altar das capelas que então se abriam no forro do transepto. As peças já não corresponderiam ao gosto de cariz maneirista vigente na época tendo sido remetidas para um outro local, perdendo por isso todo o sentido iconográfico. Como vimos anteriormente, não é possível estabelecer qualquer ligação entre os oragos dos altares e os respectivos frontais.

Pela sua importância histórica e emblemática, o Mosteiro de Santa Maria de Belém alberga no seu todo variadas obras de arte que ao longo dos tempos aí foram chegando. De entre esse conjunto, destacámos os quatro baixos-relevos evocativos da vida de São Jerónimo que se encontram no topo dos braços do transepto. A plástica evidenciada nas peças acusa uma técnica elevada não só no tratamento das figuras como na plasticidade empregue nas arquitecturas e fundos de paisagem. Denota também forte semelhança com a técnica do trabalho do bronze na finura e gradação de planos que ostentam. Após cotejo aturado com obras de escultura existentes entre nós, não encontramos quaisquer obras que plasticamente correspondessem às de Belém. Com efeito, tudo aponta para que estas peças tenham sido importadas. Para encontrar a exacta autoria da obra deve-se ter em conta a arte produzida na esfera artística de Pádua sendo o nome de Giovanni Maria Padovano um dos nomes a destacar dessa enorme pléiade de artistas dos princípios de quinhentos. A datação das obras tem de ser encontrada entre os anos de 1517 e 1521. Não se encontrando no local original, os baixos-relevos fariam parte do retábulo primitivo da capela-mor da igreja, anterior ao actual. As conclusões da presente investigação só foram possíveis através da metodologia própria da disciplina da História da Arte. Com efeito, um estudo profundo nesse âmbito, contemplando a análise iconográfica, plástica e estética, contribuiu decisivamente para a integração espaço-temporal de um conjunto de obras de arte e para o restabelecimento da sua memória e, como consequência, da sua identidade.

Notas

¹ Cf. Fotos I a 4.

² Frei Manuel Bautista de CASTRO, *Chronica do Maximo Doutor e Principe dos Monarchas São Jeronimo*, ANTT, Ms da Livraria nº 729, fls. 526 v.- 720.

³ Pe. António Carvalho da COSTA, *Corografia Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, 1706-1712.

⁴ Frei Jacinto de S. MIGUEL, *Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belém*, 1721, p. 63.

⁵ Abade António Castro e SOUSA, *Descrição do Real Mosteiro de Belém*, 1837, p. 15.

⁶ Reynaldo dos SANTOS, "O Mosteiro de Belém", in *Guia de Portugal*, vol. I, Lisboa, 1924, p. 401.

⁷ Emilio LAVAGNINO, *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, Roma, Libreria dello Stato, 1940, p. 36.

⁸ Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 88-90.

⁹ Rafael MOREIRA, *Jerónimos*, Lisboa, Ed. Verbo, 1987, p. 14.

¹⁰ José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, pp. 66-68.

¹¹ Cf. com as obras referidas na bibliografia final.

¹² Cf. Vergílio CORREIA, *As Obras de Santa Maria de Belém de 1514 a 1519*, Lisboa, 1922.

¹³ Cf. Lina Oliveira MARQUES, *O Claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, 1990.

¹⁴ Vitor SERRÃO, "O retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço de Salzedo", in *História e Restauro da Pintura do Retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR, 2000, p. 22.

¹⁵ Cf. IDEM, *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ Cf. IDEM, *Ibidem*, pp. 38-39.

¹⁷ Sobre os séculos XVII e XVIII, leiam-se José da Felicidade ALVES, *Ibidem*, vol. II, pp. 219-250; "As campanhas filipinas de decoração pictórica", in *Jerónimos*, Lisboa, IPPAR, 1993, pp. 112-188; "O Barroco joanino e a afirmação do poder magnânimo", *Ibidem*, pp. 290-347; e "A deocração Pós-terramoto", *Ibidem*, pp. 348-395.

¹⁸ Sobre o século XIX, veja-se José da Felicidade ALVES, *Ibidem*, vol. II, pp. 251-297; e Maria do Rosário GORDALINA, "As obras revivalistas do século XIX no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Romantismo - da Mentalidade à Criação Artística*, vol. I, Sintra, Instituto de Sintra, 1986, pp. 247-291; Pedro DIAS, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1993.

¹⁹ Cf. Pedro DIAS, *Ibidem e História e Restauro da Pintura do Retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, IPPAR, 2000.

²⁰ Lina Oliveira MARQUES, *op. cit.*, p. 64.

²¹ Sobre a biografia de São Jerónimo, veja-se por exemplo as obras de James Hall, J.C.J Metford, Peter e Linda Murray, Louis Réau e Jacques Voragine indicadas na bibliografia.

²² "Uma vez, ao anoitecer, São Jerónimo estava reunido com os frades para escutar uma leitura sagrada quando um leão irrompe pelo meio deles. Os frades puseram-se em fuga e apenas São Jerónimo ficou. O leão mostrou-lhe então uma pata ferida que o Santo se prontificou a curar."

²³ Depois de consultar alguns repertórios de gravuras (Bartsch e Holstein) não conseguimos identificar qualquer gravura que tivesse estado subjacente à composição dos vários episódios.

Contudo, encontrámos semelhanças entre a figura do leão existente na cena "São Jerónimo no Deserto" e a mesma presente na gravura de Albrecht Dürer *São Jerónimo no Escritório* de 1514.

²⁴ Frei Manuel Baptista de CASTRO, *op. cit.*, "(...) que as haviam mandado ao Senhor Rei D. Manuel de Roma (...)".

²⁵ Emilio LAVAGNINO, *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, Roma, Libreria dello Stato, 1940, p. 36.

²⁶ Sobre Giovanni Maria Padovano consulte-se Emilio LAVAGNINO, *Ibidem*, pp. 36-37; Jan BIALOSTOCKI, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Oxford, 1976.; Jerzy KOWALCZYK e Thomas MARTIN, "Giovanni Maria Mosca Padovano" in *The Grove Dictionary of Art*, London, MacMillan, 1996.

²⁷ Se compararmos as nossas peças com outras do ciclo artístico paduano nomeadamente com a obra de Andrea Riccio, a do Mestre de São Jerónimo e a do Mestre de São Trovaso assim designados por Leo Planiscig em *Venezianische Bildhauer des Renaissance*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll, 1921, pp. 123-188, estamos perante ambientes escultóricos muito semelhantes.

²⁸ Frei Jacinto de S. MIGUEL, *op. cit.*, p. 63.

²⁹ A julgar pelos restantes conventos jerónimos, verificamos que a Ordem não mostrou preferência por uma ou outra forma artística para decorar a capela-mor.

Bibliografia

- ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, INCM, 1985.
- ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos*, 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1989-93.
- ATANÁZIO, Manuel Mendes, "A vinda de Andrea Sansovino a Portugal", in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, 1981.
- IDEM, *A Arte do Manuelino - Mecenas, Influências e Espaço*, Lisboa, Ed. Presença, 1984.
- AVERY, Charles, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, John Murray, 1992.
- BATTISTI, Eugénio, *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 1984.
- BENEZIT, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Librairie Gründ, 1966.
- BERTAUX, Émile, "La Renaissance en Espagne et Portugal", in *Histoire de l'Art*, (dir. André Michel), vol. 4, Paris, 1940.
- BOCHNAK, Adam, *Le Roi Sigismond I, Mecène et l'Artisanat Artistique*, (trad. francesa), Kraków, Państwowy Zbiory Sztuki na Wawelu, 1960.
- BORGES, Nelson Correia, *João de Ruão, Escultor da Renascença Coimbra*, Coimbra, 1980.
- CASTRO, Frei Manuel, *Chronica do Maximo Doutor e Principe dos Monarchas São Jeronimo*, ANTT, Ms da Livraria n.º 729, fls. 526 v.- 720.
- CHASTEL, André, *L'Art Italien*, Paris, Flammarion, 1982.
- CORREIA, Vergílio, *As Obras de Santa Maria de Belém*, Lisboa, 1922.
- DIAS, Pedro, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987.
- IDEM, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1993.
- IDEM, *O Fídias Peregrino - Nicolau Chanterene e a escultura do Renascimento*, Coimbra, 1996.
- GALASSI, Giuseppe, *La Scultura Fiorentina del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1949.
- GASSER, Manuel, "Art in Cracow", (trad. inglesa) in *Du - European Art Magazine*, Ano XXXV, (412), Zurique, 1975.
- GONÇALVES, A. Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.
- GORDALINA, Maria do Rosário, "As obras revivalistas do século XIX no Mosteiro de Santa Maria de Belém", in *Romantismo - da Mentalidade à Criação Artística*, vol. I, Sintra, Instituto de Sintra, 1986, pp. 247-291.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, John Murray, 1983.
- HAUPT, Albrecht, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1986.
- JESUS, Frei Diogo de, *Amplificação da Historia de la Orden de San Geronimo*, ANTT, Ms da Livraria n.º 2560, c.º 1666-1668.
- Jerónimos - Quatro Séculos de Pintura* (catálogo da exposição), 2 vols., Lisboa, IPPAR, 1993.
- KALINOWSKI, Lech, *L'Étude des Idées Artistique et Directrices da la Chapelle du Roi Sigismond dans la Cathédral du Wavel à Cracovie*, (trad. francesa), Kraków, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, 1960.
- LAVAGNINO, Emilio, *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940.
- MARTINS, José V. Pina, *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- McGRAW, Hill, *Dictionary of Art*, London, McGraw-Hill Publishing Company, 1969.
- METFORD, J.C.J., *Dictionary of Christian Lore and Legend*, London Thames and Hudson, 1983.
- MOREIRA, Rafael, *Jerónimos*, Lisboa, Ed. Verbo, 1987.
- IDEM, "Santa Maria de Belém - O Mosteiro dos Jerónimos", in *O Livro de Lisboa*, (dir. Irisalva Moita, Lisboa, Lisboa94, 1994, pp. 181-194.

- MURRAY, Peter e Linda. *The Art of the Renaissance*. London, Thames and Hudson, 1963.
- IDEM (dir.). *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- OLSON, Roberta J. *Italian Renaissance Sculpture*. London, Thames and Hudson, 1992.
- PAMPLONA, Fernando de. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses...*, 4 vols., Lisboa, Ed. Verbo, 1989.
- PANOF'SKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa, Ed. Presença, 1981.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *Historia da Arte Portuguesa*, 3 vols., Lisboa, Circulo de Leitores, 1995.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, P.U.F., 1955-59.
- SALMANN, Georges. "Padove" in *Connaissance des Arts*, (288), Paris, 1976.
- S. MIGUEL, Frei Jacinto de. *Mosteiro de Belém. Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belém*, recensão publicada por Martinho Augusto F. da Fonseca, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1901.
- SANTOS, Cândido dos. *Os Jeronimos em Portugal - das origens aos fins do seculo XVII*, Porto, INIC, 1980.
- SANTOS, Reynaldo dos. "O Mosteiro dos Jeronimos" in *Guia de Portugal*, vol. I, Lisboa, 1924.
- IDEM. *A Escultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa, 1950.
- SAVAGE, George. *A Concise History of Bronzes*. London, Thames and Hudson, 1972.
- SERRÃO, Vitor. "A Imagem do Império", in *História das Artes Plásticas*, Lisboa, INCM, 1991.
- IDEM. "O programa artistico de D. Catarina de Austria para a capela-panteão dos Jeronimos", in *Penelope*, nº 21, 1999, pp. 33-61.
- IDEM. "O retabulo mor do Mosteiro dos Jeronimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço de Salzedo", in *História e Restauro da Pintura do Retabulo-Mor do Mosteiro dos Jeronimos*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 17-71.
- SIGUENZA, Frei Jose de. *Historia de la Orden de San Jeronimo*, Madrid, 1680.
- SOUSA, Abade Castro e. *Descrição do Real Mosteiro de Belém*, Lisboa, 1837.
- VARNHAGEN, F. Adolfo. *Noticia Historica e Descriptiva do Mosteiro de Belém*, Lisboa, Soc. Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1842.
- VITERBO, F. Sousa. *Diccionario Historico e Documental dos Architectos Engenheiros e Construtores Portugueses ou ao serviço de Portugal*, Lisboa, INCM, 1922.
- VORAGINE, Jacques de. *Legende Doree*, Paris, Ed. Ramboldi, 1942.
- WITTKOWER, Rudolf. *Sculpture*. London, Penguin, 1991.
- ZATTI, Gianpietro. *La Basilica del Santo e Paduva*, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 1981.