



El alabastro

USOS ARTÍSTICOS Y PROCEDENCIA DEL MATERIAL

Carmen Morte
(Coord)

USOS artísticos del alabastro y procedencia del material : actas I Congreso Internacional / Carmen Morte García, coordinadora. — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

527 p. : il. ; 25 cm

ISBN 978-84-17358-36-5

Escultura en alabastro—Congresos y asambleas

MORTE GARCÍA, Carmen

73.023.2:691.263.5(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Carmen Morte García (coord.)

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)

1.ª edición, 2018

Imagen de portada: *Autorretrato del escultor Damián Forment* en el Retablo Mayor de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. ©Cabildo Metropolitano.

Comité científico: Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza), Ernesto Arce (Universidad de Zaragoza), Belén Boloqui (Universidad de Zaragoza), Josep Gisbert (Universidad de Zaragoza), José Luis Pano (Universidad de Zaragoza), Alberto Arias (Museo Nacional de Escultura, Valladolid), Sophie Jugie (Museo del Louvre), Alessandra Migliorato (Museo Regionale de Messina), Federico Ortí (Universidad de Barcelona) y Marjorie Trusted (Victoria and Albert Museum, Londres).

Coordinación técnica y secretaría: Rosario Gómez Puyoles, Alicia Muñoz del Pozo, Carolina Naya Franco, Elena Andrés Palos.

Nota: En aquellos pies de ilustración en los que no figura el autor de la fotografía, se sobreentiende que está realizada por el autor del artículo.



Esta editorial es miembro de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Diseño y maquetación: Rosario Gómez Puyoles

Imprime: Grafo Artes Gráficas, S.L., Pol. Ind. Malpica-Alfindén, c/ M, Nave 28, 50171 La Puebla de Alfindén (Zaragoza, España)

D.L.: Z 672-2018

“Labrò el retablo mayor de esta Iglesia, [Velilla de Ebro...], el famoso escultor Forment y es todo de figuras de alabastro muy fino, de que ay mina no lejos del Lugar, y por ser tan terso y blanco, se hacían vasos de èl para embiarlos à Roma, como parece de Tito Livio en sus decadas”.

DORMER, D. J., *Discursos varios de Historia con muchas escrituras reales antiguas, y notas de algunas de ellas*, Zaragoza 1683, p. 199.

GELSA E SINTRA: RELACÕES ARTÍSTICAS ENTRE ARAGÃO E PORTUGAL NO TEMPO DO RENASCIMENTO

GELSA Y SINTRA: RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ARAGÓN Y PORTUGAL EN EL RENACIMIENTO

PEDRO FLOR

UNIVERSIDADE ABERTA

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

UNIV. NOVA/FCSH

pedaf@sapo.pt

Os laços diplomáticos entre Portugal e Aragão durante a Idade Média foram decisivos para a aproximação dos dois reinos ibéricos, numa época onde o equilíbrio geo-estratégico entre as várias regiões da Península era essencial. Os casamentos de D. Dinis I e de D. Duarte de Portugal com D. Isabel (1288) e D. Leonor de Aragão (1428) respectivamente são exemplos dos interesses de ambos os reinos numa harmonia estável no contexto mais vasto peninsular, uma vez que viram quase sempre, em Castela, um domínio rival latente. Acresce ainda que D. Pedro, sobrinho do rei D. Duarte, foi Conde da Catalunha (c. 1464) intensificando-se assim os laços entre Portugal e o reino de Aragão. Os enlaces mais tardios do rei D. Manuel I (1469-1521) com duas filhas dos Reis Católicos, D. Isabel (1470-1498) e D. Maria (1482-1500), apenas vieram reforçar a ligação entre Portugal e a coroa de Aragão, agora unida com a de Castela pelo matrimónio de Isabel e Fernando¹.

Tais consórcios funcionaram como verdadeiros impulsos culturais de renovação estética, pois as comitivas que viajavam com as futuras rainhas operavam como meio de comunicação política e alteravam significativamente os costumes da vida quotidiana, o gosto por certos alimentos, trajes e peças de mobiliário, além dos hábitos de consumo literário e artístico². Por vezes, esses séquitos integravam também artistas e artífices que com eles traziam novos modelos estilísticos através da sua formação e do seu saber-fazer. O contacto com os mestres e as oficinas locais e o intercâmbio sócio-artístico promovido no seio destas últimas facilitavam a transferência de conceitos, de experiências e de procedimentos técnicos essenciais para a introdução e desenvolvimento gradual das novidades artísticas. Por seu turno, os

1 Cfr. PAVIOT, J., *Portugal et Bourgogne au XV^e siècle*, Lisboa/Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian / CNCDP, 1995; BORGES DE MACEDO, J., *História Diplomática Portuguesa-Constantes e Linhas de Força*, Lisboa, IDN, 2^a ed., 2006; SOARES MARTINEZ, P., *História Diplomática de Portugal*, Coimbra, Almedina, 3^a Ed., 2010. RODRIGUES, A. M. S. A., SILVA, M. S., FARIA, A. L. de (coord.), *Casamentos da Família Real Portuguesa - Diplomacia e cerimonial*, 2 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2017.

2 Cfr. por exemplo ALVES, A. M., *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983; BUESCU, A. I., *Na Corte dos Reis de Portugal-Saberes, Ritos e Memórias*, Lisboa, Ed. Colibri, 2010, pp. 139-158.

fortes elos comerciais estabelecidos pelas frequentes viagens de mercadores entre os portos dos dois reinos ibéricos dos extremos da Península e o ambiente de proximidade política e diplomática irão favorecer igualmente o intercâmbio de experiências culturais através quer da importação de obras de arte, caso do baixo-relevo marmóreo *Virgem com o Menino e São João Baptista* de Bartolomé Ordoñez (c. 1480-1520), hoje nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa e que pertenceu às coleções reais da coroa portuguesa, quer da migração de artistas entre os dois reinos que remonta, pelo menos, ao século XIV.

A presença de portugueses (que não só de artistas) em Aragão e na Catalunha volta a testemunhar esse intercâmbio recíproco de experiências artísticas e a viagem de modas e figurinos em ambos os lados da fronteira³. No caso que seguidamente vamos estudar, a obra do retábulo da capela-mor da igreja do antigo Convento de Nossa Senhora da Pena em Sintra, pertencente à Ordem de S. Jerónimo, veremos como a viagem empreendida pelo escultor francês Nicolau Chanterene (act. 1511-1554) a Zaragoza representou não só a influência de modelos castelhano-aragoneses na escultura do Renascimento em Portugal, mas também um momento fundamental de transferências artísticas entre a mão-de-obra mais estimada em Castela/Aragão e o próprio escultor, durante esse curto périplo efectuado⁴.

Não devemos estranhar a existência desta peça escultórica no convento hieronimita da Pena em Sintra, uma vez que esta vila portuguesa era uma das mais importantes do Reino. Sintra estava igualmente integrada no conjunto de bens outorgados pelos monarcas portugueses às consortes (a Casa das Rainhas), a título de constituir uma fonte de rendimentos para o seu sustento financeiro e para o seu prestígio social e político⁵. Além disso, a vila de Sintra recebia com frequência a visita e a estada dos reis portugueses que aí, num dos palácios mais importantes da Coroa ainda de fundação islâmica (século XI), passavam grande parte dos meses de rigor estival, visto que o lugar se tornava naturalmente aprazível e fresco⁶. O interesse pelo lugar de Sintra, a espacialidade do antigo paço medieval que

3 Sobre a peça de Bartolomé Ordoñez, ver DIAS, P., *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Minerva, 1987 e FLOR, P., "Mármore em cerâmica: uma obra do escultor renascentista Bartolomé Ordoñez em Portugal", *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2, CITAR / Univ. Católica Portuguesa, 2009, pp. 9-18. Sobre a presença de artistas portugueses e aragoneses/catalães em Aragão/Catalunha e Portugal respectivamente, ver por exemplo MADURELL I MARIMÓN, J. M., "Portugueses em Barcelona (1391-1441): Notas dispersas para a sua história", *Bracara Augusta*, vols. XVI-XVII, Braga, Livraria Cruz, 1964, pp. 250-253; MEIRELES DO SOUTO, A., "Artistas Portugueses na Catalunha", *Anais da Academia Portuguesa da História*, II série, vol. XIX, 1970, pp. 183-200; THEMUDO BARATA, F., "Mercadores, mercados e investimentos comerciais: as relações comerciais luso-aragonesas na primeira metade do século XV", *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época*, vol. III, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CNCDP, 1989, pp. 161-176; BAQUERO MORENO, H., "Os portugueses na Catalunha no reinado de D. Pedro o Condestável", *Estudos em Homenagem ao Professor José Marques*, vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, pp. 179-192.

4 Cfr. HERNANSANZ MERLO, A., "Materiales y técnicas de la escultura", *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, ÁLVARO ZAMORA M. I. y BORRÁS GUALIS G. M., (coord.), Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1993, pp. 57-63; DIAS, P., *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, CENEL, 1996, citando ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la Historia Artística y Literária de Aragón*, 3 vols., Zaragoza, 1915-1932; GRILLO, F., *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica*, Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000; FLOR, P., *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002.

5 Cfr. MARÇAL LOURENÇO, M., P., *Rainhas no Portugal Moderno-Casa, Corte e Património*, Lisboa, Ed. Colibri, 2012, pp. 9-23.

6 Cfr. COSTA GOMES, R., *A Corte dos Reis de Portugal no final da Idade Média*, Lisboa, Difel, 1995, pp. 241-293 e José Custódio Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, IPPAR, 2002, pp. 201-240 e IDEM, "O Paço", in *História*

necessitava de ser revista à luz das exigências da Corte e do cerimonial manuelino, obrigando de certo modo o monarca D. Manuel I a grandes campanhas de obras e, por último, a extrema devoção da dinastia portuguesa de Avis/Beja pela Ordem de São Jerónimo servem de fundamentos para encontrarmos a importante obra escultórica em alabastro aragonês no Convento de Nossa Senhora da Pena, no cume da imponente serra de Sintra. De resto, o empenho régio na construção deste cenóbio, que compreendia, além de uma igreja, coro, claustro, casa do capítulo, refeitório e dormitório, também oficinas e uma hospedaria que servia de apoio aos peregrinos que se deslocavam em oração ao cimo da serra e à própria família real sempre que era preciso⁷.

O início da construção do convento remonta aos finais do século XV ou início da centúria seguinte na qual poderá ter participado directa ou indirectamente Andrea Sansovino (1467-1529), como suspeitava Castro e Sousa, depois do regresso deste mestre da viagem empreendida a Toledo entre 1498 e 1500 até 1503⁸. Este mestre italiano poderá ter utilizado a máquina de sua autoria que serrava/desbastava blocos de pedra para o auxílio dos trabalhos na serra de Sintra, que não os de corte da rocha e terraplanagem bem entendido⁹. Desses árduos trabalhos, dá-nos conta Fr. José de Siguenza: “*fue necesario para la planta del edificio, cortar la peña, y yrla poco a poco despuntando (negocio de mucho trabajo y costa) hasta que se vino a hazer una area o planicie de ochenta pies, ayudado com el cimiento, o terrapleno por los lados. En esta tan pequeña plaça se leuantou todo el edificio del monasterio, claustro y iglesia, y oficinas*”¹⁰. Os trabalhos de edificação do complexo monástico estavam concluídos em 1511, data do instrumento de posse do mosteiro pelos monges da Ordem de S. Jerónimo.

O primitivo retábulo da igreja conventual da Pena deve ter sido de pintura, uma vez que em 1513 o rei D. Manuel presenteava os monges jerónimos de Sintra com seis panos de *bretangil* (tecido de algodão de origem francesa-Cambrai) para o guarda-pós do retábulo-mor. Era comum em retábulos de pintura a existência de um sobrecéu (ou guarda-pó) no remate para maior enaltecimento e protecção do conjunto. Não sabemos a autoria desse retábulo, nem o conteúdo iconográfico do mesmo, mas é possível associar dois nomes de pintores à história do mosteiro: Francisco Henriques e Diogo Gomes.

O primeiro, um artista flamengo radicado em Portugal pelo menos com segurança desde 1508 até 1518 data da morte em Lisboa, foi um dos pintores mais apreciados pelo rei

da Vida Privada em Portugal, José Matoso (dir.), Lisboa, Circulo de Leitores, 2010, pp. 78-97.

- 7 Ver mais recentemente PEREIRA, P., e MARTINS CARNEIRO, J., *O Palácio da Pena*, Parques de Sintra & Scala Publ., 2011; MUCHAGATO, J., *O Palácio e Parque da Pena-O Mosteiro de Nossa Senhora da Pena*, 1 vol., Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2012, pp. 55-65. Sobre a fundação do mosteiro da Pena em Sintra, consultar também DE SAN MIGUEL, FR. J., *Tratado histórico das ordens monásticas de S. Jerónimo e S. Bento*, Lisboa, 1739-1761; DE SIGUENZA, J., *De la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*, Madrid, 1605, fls. 84-90 e Abade CASTRO E SOUSA, A., *Memoria historica sobre a origem da fundação do Real Mosteiro de N. S. da Pena que pertenceu aos monges da Ordem de S. Jerónimo actualmente palácio acastellado situado na serra de Cintra*, Lisboa, 1841.
- 8 Sobre o périplo de Sansovino em Castela, ver PEREDA, F., “Andrés (Sansovino?), florentín, en Toledo: nuevos datos documentales para su biografía”, in *O Largo tempo do Renascimento-Arte, Propaganda e Poder*, REDONDO CANTERA, M. J., e SERRÃO, V., (coord.), Lisboa, Caleidoscópico, 2008, pp. 357-388.
- 9 Cfr. TAFURI, M., *Venice and the Renaissance*, MIT Press, 1995, p. 241, posição partilhada e mais aprofundada por MOREIRA, R., “Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)”, *Revue de l’Art*, n° 133, Paris, CNRS, 2001, pp. 33-38, que demonstrou bem a presença de Sansovino em Portugal por esses anos (até 1501).
- 10 Cfr. DE SIGUENZA, J., *Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid, 1600-05, fl. 89.

D. Manuel, nomeando-o inclusivamente para o restrito grupo de oficiais heráldicos como passavante. Além de uma hipotética participação individual ou em regime de parceria como era habitual ao tempo, Francisco Henriques esteve com certeza envolvido na execução dos vitrais para a igreja, conforme se pode comprovar através de documentação há muito conhecida.¹¹ Em sistemas de empreitada, era comum associar trabalhos afins como, por exemplo, a obra de pintura (vidro, retábulo, douramento, fresco etc.) e pode ter acontecido isso nas obras da Pena em Sintra.

O segundo pintor é Diogo Gomes, artista morador em Sintra desde 1508, envolvido nas campanhas decorativas e de douramento e renovação das pinturas do palácio real dessa vila, entre outros trabalhos importantes como o de pintar das bandeiras usadas em 1521 na recepção em Lisboa da terceira mulher de D. Manuel, D. Leonor de Áustria (1498-1558), irmã do imperador Carlos V, por ocasião das festividades organizadas em honra da nova rainha¹². Além de ter sido uma das testemunhas do instrumento de posse do mosteiro de Nossa Senhora da Pena da Serra de Sintra em 1511 pelos monges jerónimos, o que liga directamente ao edifício, Diogo Gomes viu o seu trabalho recompensado e reconhecido pelo rei D. Manuel, uma vez que o mesmo lhe fez mercê da tença anual de 4000 rs, sendo obrigado a fazer qualquer reparo em obra do seu ofício nos palácio real¹³. Não é por isso de descartar a hipótese de ter sido o autor do primitivo retábulo da Pena.

Quando por volta de 1527, o rei D. João III (1502-1557) e a rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578) decidem patrocinar um novo altar para o convento jerónimo, o antigo retábulo contava somente uma dúzia de anos. No entanto, desta vez a opção material recaiu na pedra, material de maior durabilidade, e não num novo retábulo pintado ou simplesmente uma pala de altar. As condições atmosféricas do interior da igreja conventual não favoreceram certamente a manutenção do retábulo pintado durante muitos anos, uma vez que o excesso de humidade e a invernia típica do cimo da Serra não terão contribuído para a sua conservação e resistência.

A escolha do escultor para a obra retabular que se queria magnificente por se tratar de uma peça celebrativa do feliz nascimento da Infanta D. Maria (1527-1545), jurada Princesa herdeira da Coroa de Portugal, título que manteve até 1531, data em que seu irmão, D. Manuel, a substituiu como herdeiro, de acordo com o costume da primogenitura masculina, não foi difícil e recaiu em Chanterene. Depois da morte do primeiro herdeiro, o Infante D. Afonso, em 1526, os reis portugueses depositavam agora em D. Maria a esperança da sucessão, casando-a mais tarde (1543) com o primo Filipe, Príncipe das Astúrias, futuro Filipe II de Espanha.

Por conseguinte, o carácter festivo do retábulo sem esquecer a dimensão devocional que revestiu grande parte da encomenda artística do período moderno foram decisivos

11 Cfr. DA SILVA BARROS, C.V., *O Vitral em Portugal - sécs. XV e XVI*, Lisboa, INCM, 1983, p. 276; Pedro Redol, *O Vitral - História, Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 20-23.

12 Cfr. CORREIA, V., *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, pp. 8-10; DE ARAÚJO, R., *Lisboa-a cidade e o espectáculo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990; Ana Isabel Buescu, *Na Corte dos Reis de Portugal...*, pp. 145-149.

13 Cfr. VITERBO, S., *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, série I, Lisboa, Academia Real das Ciências de Lisboa, 1903, p. 81; Conde de Sabugosa, *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903, pp. 234-235.

para a eleição do escultor mais prestigiado ao tempo, capaz de realizar obra de pedraria *ao romano*, bem ao gosto do Renascimento que se afirmava em Portugal desde o início de Quinhentos. Falamos em concreto de Nicolau Chanterene.

Este mestre fora responsável uns anos antes (c. 1517) pelas estátuas dos reis D. Manuel e D. Maria (filha dos Reis Católicos) que viriam a decorar a porta axial do mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa, num complexo programa iconográfico celebrativo da Epifania e da revelação de Immanuel/Manuel, o unguído de Deus ou o escolhido¹⁴. Além disso, entre outras obras de relevo, tinha sido o responsável pela execução das novas estátuas jacentes dos túmulos dos primeiros reis de Portugal no mosteiro de Cónegos regrantes de Santo Agostinho de Santa Cruz de Coimbra (c. 1518-22?) Mas o que ressalta à vista na carreira de Nicolau Chanterene foi a ligação (quase) contínua com os monges de S. Jerónimo: em primeiro lugar em Belém como acabámos de ver (c. 1517), depois em S. Marcos de Tentúgal para a construção do retábulo-mor da igreja do mosteiro, por volta de 1522, e por último em Nossa Senhora da Pena em Sintra, espaço monástico coordenado temporal e espiritualmente pelo influente Frei Brás de Barros (c. 1500-1561) que aí foi Prior¹⁵. Com efeito, este monge era hieronimita por profissão de fé, viria a ser Bispo de Leiria (1545) e a eleger o cenóbio sintrense, em particular o claustro, como lugar de sepultamento em 1561 por vontade testamentária. Frei Brás de Barros fora também o responsável pela reforma da Ordem de Santo Agostinho em Santa Cruz de Coimbra e dos seus Estudos associados e conhecia bem os trabalhos realizados em Coimbra e arredores por Chanterene. Por isso, terá desempenhado papel fulcral não só no aconselhamento dos reis portugueses e na escolha final do escultor francês para a construção do retábulo da Pena, mas também no delineamento do programa iconográfico do mesmo como ideólogo.

A razão pela qual Chanterene elegeu o alabastro aragonês para a realização da obra escultórica em Sintra não foi ainda totalmente esclarecida. Com efeito, o mestre francês tinha à disposição em Portugal pedra calcária da região de Coimbra, que conhecia, se não antes, pelo menos desde o tempo em que executou as estátuas para a Capela do Hospital Real dos Reis Católicos em Compostela (c. 1511)¹⁶. Aponta Pedro Dias que a abundância de pedreiras na região de Coimbra (Ançã, Outil, Portunhos), a existência de poderosa clientela interessada na encomenda artística (Diocese, Ordens religiosas e Universidade) aliada à navegabilidade do rio Mondego que possibilitava o transporte fácil de pedraria tanto para o interior via o Cais do Cerieiro ou o da Portagem na cidade, como para o exterior através do porto de Buarcos, junto à foz desse importante curso de água, fizeram da antiga cidade conimbricense o principal foco de produção escultórica entre o período medieval e o protobarroco seiscentista. O rio Mondego e respectivos afluentes encurtavam por um lado distâncias entre Coimbra e a Beira interior, por outro a ligação por mar com zonas da costa atlântica (do Minho ao Guadiana). A pedraria de Ançã chegou mesmo a ser embarcada em

14 Cfr. por exemplo PEREIRA, P., "Simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo", in *História da Arte Portuguesa*, Lisboa (dir. Paulo Pereira), vol. II, Círculo de Leitores, 1995, pp. 11-69 e Sílvia Leite, *A Arte do Manuelino como percurso simbólico*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005.

15 Cfr. DOS SANTOS, C., "De Reformador dos Estudos a Bispo de Leiria ou o itinerário de um contemplativo: D. Frei Brás de Barros", *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI, 1991, pp. 317-326.

16 Cfr. DIAS, P., *O Fydias Peregrino...*, pp. 67-73 e ROSENDEVALDÉS, A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Electa, 1999, pp. 35-44.

Buarcos, rumo ao porto de Padrón (Galiza) e posteriormente levada por carros de bois até Santiago de Compostela, por exemplo até ao estaleiro do Hospital Real dos Reis Católicos, onde a esperava, por volta de 1511, Mestre Nicolau Chanterene.

O facto de as ter realizado em pedra de Ançã pode indiciar um primeiro contacto com o mesmo material antes de chegar a Compostela, vindo da Lorena de onde era oriundo, passando pela Borgonha antes de chegar à Galiza, quem sabe via o conhecido ‘Caminho Francês’¹⁷. Depois da empreitada compostelana, e por uma breve passagem por Braga, Chanterene poderá ter visitado alguns dos estaleiros activos da Península Ibérica ao tempo, por exemplo Burgos (Catedral), Toledo (San Juan de los Reyes), Sevilha (Catedral e Alcazár), Granada (Catedral) e Saragoça (Pilar). Nestes lugares, teria a oportunidade junto de Enrique e Anton Egas, de Felipe Bigarny, de Juan Gil Hontañón ou de Daminán Forment conhecer melhor as formas mais avançadas e recentes do Renascimento, além de poder aperfeiçoar e diversificar as técnicas de trabalho escultórico. Só a pesquisa documental e a descoberta de mais obras atribuíveis ao cinzel de Chanterene poderão no futuro esclarecer o hiato documental e artístico entre 1511 em Compostela e 1517 em Belém (Lisboa).

Durante estes anos, aceitamos como provável o contacto e o desenvolvimento do trabalho com alabastro, à boa maneira de escultores seus contemporâneos e com trajectos pessoais muito próximos. Falamos de Jean Mone (c. 1485-90-1548-50), artista também oriundo da Lorena com larga experiência no talhe do alabastro e com quem Chanterene poderá ter contactado entre 1515-1517 na região da Catalunha. Depois de uma curta estada em Aix-en-Provence onde trabalhou para o Cabido Catedralício, Jean Mone terá viajado a Itália pelos anos de 1512-1515, onde conheceu/contactou com Bartolomé Ordoñez, escultor que lhe abriu o mercado espanhol, após tal viagem a terras transalpinas e antes de chegar a Bruxelas, onde já se encontra documentado em 1521¹⁸. Esta associação entre Mone e Ordoñez que terá como benefício directo o mecenato do próprio Imperador Carlos V ficou reforçada pelos encargos dos túmulos do Cardeal Cisneros, dos Fonseca e de Joana a Louca e Filipe o Belo para a Capela Real de Granada¹⁹. Por seu turno, as similitudes do trabalho escultórico e o estatuto social atingido por ambos ao longo da carreira, o de escultor/imaginário régio por nomeação de Carlos V e D. João III respectivamente, fazem-nos pensar em percursos ou modelos de comportamento mecenático e artístico muito semelhantes. Está ainda por apurar os eventuais contactos entre os dois escultores compatriotas para aferirmos das mútuas influências ou interações artísticas, trabalho a que oportunamente voltaremos.

Habitado desde cedo ao talhe fácil da pedra calcária de Ançã, na região de Coimbra e antes de permanecer nesta cidade a partir de c. 1518, Chanterene vai ainda experimentar

17 FLOR, P., *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002, pp. 98-103.

18 Cfr. LIPINSKA, A., *Moving Sculptures-Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th centuries in Central and Northern Europe*, Leyden/Boston, Brill, 2015, pp. 57-59. A acreditar nas palavras de Albrecht Dürer, transcritas por Lipinska, Jean Mone, oriundo de Metz, teria estudado em Itália. O hiato documental da biografia deste mestre poderá encontrar resposta nesta hipotética viagem a território italiano.

19 Cfr. REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología y iconografía*, Madrid, MC, 1987, pp. 100-105; LEÓN COLOMA, M. A., “Los mausoleos reales y la Cripta”, in *El Libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, pp. 69-95; REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla de los Reyes de Granada: un panteón compartido”, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Zalama Rodríguez, M. A., (dir.), Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 185-214.

o trabalho da pedra lioz, também de origem calcária de cor cinza ou rosada, na zona de Lisboa e arredores, onde existiam abundantes pedreiras que serviam os estaleiros da capital no período manuelino-joanino da primeira metade do século XVI. Rio Seco, Ajuda, Laveiras, Pardela e Oeiras são alguns dos lugares muito próximos da capital de fornecimento deste importante material para a escultura lavrada do Renascimento lisiponense. A constante azáfama dos estaleiros de Lisboa que promoviam a mudança da imagem da capital do Império por vontade régia de D. Manuel e continuada para lá do reinado de seu filho, D. João III, era motivo suficiente para atrair mão-de-obra nacional e/ou estrangeira para laborar nas várias empreitadas que então decorriam²⁰.

Tendo trabalhado grande parte da sua carreira com pedras de composição mineralógica baseada no calcário, Chanterene parece ter apostado em inovar no seu percurso laboral, procurando assim dar boa resposta às esperanças que nele eram depositadas pelo casal régio. A confirmação em 1527 de Mestre Nicolau como Imaginário do Rei, cargo que já detinha desde 1519 por outorga do rei D. Manuel, além de um conjunto de regalias estatutárias parece ser indicativo do reconhecimento por parte da Coroa da valia artística que demonstrara possuir em Coimbra (Sé, Mosteiro de Santa Cruz, Mosteiro de Celas), Óbidos (Igreja de Santa Maria) e Tentúgal (Mosteiro de S. Marcos), e aumentou também o grau de expectativa para os próximos trabalhos, neste caso o novo retábulo pético da igreja do convento de Nossa Senhora da Pena em Sintra²¹. Esta obra resultava, como aludimos anteriormente, de um acto congratulatório pelo feliz nascimento de uma herdeira ao trono. Todavia, com o nascimento de um filho varão, o Príncipe D. Manuel em 1531, a dedicatória do retábulo foi decerto alterada.

Familiarizado com o trabalho do alabastro, talvez por via das experiências vividas em Espanha nos primeiros anos do século XVI, Nicolau Chanterene conhecia os hábitos de consumo escultórico do nosso país, pelo facto de estar em Portugal há já alguns anos. Se exceptuarmos as obras de marcenaria de influência nórdica para as grandes empreitadas retabulares, todas as outras alternavam ora em retábulos de escultura pétrea (calcário, granito, lioz etc.), ora em obras de pintura integrada, dominando em ambos os casos o gosto pela Flandres e pelo “brilho do Norte”²². Tal significava que a opção por um material raro ou muito pouco conhecido da clientela serviria como modo de afirmação artística por parte de Chanterene e de uma nova estética *ao romano* como nunca tinha sido apreciada. Com efeito, o alabastro em Portugal era conhecido pelo menos desde a Idade Média, através da chegada de obras de pequeno porte de Inglaterra, a sua maioria provenientes das pedreiras de Staffordshire e Derbyshire (Tutbury e Chellaston), vulgarmente designadas por “alabas-

20 Cfr. CARITA, H., “Da ‘Ribeira’ ao Terreiro do Paço: génese e formação de um modelo urbano”, in *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio-História de um Espaço Urbano*, FIGUEIRA DE FARIA, M., (coord.), Lisboa, INCM / Univ. Autónoma de Lisboa, 2012, pp. 13-36.

21 Para a documentação que nomeia Nicolau Chanterene como escultor régio, ver as referências dadas por DOS SANTOS, R., *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, ANBA, 1950, p. 26.

22 Cfr. DIAS, P., (coord.), *O Brilho do Norte - Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal na época manuelina*, Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPAR/CNCDP, 1997, em particular os textos de Pedro Dias, Fernando Grilo e Lurdes Craveiro. Sobre a produção retabular de pintura de gosto flamengo, ver por exemplo SEABRA CARVALHO, J. A., e OLIVEIRA CAETANO, J., (coord.), *Primitivos Portugueses (1450-1550)-o século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Athenal/MNAA, 2010.

tro de Nottingham”²³. Por vezes, a imaginária de alabastro surge também avulsa, resultante de encomendas ou de ofertas muito pontuais, constituindo quase sempre a excepção do que a regra no Portugal quatrocentista. Além disso, a aplicação de peças de alabastro em estruturas arquitectónicas de maiores dimensões, como por exemplos fogões de sala que sabemos terem existido na Lisboa de Quinhentos e por conseguinte contemporâneos de Chanterene, não é suficiente para dar a primazia na escolha deste material para obras de uso devocional ou doméstico.

Para a perfeita execução de uma obra da envergadura de um retábulo para uma capela-mor de uma igreja, Nicolau Chanterene estava seguramente a par das características morfológicas do alabastro e do lugar para onde se destinava a obra. O conhecimento prévio deste constituía fase essencial para que a luz natural (e as zonas de penumbra) pudessem completar o sentido iconográfico, simbólico e misterioso da obra, em articulação estreita com a envolvente espacial (a nave da igreja e o coro conventual) e o ponto de observação do espectador (o simples fiel ou o monge). A distância física do observador teria depois de compensar questões de escala e proporcionalidade, procurando sempre o escultor corrigir óptica e formalmente a imagem por via do alongamento ou da aplicação de tonalidades cromáticas para que determinados pontos sobressaíssem. Para mais, parece-nos evidente que o escultor francês conhecia as potencialidade plásticas e mineralógicas do alabastro aragonês, o que o fez regressar a Zaragoza para adquirir a quantidade de pedraria necessária para a empreitada de Sintra. A presença frequente de artistas e de ricos patronos em Zaragoza constituiria certamente um atractivo suplementar para Chanterene²⁴. Mais próximo de Portugal ficavam por exemplo as jazidas de alabastro de Cogolludo (prov. Guadalajara) que, no entanto, não foram as eleitas²⁵. Nas proximidades de Zaragoza, as pedreiras de Fuentes de Jiloca e de Borja ofereciam outro tipo de obstáculo, na medida em que as de Gelsa encontravam-se geograficamente mais próximas do rio Ebro, o canal de comunicação entre Aragão e o Mediterrâneo (neste caso Portugal)²⁶.

Por um lado, a escolha muito específica do alabastro de Gelsa parecia *a priori* assegurar a Chanterene o sucesso do trabalho final. Por outro, a extração, desbaste e polimento do mesmo, além do trabalho escultórico propriamente dito, eram de certo familiares a um escultor, considerado um *fydias peregrino*²⁷. Por conseguinte, pelas várias cidades e vilas por onde passou (desde a Lorena em França até Portugal) teria conhecido oportunidades para ver e

23 Sobre os alabastrós medievais ingleses, ver CHEETHAM, F., *English Medieval Alabasters: with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, 2ª ed., The Boydell Press, 2005 e TOWNSEND, E., “English alabaster sculpture”, in *Medieval and Renaissance-People and Possessions*, DAVIES, G., e KENNEDY, K., (dir.), London, V&A Publ, 2009, pp. 110-111.

24 Cfr. MORTE GARCÍA, C., “Los artistas de Aragón y sus patronos en el Renacimiento: los proyectos figurativos”, in *El Esplendor del Renacimiento en Aragón*, MORTE GARCÍA, C., (coord.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Museo de Bellas Artes de Bilbao / Generalitat Valenciana, 2009, pp. 54-79.

25 Sobre as pedreiras e jazidas em Espanha no Renascimento, consultar REDONDO CANTERA, M. J., *El Sepulcro en España...*, pp. 63-72.

26 Cfr. CANTOS MARTÍNEZ, O., CRIADO MAINAR, J., “El alabastro, un mineral singular. Reflexiones sobre su uso en las artes plásticas y la construcción”, in *Delimitación comarcal de Zaragoza*, AGUILERA ARAGÓN I., ONA GONZÁLEZ, J. L., (coord.), Col. Territorio 36, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011, pp. 257-268.

27 “Fydias peregrino” é a designação que surge num poema quinhentista sobre a Serra de Sintra que foi bem identificado por Pedro Dias que assim o apelida também num das obras mais relevantes dedicadas ao escultor francês e citada ao longo do presente trabalho.

praticar este tipo de material. A tarefa de escavar com cheios e vazios, a de cinzelar e modelar o relevo de alabastro, em conjugação ou não com outros materiais pétreos, eram variantes escultóricas e etapas que pertenciam à aprendizagem do pedreiro/escultor, as quais Chanterene já tinha percorrido ao longo da sua carreira. Para a conceptualização da escultura, o mestre socorreu-se de práticas há muito estabelecidas nos costumes artísticos e nos tratados da especialidade que consagram o receituário dos procedimentos normativos: a imaginação criativa, o *bozzetto* ou um modelo de menores dimensões em pedra, gesso ou barro²⁸.

De acordo com o contrato firmado em 21 de Janeiro de 1528 entre Mestre Nicolau e Rodrigo Melero, “sacador” de alabastro em Gelsa, a viagem de Lisboa (ou de Coimbra?) até Zaragoza fez-se no final de 1527, desconhecendo nós o trajecto efectuado até à cidade espanhola²⁹. As evidentes citações artísticas na obra do escultor quer do trabalho de Diego de Siloé em Burgos, quer do labor de Filipe Vigarny em Toledo testemunham a passagem de Chanterene por estes dois focos importantes de escultura renascentista. Voltaremos mais adiante a este assunto.

O mencionado contrato estabelecia a entrega por compra de “cincuenta carretadas de piedra de alabastro de las canteras” de Gelsa até às margens do rio Ebro, depois até ao Golf de San Jordi (prov. Tarragona), para posterior embarque para Lisboa. Rodrigo Melero, com quem Chanterene contrata a compra do alabastro, era morador em Gelsa, pertencia a uma família de “sacadores” de alabastro, além dos familiares Alí e Juan Melero, todos responsáveis por várias vendas e fornecimentos de pedraria para obras em Zaragoza e arredores, como os casos do valenciano Damián Forment (c. 1480-1540), do florentino Juan de Moreto (act. 1520-1547) e mais tarde do maiorquino Guillén Salbán (act. 1563-1578)³⁰.

Um dos aspectos mais interessantes que nos remetem para o contacto de Chanterene no final da década de 20 com a mão-de-obra activa em Zaragoza, onde ficou hospedado durante a estada aragonesa e onde a comunidade francesa era assinalável, é o testemunho presencial do compatriota Gabriel Joly (act. 1514-1538)³¹. Este escultor, oriundo da região da Picardia (Noyon?), chegou a Zaragoza por volta de 1514, data em que parece colaborar na oficina de mestre Damián Forment até 1518, momento coincidente com o final da grande empreitada do retábulo-mor da Basílica de Nossa Senhora do Pilar e com a abertura de *atelier* próprio na cidade³². Como aventou Pedro Dias, é tentador pensar que, entre estes anos de 1512-1518, Chanterene poderá ter contactado com Joly (no ambiente da oficina de Forment), com quem viria mais tarde a retomar o contacto em 1527/28. Nesta ocasião precisa, tinha a possibilidade de aperfeiçoar a sua arte no talhe do alabastro, trocar fontes de

28 Cfr. WITTKOWER, R., *Sculpture: Processes and Principles*, London, Penguin, 1991, pp. 79-98; CANNAN, F., “Alabaster”, in *The Making of Sculpture*, TRUSTED, M., (ed.), London, V&A, 2007, pp. 105-113.

29 Citado por ABIZANDAY BROTO, M., *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza, siglo XVI*, Zaragoza, 1915, p. 156 e transcrito na íntegra em GRILLO, F., *Nicolau Chanterene e a afirmação ...*, Apêndice Documental, n.º 12.

30 Cfr. ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G. M., (coord.), *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1993, pp. 237-249 e 279-280; MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, pp. 65-68. Ver também PANO GARCIA, JOSÉ L., “Autores y cronología de la Catedral de Barbastro (Huesca)”, *Artígrama*, n.º 5, 1988, pp. 81-104, em particular n. 42.

31 Cfr. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “Renacimiento a la francesa en el Quinientosaragonés”, *Artígrama*, n.º 22, 2007, pp. 473-511.

32 Cfr. MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment...*, p. 158.

inspiração para obras posteriores (gravuras, desenhos, esboços, modelos) e conhecer a tradística mais actual do tempo (Cesariano de 1521, Alciato de 1522 e Sagredo de 1526) que citou flagrantemente na obra retabular da Pena em Sintra (p. ex o fólio *Cavaedii Tetrastili* na Flagelação de Cristo numa das cenas do Sacrário rotativo; o guardião da Virgem no remate do retábulo e o emblema nº 22 de Alciato intitulado *Cvstodiendas Virgines*; ou ainda vários fólhos de Sagredo na arquitrave do retábulo com querubins e balaústres)³³. Durante os meses que permaneceu em Zaragoza, Chanterene colheu a cultura artística da gravura italiana de Marcoantonio Raimondi, Agostino Veneziano ou de Nicoletto da Modena que, a par dos modelos nórdicos mais conhecidos de Schongauer e Dürer, ganhavam expressão em Aragão³⁴. Forment e outros utilizaram esses modelos com abundância nas obras do Pilar, San Miguel de los Navarros, Catedral de Huesca, Santo Domingo de la Calzada e também Poblet³⁵.

Regressado a Lisboa, onde as peças de alabastro foram descarregadas junto do estaleiro de obras do grande Mosteiro de Santa Maria de Belém, Chanterene deslocar-se-á para Sintra onde estabelece uma pequena oficina para poder dar resposta à empreitada que tinha em mãos. Nesse *atelier* de parca dimensão talvez nas proximidades do palácio real, onde estiveram os pedreiros/escultores João Rombo, João Luís ou Pêro Pexão, Mestre Nicolau executava o magnífico retábulo em alabastro aragonês com o recurso também ao mármore negro de Mem Martins para marcar os planos e os vários registos arquitectónicos³⁶.

O retábulo, cujo programa iconográfico fora provavelmente delineado por Frei Brás de Barros, contemplava a presença de um retrato alegórico de D. Catarina de Áustria como Virgem Maria, segurando no colo o Salvador/o Predestinado em acto didáctico de ensino da leitura a lembrar os ideais da reforma erasmiana³⁷. As implicações que o nome do novo príncipe herdeiro, o infante D. Manuel, levantam no contexto da interpretação messiânica do surgimento de um varão e a complexa teia iconográfica tecida em torno dos ciclos da Infância e da Paixão de Cristo, com citações teológicas profundas e em simultâneo do teatro de Gil Vicente (c. 1465?-1536) a título de exemplo da obra “Mofina Mendes” representada na Corte no

33 Cfr. DIAS, P., *Nicolau Chanterene - escultor da renascença*, Lisboa, Publ. Ciência e Vida, 1987; Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1991; FLOR, P., *O Túmulo de D. João de Noronha...*, pp. 111-112; GRILLO, F., “O retábulo da igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Pena. Fontes literárias e gráficas”, in *II Congresso Internacional de História da Arte*, Coimbra, Almedina, 2004, pp. 361-382.

34 Cfr. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias”, *La Arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, María Isabel Álvaro Zamora e Javier Ibáñez Fernández (coord.), Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 39-95.

35 Cfr. MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment ...*, pp. 47-61.

36 Cfr. Relatório de Conservação e Restauro do Retábulo da Pena elaborado por Carlos Monteiro e Teresa Silveira, a quem agradecemos pela cedência do mesmo e pelo trabalho conjunto que realizámos durante a intervenção da empresa CaCO3 no dito retábulo entre 2000-2004. Os nomes dos pedreiros João Luís e João Rombo são arrolados na denúncia feita à Inquisição de Lisboa de Nicolau Chanterene por estes seus colaboradores. Disto nos deu conta o trabalho seminal de Vergílio Correia, *O Imaginário Nicolau Chanterene na Inquisição - uma denúncia em 1538*, Lisboa, Typ. do Anuário Comercial, 1922. Acrescentamos nós o nome de Pêro Pexão, activo em Sintra pelo menos desde 1526 em trabalhos no Palácio real como pedreiro-ladrilhador e veio a falecer em 1566, data em que é substituído no cargo de mestre dos canos de chumbo dos Paços da vila de Sintra. Ver sobre este pedreiro Vítor Serrão, “O baixo-relevo renascentista da igreja matriz de Rio de Mouro”, *Sintra*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982-83, pp. 561-617 e CAETANO, M.T., *Do Solum ao Solar, uma praxis renascentista na Quinta de Ribafria*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 2005.

37 Cfr. FLOR, P., *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 304-307.

Inverno de 1534, culminam na existência de um Sacrário circular rotativo, intimamente ligado ao culto do Santíssimo Sacramento tão ao gosto da família Habsburgo, sinais estes que concorrem para a existência de um complexo conjunto iconográfico plurissignificativo e deliberado.

Um outro aspecto que terá marcado Chanterene na sua concepção de trabalhar o alabastro foi o recurso à policromia e ao douramento nas figuras mais destacadas das peças, talvez obra do pintor/dourador de Sintra, Diogo Gomes, a quem aludimos anteriormente. É uma característica frequente na arte castelhana de Vigarny e Siloé ou na de Joly e Forment em Aragão e que Chanterene adoptou pela primeira vez, que se saiba, em Sintra. Aproveitando a luz e sombra para sobressair as formas e os detalhes, este fez aplicar a policromia e sobretudo o dourado como meios complementares da escultura no estado final ao ser apresentada ao espectador. Os motivos pelos quais empregou a policromia são especuláveis e oscilam entre a possibilidade de dissimular parte do material em que a peça foi esculpida (o retábulo da Pena integra além do alabastro, a madeira, elementos metálicos e o gesso) e a capacidade de realçar determinado ponto na peça que devesse exigir ao observador maior atenção. Foram os casos das cenas da Majestade (Virgem com o Menino) ou da Anunciação, a julgar pelos vestígios que ainda subsistem nestas cenas. É muito provável que outras figuras tivessem também douramento nos rostos, vestes e adereços. Esta tentativa e preocupação por parte de Chanterene em dar destaque através do dourado, por inspiração aragonesa, tornaram verosímeis os relevos que povoam todo o retábulo, conferindo-lhes detalhes miniaturais retirados da vida real e replicando numa escala mais reduzida do universo como se de um microcosmos se tratasse. Deste modo, as figuras e os cenários arquitectónicos de contorno negro sobressaem do fundo de relevos e nichos em alabastro esbranquiçado num simulacro da realidade terrena³⁸.

O colorido e o douramento auxiliavam de certo modo Mestre Nicolau na tarefa da expressão artística, contribuindo decisivamente para a narrativa conceptual e iconográfica do retábulo. A visão frontal ou lateral do altar (ora na nave da igreja, ora no coro monástico) e a contemplação angular do volume retabular influenciavam propositadamente a interpretação iconológica do objecto, a partir da plasticidade da obra que idealizou. O grupo central do “Cristo suportado pelos Anjos”, a cena da Majestade e as adjacentes em plano inferior da “Anunciação” e da “Adoração dos Magos”, além da luz rasante que entra transversalmente na igreja sobre os finos relevos em *stiacciato* da Paixão são exemplos dessa articulação lumínico-espacial³⁹. Além disso, Chanterene elegeu a gestualidade algo teatral e *amaneirada* de alguns figurinos (p. ex. Adoração dos Pastores ou Apresentação do Menino no Templo) como modo de caracterização escultórica. O douramento auxiliou-o não só na tarefa de atingir a harmonia formal e plástica do retábulo, mas também na de definir os volumes mais marcantes transmitindo deste modo a noção de movimento, tirando igual partido da translucidez do alabastro.

38 Sobre a geometria na obra de Chanterene, ver obrigatoriamente o trabalho de Francisco HENRIQUES, O retábulo da Pena de Nicolau Chanterene: geometria e significação, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

39 Sobre o douramento do retábulo de Sintra, apresentámos uma conferência ainda inédita como KeynoteSpeaker, intitulada “On gilding Renaissance sculpture in Portugal in 16th century: the case of Nicolas Chanterenne (act. 1511-1554)”, no Congresso Internacional *Gilt-En Art 2015 - Gilding materials and techniques in European Art* na Universidade de Évora em 2015, onde discutimos e apresentámos algumas destas ideias aqui expressas.

A caça na serra sintrense era um dos prazeres que Chanterene parece ter durante estes anos do início da construção do retábulo e, por esse motivo, atrasa-se na realização do mesmo, segundo nos relata uma forte advertência régia ao almoxarife de Sintra André Gonçalves, em 1529⁴⁰. Este aviso severo exigia o total empenho do escultor na obra sob pena de pagar uma multa elevada de 40 cruzados. Por si só, a obra escultórica e a montagem de todo o retábulo eram tarefas algo morosas e, ainda em 1534, a pedraria de alabastro encontrava-se em trânsito para Sintra, conforme os documentos nos testemunham⁴¹. Até à data do encerramento da empreitada, em Fevereiro de 1535 com a colocação dos panos e cortinas no cimo do retábulo, Chanterene terá permanecido a maior parte do tempo em Sintra, como de resto estava obrigado depois da advertência de 1529. A coroar todo o trabalho e tempo dispendidos na obra do altar da Pena, Chanterene recebeu em 1536 o título oficial heráldico-arauto, passando a pertencer ao estrito lote de artistas contemporâneos que atingiram tal categoria, como António de Holanda iluminador e retratador e Jorge Afonso pintor régio. Esta nomeação plena de prestígio social e económico viria a dificultar a carreira de escultor de Chanterene que, depois da Pena, pouco ou quase nada voltou a fazer por manifesta falta de tempo⁴². Com efeito, o cerimonial de corte, as novas funções que desempenhava como arauto e uma doença que o afectou quando se deslocou com a Corte para Évora em 1536 foram motivos para este aparente afastamento das actividades do ofício de escultor. É provável que tivesse mantido alguma actividade como desenhador/tracista de peças escultóricas que lembram em parte a sua arte, por exemplo as janelas e o túmulo de D. Afonso de Portugal do Convento da Graça de Évora (este último no Museu local hoje em dia).

Importa ainda focar a nossa atenção para mais algumas interações artísticas estabelecidas por Chanterene através do contacto directo com a arte castelhana-aragonesa e o modo como o alabastro empregue em Sintra serviu para divulgar e desenvolver o gosto pelas formas renascentistas em Portugal, sobretudo na decoração de espaços religiosos, na construção de monumentos funerários e de edifícios *ao romano*. É demasiado evidente, para ser apenas coincidência de uso da mesma matriz, as semelhanças entre as duas pequenas esculturas de anjos *amorini* que se beijam sobre os arcosólios adjacentes da *Escalera Dorada* de Diego Siloé na Catedral de Burgos (1519-1526) e o mesmo motivo decorativo que sobrepuja a arquitrave da entrada esquerda do episódio da “Apresentação do Menino no Templo” na Pena. O mesmo acontece com o recém terminado retábulo da *Descensión* de Santo Ildefonso (c. 1526) de Vigarny na Catedral de Toledo, nomeadamente a estrutura articulada de um círculo ao centro e da perspectivação das linhas diagonais extremas do retábulo, além de um sacrário rotativo decorado com baixos-relevos finíssimos, e a mesma tipologia na obra da Pena, se ressalvamos que esta última é de maiores dimensões⁴³.

Além destes exemplos, para a concepção iconográfica e plástica dos relevos da Pena, Chanterene parece ter-se inspirado em modelos que viu feitos (ou viu fazer) em Zaragoza

40 Cfr. Reynaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal...*, p. 26.

41 Cfr. FLOR, P., *O Túmulo de D. João de Noronha...*, p. 113, citando VITERBO, S., *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vol. II, Lisboa, INCM, 2ª ed., 1988, p. 494.

42 Cfr. DOS SANTOS, R., *A Escultura em Portugal ...*, p. 27; FLOR, P., *A Arte do Retrato em Portugal ...*, pp. 300-301.

43 DEL RÍO DE LA HOZ, I., *El Escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 194-199.

e arredores, de que destacamos a “Adoração dos Magos” de autoria do seu colega de profissão Gabriel Joly no altar-mor da igreja de Santa Maria de Tauste (c. 1520-1524 a parte relativa à madeira e 1526-29 a parte relativa à policromia). Este imponente retábulo possui ainda uma “Roda de Santa Catarina”, tal vez de Gil Morlanes el Joven, cujo mecanismo rotativo em muito se assemelha ao da Pena o que volta a reforçar os elos aragoneses e sintrenses, no bom seguimento do que haviam feito Gil de Siloé na Cartuja de Miraflores de Burgos (1496) ou Vigarny em Toledo em 1526, como acabámos de ver⁴⁴.

Por último, realce-se também o crescente amaneiramento das formas que Chanterene parece introduzir no retábulo da Pena, contrastando com modelos mais contidos presentes na sua fase coimbrã. O mesmo parece acontecer com Joly e Forment, a partir dos finais dos anos 20 e o início da década seguinte, facto que nos leva a pensar que todos estes artistas mostravam-se à época receptivos e sensíveis aos novos figurinos serpentina-tos, mais próximos de Roma do que do primeiro renascimento francês. Compare-se por exemplo a escultura de Joly “Cristo atado à coluna” do retábulo da Catedral de Teruel (1532-36) e o *pathos* contido do “Cristo morto” da edícula central da Pena para aferirmos este novo olhar sobre a proporção e o cânone da escultura clássica. Vejam-se também as esculturas da *Lamentação* de Forment para o retábulo-mor da ermida de San Nicolás de Bari em Velilla de Ebro (Zaragoza) de 1532 e novamente o *Cristo suportado por três anjos* da Pena; ou o sepulcro de Juan de Lanuza em Alcañiz (Teruel) de c. 1537-38 e a pose helicoidal da Virgem da Anunciação em Sintra⁴⁵.

Apesar de o alabastro proveniente das pedreiras do Vale do Ebro ter constituído um dos materiais artísticos mais utilizados e apetecidos desde tempos remotos e em especial durante o Renascimento, não encontrámos outros registos de importação de alabastro aragonês para Portugal neste período. As actividades económicas e artísticas relacionadas com a extração, desbaste, polimento e exportação eram fortíssimas no reino de Aragão e mantiveram-se em funcionamento ao longo do século XVI⁴⁶. O exemplo que abordámos do conhecido escultor régio francês, Nicolau Chanterene, estabelecido em Portugal a partir de 1517 e que se deslocou (ou regressou?) a Gelsa em 1527-28, a expensas do Rei D. João III, para adquirir uma quantidade significativa de alabastro para o magnífico retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Pena em Sintra, da poderosa Ordem de S. Jerónimo, constituiu caso único.

A partir da análise desta obra-prima do Renascimento, procurámos analisar o contexto histórico-artístico que rodeou a encomenda, salientando o percurso ímpar do escultor Nicolau Chanterene e o modo como se deixou influenciar pelo gosto do Renascimento italiano em voga na Coroa de Aragão no fim do primeiro terço do século XVI. Depois da Pena, jamais outro retábulo desta dimensão, singularidade plástica e riqueza iconográfica foi conseguido ou encomendado. A opção pela retabulística de pintura parece ter prevale-

44 Cfr. MORTE GARCÍA, C., e CASTILLO MONTOLAR, M., (coord.), *El Retablo Mayor Renascentista de Tauste*, col Estudios / Arte, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” - CSIC, 2012. Sobre a “Rueda de Santa Catalina”, ver pp.55-59.

45 Cfr. MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment...*, pp. 327-333 e 355-358.

46 Cfr. REDONDO VEINTEMILLAS, G., “El momento histórico del Reino de Aragón en el siglo XVI”, in *El Esplendor del Renacimiento en Aragón*, MORTE GARCÍA, C., (coord.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Museo de Bellas Artes de Bilbao / Generalitat Valenciana, 2009, pp. 40-53.

cido em Portugal, à excepção do aro conimbricense e do Mondego, onde a pedraria calcária de Ançã manteve-se em uso, por exemplo, pela operosa oficina do normando João de Ruão (act. 1528-1580) que foi responsável pela decoração de altares-mores e capelas de sés, igrejas e ermidas. A utilização do mármore de Estremoz em substituição da pedra de Ançã ou do alabastro estrangeiro (p. ex. de Aragão) foi a solução mais conveniente do ponto de vista económico, dada a maior proximidade das jazidas do Alentejo, face às cidades mais importantes do Centro-Sul de Portugal, Lisboa e Évora. Os seguidores de Nicolau Chanterene ou outros escultores franceses activos no aro alentejano como Francisco Loreto aproveitam antes a abundância material do mármore para as obras de arquitectura ou de escultura decorativa que dirigem nesses estaleiros⁴⁷. O retábulo da Pena constituiu por isso um verdadeiro repositório ímpar de formas e modelos *ao romano*, devedores da estética de Sagredo, Raimondi e Forment, graças ao uso escultórico do alabastro aragonês e de uma viagem de um escultor que soube deixar-se influenciar pela vanguarda artística da arte da escultura que Zaragoza representava no contexto peninsular.



Fig. 1: Retábulo da Nossa Senhora da Pena (Sintra), Nicolau Chanterene (1528-1535), ©Francisco Henriques.

47 Cfr. FLOR, P., "O portal da igreja matriz de Arronches e a escultura do Renascimento em Portugal", in *O Largo Tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, Maria José Redondo Cantera e Vítor Serrão (coord.), Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 2008, pp. 131-152; Vítor Serrão, *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança (1578-1602)*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 2015 (em particular pp. 77-89).



Fig. 2: Planta do Mosteiro de Nossa Senhora da Pena (Sintra)
© José Manuel Carneiro.

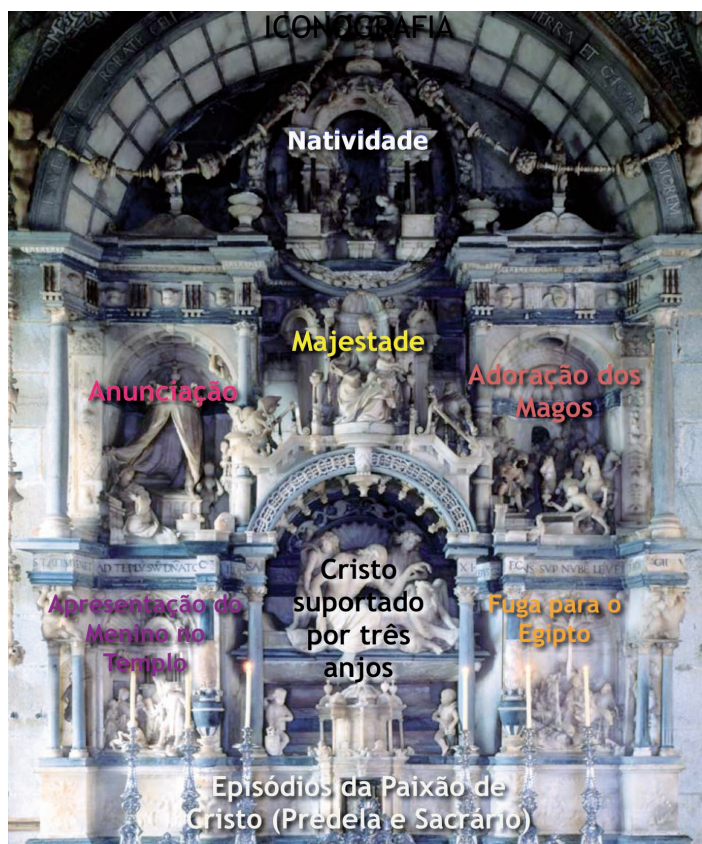


Fig. 3: Iconografia do retábulo da Nossa Senhora da Pena (Sintra) de Nicolau Chanterene (1528-1535).

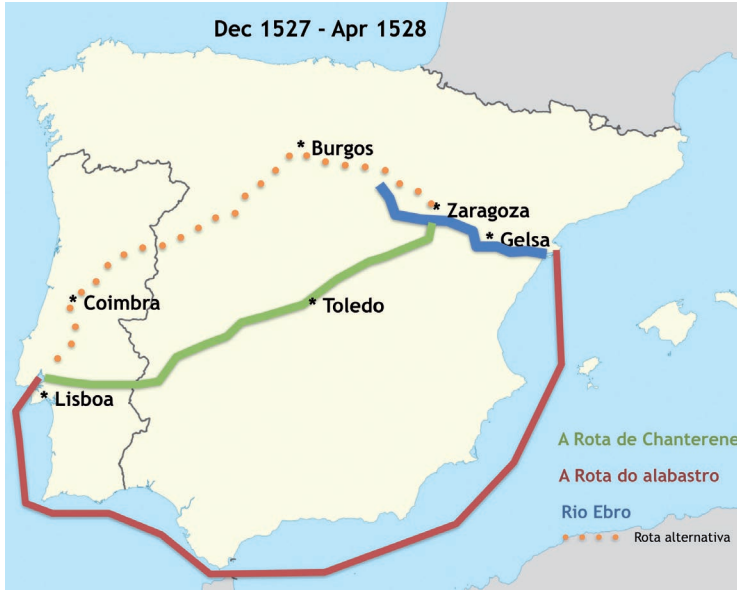


Fig. 4: Percurso da viagem de Nicolau Chanterene e do alabastro de Gelsa para Lisboa
©Pedro Flor.

Fig. 5: Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), *pormenor da Flagelação e o fólio de Cesare Cesariano*, ©Pedro Flor.



Flagelação de Cristo (Sacrário)



Cesare Cesariano
Dez livros de Architectura - 1521
fl. Cavaedii Tetrastili



Que las virgenes han de estar guardadas (Cvstodiendas Virgines) - Embl. 22 - Alciato

Fig. 6: Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), *pormenor do guardião da Virgem e o emblema de Alciato*, ©Pedro Flor.



Fig. 7: *Influência de Diego de Sagredo no Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra)*, ©Francisco Henriques.

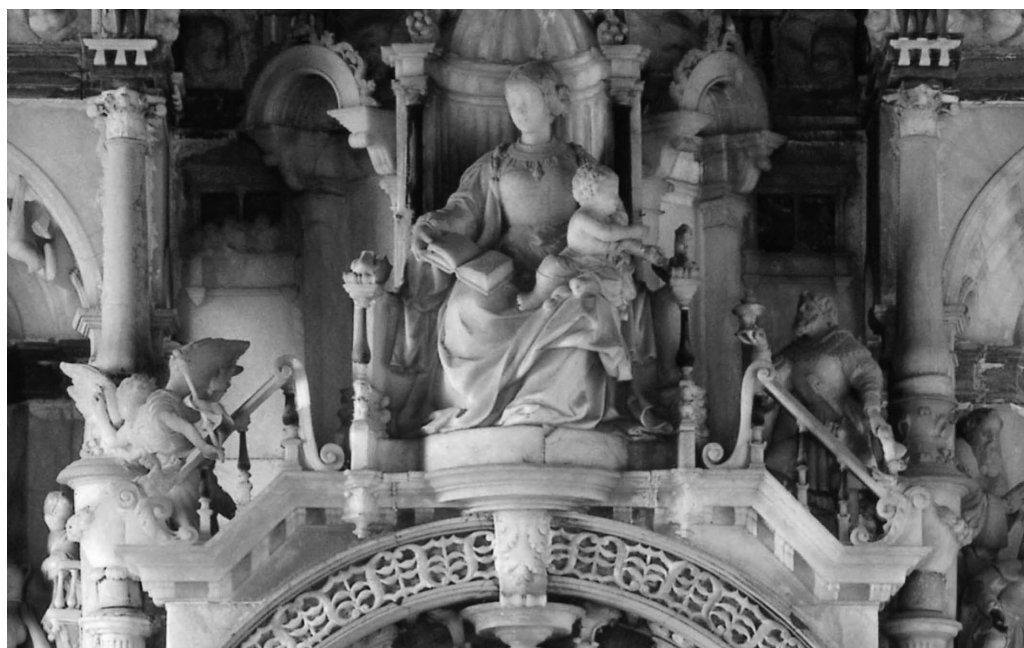


Fig. 8: *Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), pormenor da Majestade*, ©Francisco Henriques.



Fig. 9: Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), *pormenor da Anunciação*, ©Francisco Henriques.



Fig. 10: Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), *pormenor da predela, Última Ceia*, ©Pedro Dias.



Fig. 11: Escalera Dorada de Diego Siloé e o pormenor na Apresentação do Menino no Templo (Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra)), ©Pedro Flor.

Diego Siloé – Escalera Dorada (Catedral de Burgos) – c.ª 1519-1526



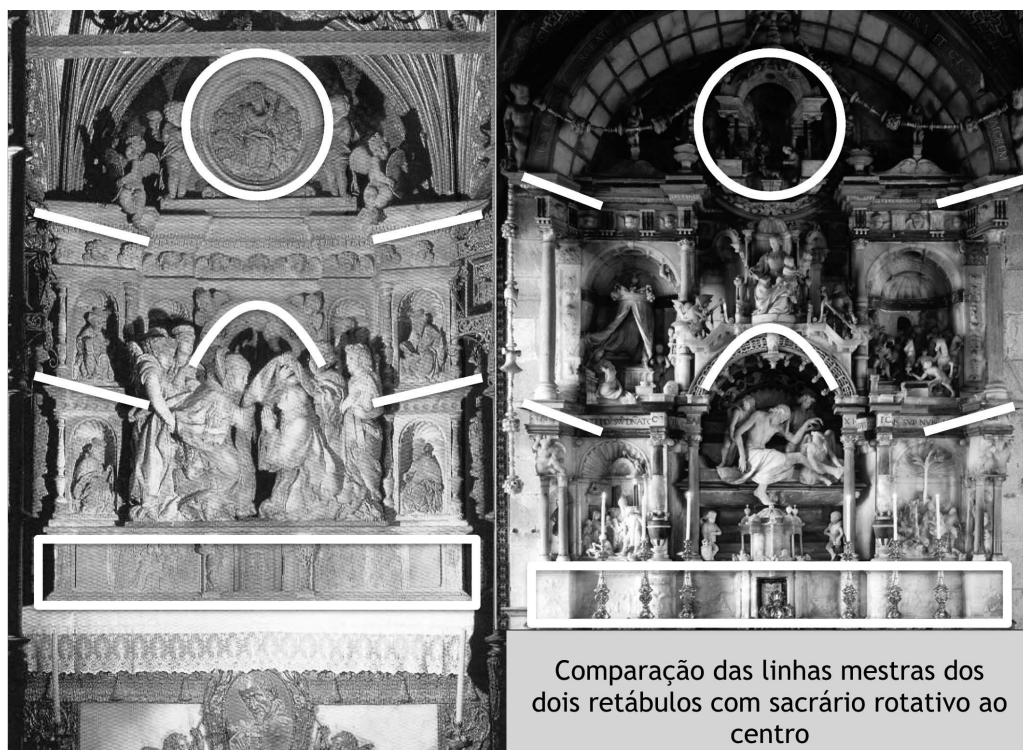


Fig. 12: Retábulo de la Descensión de Filipe Vigarney em Toledo e o Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), ©Francisco Henriques.



Fig. 13: Adoração dos Pastores de Gabriel Joly (Tauste) e o pormenor do mesmo tema no Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra) ©Pedro Flor.

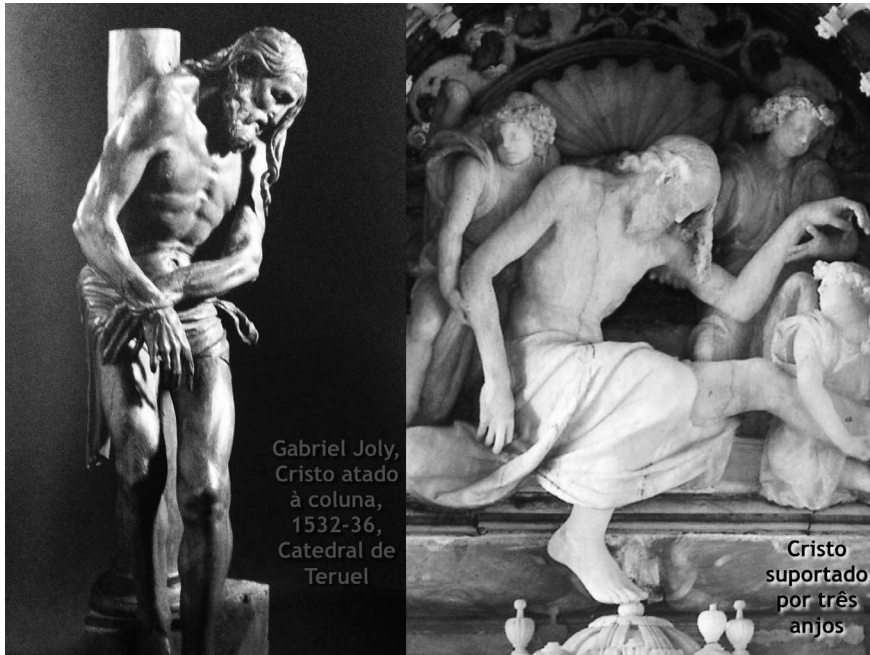


Fig. 14: Cristo atado à coluna (Teruel) de Gabriel Joly e o pormenor da edícula central do Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), ©Francisco Henriques.



Fig. 15: Retábulo de Nossa Senhora da Pena (Sintra), pormenor da Anunciação e a figura da Fortaleza de D. Forment de Alcañiz © Francisco Henriques.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
AGRADECIMIENTOS	9
PONENCIAS	
• EL ALABASTRO DE LAS CANTERAS HISTÓRICAS DEL VALLE MEDIO DEL EBRO COMO MATERIAL ARTÍSTICO DESDE LA BAJA EDAD MEDIA A LA EDAD MODERNA (SIGLOS XIV AL XVIII) Y SU ESTUDIO PETROGRÁFICO-GEOQUÍMICO. <i>Carmen Morte García (IP), Ernesto Arce Oliva, Belén Boloqui Larraya, Josep Gisbert Aguilar, José Luis Pano Gracia, Alicia Muñoz del Pozo, Juan Mandado Collado</i>	13
• EL ALABASTRO "PIEDRA BLANCA Y MUY BELLA", SIGNO DE IDENTIDAD DE ARAGÓN. <i>Carmen Morte García</i>	23
• EL ALABASTRO EN LA ARQUITECTURA ARAGONESA DEL SIGLO XVI. <i>José Luis Pano Gracia</i>	71
• EL ALABASTRO EN EL BARROCO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ALABASTROS DE LOS LASTANOSA EN SU PALACIO DE HUESCA Y SU CAPILLA-PANTEÓN EN LA CATEDRAL DE HUESCA. <i>Belén Boloqui Larraya</i>	89
• TEXTURAS ALABASTRINAS DEL TERCARIO EN EL VALLE DEL EBRO. <i>Juan Mandado Collado</i>	127
• CARACTERIZACIÓN DEL ALABASTRO Y PARÁMETROS ÚTILES PARA IDENTIFICAR LA PROCEDENCIA EN PIEZAS HISTÓRICO-ARTÍSTICAS. <i>Josep Gisbert Aguilar, Alicia Muñoz del Pozo</i>	135
• DE LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL AU MONASTÈRE DE BROU: MARBRE ET ALBÂTRE EN BOURGOGNE ET EN FRANCHE-COMTÉ, FIN DU XIV ^E -MILIEU DU XVI ^E SIÈCLE. <i>Sophie Jugie</i>	159
• ALABASTER SCULPTURE IN THE BURGUNDIAN AND HABSBURG NETHERLANDS C.1400-C.1530. <i>Kim Woods</i>	179
• ALABASTERS IN BRITAIN AND SPAIN. SCULPTURE PRODUCTION AND EXPORTS FROM THE 15 th AND BEYOND. <i>Marjorie Trusted</i>	193
• GELSA E SINTRA: RELACÕES ARTÍSTICAS ENTRE ARAGÃO E PORTUGAL NO TEMPO DO RENASCIMENTO. <i>Pedro Flor</i>	201
• DEL ALABASTRO RENACENTISTA EN LA CORONA DE CASTILLA: UNA CUESTIÓN A ESTUDIO. <i>Manual Arias Martínez</i>	221
• LA SCULTURA IN ALABASTRO A TRAPANI: NUOVI SPUNTI DI RICERCA. <i>Alessandra Migliorato</i>	239
• EL ALABASTRO VALENCIANO Y UN LIBRO DE CANTERA DE PIEDRA DEL SIGLO XIV. <i>Miquel Martí</i>	255
• EL PAISAJE EN LOS CONJUNTOS Y SITIOS ARQUEOLÓGICOS. LA EXPERIENCIA DEL CENTRO DE ESTUDIOS PAISAJE Y TERRITORIO. <i>Irena García Vázquez</i>	273

ÍNDICE

COMUNICACIONES

- DOCUMENTACIÓN, CARACTERIZACIÓN Y USOS DEL TÉRMINO ALABASTRO A TRAVÉS DE LOS DICCIONARIOS ESPAÑOLES. *Demelsa Ortíz Cruz* 291
- ESCULTURAS DE ALABASTRO DEL SIGLO XV EN ARAGÓN. *Samuel García Lasheras* 297
- USO Y PROCEDENCIA DEL ALABASTRO EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ARAGONESA. EL EJEMPLO DE LAS IGLESIAS DE MALLÉN, NOVILLAS Y BORJA. *Pedro Luis Hernando Sebastián* 309
- LOS USOS ESCULTÓRICOS DEL ALABASTRO EN BURGOS DURANTE LA BAJA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO. 1400-1600. *René Jesús Payo Hernanz* 317
- EL RETABLO DE LA CAPILLA DE LOS REYES EN LA CATEDRAL DE HUESCA. INFORME Y REVISIÓN TRAS LA RESTAURACIÓN DE LAS TALLAS DE ALABASTRO. *Susana Villacampa Sanvicente* 331
- LA PILA BAPTISMAL DE ALABASTRO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANDRÉS, CALATAYUD. *José Luis Cortés Perrruca* 341
- IMÁGENES DE ALABASTRO EN EL PATRIMONIO ESCULTÓRICO DE TENERIFE. ANÁLISIS ESPECÍFICO DE SAN PEDRO APÓSTOL DE VILAFLO. *María Isabel Sánchez Bonilla, Gerardo Fuentes Pérez* 351
- EL ALABASTRO "DE SINGULAR BELLEA" DE PICASSENT, ENTRE EL MITO Y EL DESDÉN, Y SU USO EN TIERRAS VALENCIANAS. *Luis Arciniega García* 363
- LA PITTURA SU ALABASTRO. *Cecilia Cavalca* 379
- POLÉMICAS EN TORNO A LA IDENTIDAD Y PROCEDENCIA DE LOS RETRATOS ORANTES DE LOS MARQUESES DE ARIZA. *Herbert González Zyma* 393
- LA VIRGEN DEL CARMEN DE AINZÓN (ZARAGOZA): UNA ESCULTURA DE ALABASTRO DE TRAPANI EN TIERRAS ARAGONESAS. *Alberto Aguilera Hernández, Manuel Gracia Rivas* 405
- EL ALABASTRO COMO SOPORTE ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE FRANCISCO DE GOYA. "MAJA Y CELESTINA" COMO CASO DE ESTUDIO. *Luis Rodrigo Rodríguez Simón* 413
- LOS USOS DEL ALABASTRO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA ARAGONESA DE LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN: EL CASO DE LA IGLESIA DE LA PUEBLA DE HÍJAR (TERUEL). *Javier Martínez Molina* 423
- EL ALABASTRO EN LA HERÁLDICA DEL ENTORNO DE BORJA. *Manuel Gracia Rivas, Alberto Aguilera Hernández* 433
- EL USO DEL ALABASTRO EN LA ESCULTURA HERÁLDICA. LAS PIEDRAS ARMERAS ARAGONESAS DE ALABASTRO. *Carlos E. de Corbera y Tobeña* 439

ÍNDICE

- FRANCISCO RALLO LAHOZ Y LA PUEBLA DE HÍJAR (TERUEL): PROPUESTA DE ESTUDIO DEL RETABLO DEDICADO A LA VIRGEN DE LA PURÍSIMA EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA. *Ana Asión Suñer, Cristina Marín Chaves* 449
- USOS DEL ALABASTRO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: DE PABLO GARGALLO A TACITA DEAN. *Alberto Castán Chocarro* 455
- SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN ALABASTRO DE ALBALATE DEL ARZOBISPO. RETROSPECTIVA. *Santiago Martínez Ferrer* 469
- ALABASTRO Y DISEÑO, UNA COLABORACIÓN NECESARIA. *Jorge Sabino Pina Gil* 475
- PATOLOGÍAS EN LA FACHADA DE ALABASTRO DE LA IGLESIA DE SANTA ISABEL DE PORTUGAL (ZARAGOZA, ESPAÑA). *Laura de Juan Mangas, Belén Franco Ochoa, Saúl Galarreta Corcuera, Josep Gispert Aguilar, Alicia Muñoz del Pozo, Ion A. Somovilla de Miguel* 481
- PATOLOGÍAS DEL ALABASTRO EN ARQUITECTURA MODERNA. *Josep Gispert Aguilar, Saúl Galarreta Corcuera* 491

ADENDA

- UN TALLER DE VASOS DE ALABASTRO DE ÉPOCA ANDALUSÍ EN RODÉN (FUENTES DE EBRO, ZARAGOZA). *Javier Fanlo Loras, Jesús V. Pícazo Millán, Alfonso Soro, Gayán* 499
- CONCLUSIONES / CONCLUSIONS 521



*San Jorge, alabastro policromado, retablo
mayor de la catedral del Salvador
(La Seo), Zaragoza, ©Cabildo
Metropolitano de Zaragoza.*

ACABOSE DE COMPONER Y
REVISAR ESTE LIBRO EL
23 DE ABRIL DE 2018,
FESTIVIDAD DE SAN
JORGE –PATRÓN DE
ARAGÓN–, Y DÍA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO.