

Carla Alexandra Gonçalves

**A obra do escultor e ensamblador maneirista Gaspar
Coelho,
*«mestre que foy desta arte principal nestes tempos, neste
Reyno»***

Volume I



Dissertação de Mestrado

Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

Índice

A obra do escultor e ensamblador maneirista Gaspar Coelho,
«mestre que foy desta arte principal nestes tempos, neste Reyno»

Nota Prévía	p. 3
2. O labor de Gaspar Coelho	p. 14
2.1. O ciclo de trabalho do artista em Espanha	p. 14
2.2. O ciclo de trabalho do artista em Portalegre	p. 26
2.2.1. Os primeiros anos da Sé de Portalegre	p. 26
2.2.2. D. Fr. Amador Arrais	p. 30
2.2.2.1. a encomenda do retábulo-mor da Sé de Portalegre por D. Fr. Amador Arrais	p. 33
2.2.3. O retábulo da capela-mor da Sé de Portalegre	p. 37
2.2.4. Outros retábulos da Sé de Portalegre	p. 60
2.3. O ciclo de trabalho do artista em Coimbra	p. 74
2.3.1. O Colégio de Nossa Senhora do Carmo	p. 75
2.3.2. O retábulo-mor da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo	p. 80
3. As obras atribuídas a Gaspar Coelho em Coimbra	p. 108
3.1. O cadeiral do coro da igreja do mosteiro de Santa Maria de Celas	p. 108
3.2. O retábulo-mor da igreja do mosteiro de Santa Cruz	p. 114
4. Outros trabalhos de Gaspar Coelho	p. 124
4.1. O cadeiral do coro-alto da igreja do Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra	p. 124

4.2. O retábulo-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas.....	p. 128
4.2.1. A igreja do convento de S. Domingos de Elvas.....	p. 128
4.2.2. O desmantelado retábulo da capela-mor da igreja.....	p. 130
4.2.3. O retábulo da igreja de S. Lourenço (ou das Almas) de Elvas.....	p.136
Conclusão	p. 139
Bibliografia	p. 142

NOTA PRÉVIA

O Maneirismo surgiu como tendência estética, ideológica, mental e artística na Itália do século XVI, após o ocaso do tardogótico, dealbar e *terminus* do fenómeno renascentista¹, culminando com a vitória definitiva do Barroco.

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

Ao longo da historiografia artística, vários foram os autores que deram um significado de cunho negativo ao termo (bem como ao próprio “estilo”) sendo que, para isso, dispuseram de alegações de tipo infundamentado e de marcada falta de entendimento estético e artístico. Este pendor negativo foi-lhe oferecido pelos classicistas dos séculos XVII, XVIII e XIX e, a exemplo, temos o flagrante caso de Bellori que, na sua «*Vitta dei pittori...*» (1672), infortunadamente, faz a simplista equivalência entre o conceito de «*maniera*» e o estilo afectado, «*amaneirado*», desprovido de novidade (trivial), uma cópia mal feita dos modelos clássicos e renascentistas, a imitação servil dos grandes mestres sem o pudor da carência de qualidade estética e artística, englobando, no mesmo saco de plagiadores mal formados, todos os artistas do «*Cinquecento*» pós-renascentista de Florença, de Roma e, muito suavemente, os venezianos. Bellori e Malvasia ripostam violentamente contra a determinação vasariana e acendem vivas fogueiras aos artistas posteriores ao Alto Renascimento que, malgradamente, se vêem cair nas mãos dos acérrimos críticos que se fazem munir, por outro lado, de uma falta de espírito analítico e crítico, arrumando toda a Arte do momento imediato à Renascença num lugar sombrio, nos meandros do esquecimento ou num qualquer outro canto insignificante.

¹ A baliza usada, comumente, e com uma função meramente metodológica, para marcar o início do período, é a data do falecimento de Rafael da Urbino, em 1520.

Foi preciso esperar pelo século XX para que se operasse uma revisão conceptual e que o Maneirismo fosse reabilitado, como um importante estádio de moderna afirmação de valores autónomos, fruto directo de um mundo vivamente “expressionista”, de atormentada fisionomia espiritual e marcadamente espiritualizante. Foi a partir de 1920 que os estudos giraram em torno do momento estético e cultural pós-Clássico e pré-Barroco. Max Dvorák teve o mérito de definir o ciclo em questão como maneirista endereçando-o à pintura italiana do referido período e, recordando Vasari num famoso passo das suas «*Vitte*», alega que o estilo florentino se desenvolve «*di maniera*», contrastando com os artistas do *Quattrocento* que se inspiravam na natureza, pintando «*di natura*». Foi através da análise de pintores como sejam Rosso, Parmigianino, Pontormo, Bronzino, Beccafumi, entre outros (culminando com El Greco), cujas composições carecem de naturalismo, enveredando pelo percurso formal do anti-classicismo de marcada ambiguidade, que Dvorák chega, com facilidade, à conclusão vasariana. Vasari usou o termo «*lo sforzeto*», o efeito esforçado, para caracterizar o “estilo” dos pintores seus coetâneos, reafirmando o seu carácter maneirista e anti-naturalista, desequilibrado, ondulante, pleno de «*terribilità*» e serpentinado.

Dvorák deu-se conta de que aquele movimento da centúria de Quinhentos expressava um momento de espiritualidade que ultrapassou as fronteiras italianas para dar volta à Europa, com maior ou menor antecedência de país para país, em substituição ao «*materialismo renascentista*»². Analisando o destino individual de El Greco, Dvorák foi capaz de considerar que ali se encontrava o destino da história da arte e da cultura que, de um modo genérico, se caracterizaria como um momento introspectivo e de superação dos limites e valores naturais de expressão do pensamento e dos sentimentos.

Neste sentido, foram Dvorák, Friedländer e Pevsner, entre outros, os efectivos responsáveis pela reabilitação e ampliação do conceito (aplicado ao momento histórico que lhe subjaz) que se estendia entre a pintura, a escultura e a arquitectura e de Itália, para outras regiões europeias, durante o período que medeia o Renascimento (a partir da segunda década de XVI) e o Barroco. Este é o momento do Maneirismo.

Neste contexto de estudo e reabilitação do conceito e do próprio “estilo”, temos ainda de assinalar o papel de alguns pensadores portugueses da actualidade, como Jorge Henrique Pais da Silva que surgiu como pioneiro no estudo e revalorização do conceito, dedicando grande parte da sua importante obra ao estudo da questão maneirista como categoria de operatividade metodológica no campo da história da Arte em Portugal, particularmente da

² Giuliano Briganti, *La Maniera Italiana*, Sansoni Editore.

arquitectura. Foi em 1955 que o autor publicou o texto sobre a «*Arquitectura Maneirista Portuguesa*»³, não obstante, já Mário Tavares Chicó utilizara o termo, em 1951, numa breve referência marginal, no segundo volume da «*História da Arte em Portugal*», quando escreveu sobre a arquitectura da segunda metade do século XVI.

Deve-se a Adriano de Gusmão o mérito de abrir, como Pais da Silva havia feito, as portas do estudo da arte à temática maneirista sendo que, entre 1953 e 1955, inicia um processo de reabilitação conceptual, bem como da nossa pintura de raiz italianizante (da segunda metade de Quinhentos) que classifica como sendo maneirista e de grande mérito, ao contrário daquilo que, por vários motivos, tinha sido aceite. A época que se segue ao Renascimento deixa agora, e finalmente, de ser vista como um momento de apagamento e de término decadente de um estilo e, ao invés da expressão maliciosa caracterizadora, o “tardorenascimento”, o momento português que se segue à Renascença é encarado como um período autónomo, de alinhamento e modernidade em relação à Europa coeva.

Mais recentemente, o excelente e inovador trabalho empreendido por Vitor Serrão a partir da década de 70, surge como o garante efectivo de que este período da história da arte portuguesa é digno de grande louvor e admiração, pelo que se manifesta como um momento verdadeiramente moderno, de grande alinhamento ideológico e formal e que extrapolou as fronteiras do Velho Mundo para se enlaçar numa fecunda diáspora atlântica. Ao longo do seu trabalho, o historiador Vitor Serrão continuou e aprofundou mais ainda aquele percurso que há tão breve tempo iniciaram os nossos estudiosos, com um valioso trabalho de campo e de arquivo, aturada reflexão crítica, publicação de textos e trabalhos, incentivando o estudo de colegas e alunos, promovendo exposições (etc...), num programa que surge como um valiosíssimo contributo para, não só reabilitar mas firmar, para todo o sempre, este período apaixonante da história da cultura e das produções de obras de Arte.

Ao estudar a escultura portuguesa que parte do meado do século XVI até à primeira década da centúria seguinte (exceptuando, evidentemente, os prolongamentos que alargam o período até meados de Seiscentos), deparamos com um episódio que ainda não mereceu a atenção devida por parte da nossa historiografia que, por vários motivos, o tem relegado para regiões menos merecidas e mais escondidas por não caber, uma época de marcado e genérico desacato, na divisão das obras admiráveis e eruditas (o eruditismo era tido como característica das obras de cariz renascentista).

³ Dois anos passados sobre a obra de Reynaldo dos Santos e Diogo Macedo, o terceiro volume da «*História da Arte em Portugal*», onde não surge qualquer referência ao movimento nem ao conceito em questão.

É agora que o estudo da escultura maneirista em Portugal se vê a braços com os seus primeiros ensaios e, neste contexto, lembro os excelentes contributos oferecidos, este ano, por Pedro Dias que deu à estampa as linhas que tão ansiosamente se esperavam, no catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*⁴, bem como na sua recente publicação *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese* (Minerva Editora, Coimbra, 1995).

A falta de bibliografia de apoio ao estudo que me propus levar a cabo faz com que a análise da escultura maneirista portuguesa conte apenas com as poucas obras que sobraram aos atentados ou às calamidades naturais, bem como com alguma documentação, aquela que foi restando e sobrevivendo aos anos⁵.

A escultura retabular portuguesa da segunda metade do século XVI apresenta-se como um fenómeno evolutivo heterogéneo e dependente de variados factores que determinaram diferentes desenvolvimentos. Assim, se em determinadas regiões do país se foram construindo retábulos de pedra, noutras foram-se levantando obras de talha⁶ e pintura e, em virtude do prolongamento do uso da pedra como material preferencial, dada a expansão da influência que a escola coimbrã marcou um pouco por toda a parte, os labores de madeira tardaram em fixar-se definitivamente, marcando uma época e uma moda que, ainda assim, tardou a alterar-se.

As obras escultóricas em pedra usavam preferencialmente o sereno calcário das pedreiras da orla coimbrã como sendo as de Portunhos, Pena, Ançã e Outil (a pedreira de Andorinha foi a que menos pedra deu à escultura) sem mencionar tantas outras que povoam o país, como as das regiões da Batalha ou de Tomar, etc.. O calcário oolítico da região, muito embora apresente diferenças, quer de estrato, quer mesmo de pedreira para pedreira, apresenta-se como sendo, genericamente, de pequena granulometria, invisível a olho desarmado. Os oolitos, acumulados durante e a partir do Jurássico Superior, são componentes derivados da sedimentação de variados elementos marinhos e, de entre eles, destacam-se as conchas e outros materiais idênticos. Durante os séculos XVI e XVII, usou-se

⁴ Pedro Dias, «As outras imagens; o Maneirismo na escultura portuguesa, *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995, pp. 134, 164.

⁵ Lembro que o estudo da escultura maneirista tem sido efectuado um pouco por toda a Europa sendo de realçar, essencialmente, os trabalhos italianos e espanhóis. Pelo contrário, o tema não tem merecido a atenção da nossa historiografia e, se os trabalhos monográficos de âmbito local, ou os pequenos estudos marginais, onde o capítulo da escultura surge como um breve apontamento comparativo, têm sido levados a cabo com uma intensidade duvidosa, não foi ainda efectuado um estudo alargado, com um devido levantamento, crítica, análise formal, ideológica, contextualizante e iconográfica, etc.

⁶ O estudo dos tipos de madeira usados na escultura e retabular do tempo, deixá-lo-ei para ocasião oportuna.

ainda o mármore do sul do país, preferencialmente o das regiões de Lisboa e Estremoz, bem como o alabastro - marmóreo - que os artistas compravam, na maioria das vezes, na vizinha Espanha.

Importa ainda referir algumas diferenças que nos permitem distinguir a escultura renascentista da maneirista e, nesse âmbito, recuemos ao *Quattrocento* italiano. Lembremos como a Antiguidade surgia, entretanto, como um paradigma de perfeição a todos os níveis, e como o regresso às fontes constituía um regresso ao início da realidade como tal, o que se afirmava como um retorno à pureza; à ordem; à perfeição; à essência do indivíduo, da religião e da sociedade, que era um dos primeiros objectivos da nova epistemologia crítica. Foi Francisco Petrarca (o pai do Humanismo) quem deu o início a este movimento polémico que discutia e comparava, criticamente, os *modernos* com os *antigos*, por forma a que se estabelecessem parâmetros objectivos e limitativos e que se esclarecessem posturas e finalidades. Neste sentido e em prol da defesa dos *modernos* como fuga pertinente à imitação pacífica da Antiguidade, Petrarca indicou que o uso das fontes antigas, de que se servem os *modernos*, tem como finalidade a descoberta do método que foi usado na Antiguidade para se atingirem determinadas conclusões⁷. Os *modernos* devem agir como produtores autónomos e não como “plagiadores” do paradigma antigo e, neste caso, os Clássicos oferecem a possibilidade de reencontrar um método a seguir para que se possam atingir determinadas verdades, dentro de um esquema que se pretende ultrapassar, mais do que copiar⁸. Para que se possam experimentar as coisas novas temos que contemplar, primeiramente, a escola dos *antigos* (como afirmou Maquiavel). Foi neste contexto petrarquiano que se moveu a escultura renascentista (bem como as restantes artes plásticas) no que diz respeito à sua inspiração influenciadora pensada e repensada, por forma a que a criação moderna surgisse original.

Se verificarmos concertadamente a escultura de vulto renascentista, achamos um número de características singulares que nos elucidam acerca do procedimento formal do autor, bem como da metodologia conducente à determinação objectiva de um conteúdo mais ou menos delineado. Entre as variadas características que permitem tipificar o “estilo” temos que, a escultura de vulto renascentista força, na maioria das vezes, a uma visualização que se concentra a partir de um só ponto de vista que se destaca firmemente e que, por esse motivo, não requer outras abordagens. Trata-se de um esquema frontal do tipo que Adolf Hildebrand

⁷ Eugénio Garin, *O Renascimento, história de uma revolução cultural*, Livraria Telos Editora, Porto.

⁸ Idem, *O Renascimento, ...*, pp. 51 a 74.

definiu⁹. De um modo geral, a escultura do Renascimento deveria ser vista unicamente de frente e, eventualmente, de costas, uma vez que adquirira a autonomia desejada, em relação à arquitectura, desde o Gótico. As figuras escultóricas do Renascimento pleno constroem-se, de um modo geral, em torno de um eixo vertical determinado onde se equilibram as diferentes partes da contextura da peça¹⁰. O espectador não necessita de contornar a obra para a observar na sua totalidade uma vez que, a sua estrutura, se bem que tridimensional, se “basta” ao seu aspecto bidimensional (a «*Reliefanschauung*» de Hildebrand ou a «*estrutura bidimensional*» de Panofsky)¹¹, oferecendo uma disposição organizada e em perfeita harmonia que se consegue através de subterfúgios formais bastante concretos: utilizando ângulos moderados e, na maioria das vezes, as arestas da peça são arredondadas; os movimentos são brandos e ondulantes; não se desenvolvem escorços violentos, ou torções corporais arrojadas; as posturas das personagens são, de um modo geral, serenas e equilibradas, obedecendo ao princípio primeiro da simetria recorrendo-se, maioritariamente, ao *contrapposto* de Polyclitus por forma a oferecer às imagens a vida e o suave movimento de cariz helénico; as proporções respondem ao rigor que é requerido dentro dos parâmetros costumeiros da maneira clássica e define-se, genericamente, um rigor naturalista («*alla natura*») no tratamento das formas que se desenvolvem numa escala mimética de harmonia muito embora se possa notar um certo envolvimento idealizado (a «*venustà*» idealizada que, por vezes, corrompe o naturalismo *tout court*) das personagens pois que partem, na maioria das vezes, de um modelo de escolha greco-latina («*all'antico*»). Neste contexto, a beleza situa-se entre a cópia da antiguidade e o mimetismo da realidade natural, compromisso que exige, do autor, a capacidade de adopção de modelos de inspiração adaptados e, preferencialmente, superados.

Os escultores do Renascimento debateram-se com outro problema, aquele que diz respeito à representação relevada que exige uma capacidade de descrição da espacialidade tridimensional numa estrutura plana. Esta exigência de representação deu lugar às diversas paragonas entre escultores e pintores, uma vez que os pintores reclamavam a superioridade da sua arte pois que esta se mostrava, para além de «*cosa mentale*», mais difícil de levar a cabo e, para além da representação das imagens de *per si*, os pintores tinham de dar cor, luz e

⁹ Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Imprensa Universitária, nº 52, ed. Estampa, Lisboa, 1986, p. 156.

¹⁰ Neste âmbito somos forçados a excluir algumas obras de artistas cujo engenho considero invulgar e de vanguarda, tal como «*Judite e Holofernes*» de Donatello, ou «*Hércules e Antaeus*» de Pollaiuolo, obras de finais do século XV.

¹¹ Cf., Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia, ...*, p. 155.

sombra (claro-escuro) e profundidade às suas obras. Pelo contrário, os escultores construíam imagens que não necessitavam dessas vertentes, para além de se sujarem com as poeiras da pedra desbastada à mão¹².

Os escultores foram influenciados pela greco-romanidade expressa nos sarcófagos romanos, onde se esculpavam figuras relevadas, plenas de dignidade humanística. O primeiro Renascimento (de Nicola Pisano, activo entre 1258 e 1278, entre outros), plasma aquela dignidade figurativa, de corpos agrupados, de frente para o espectador, recortados e individualizados através do (complexo) pregueado das vestes; envoltos num realismo psicológico, desenvolto e sensual.

São as portas do Baptistério de Florença a melhor prova da escala de evolução relevada. Assim, as portas do lado Sul, de Andrea Pisano (1330/36), revestem-se ainda de um carácter tardogótico que se vai imiscuindo, todavia, com elementos modernos; as portas do lado Norte, de Ghiberti (1403/24), assumem-se como sendo de marcado gosto moderno e veraz técnica, neófito, de representação tridimensional verdadeiramente renascentista. É com os relevos de Ghiberti que, pela primeira vez, se opera de modo divergente e se exploram técnicas de representação que ganharão fortuna durante toda a Renascença. A diferenciação de planos é feita através do uso de um ou mais pontos de fuga e através do afamado «*schacciato*»; as figuras do primeiro plano surgem num relevo mais amplo e saliente enquanto que as dos planos subsequentes se vão tornando mais pequenas e, concomitantemente, mais «*esfumadas*», ou seja, nublosas e esfumadas (técnica que se aproxima do «*sfumato*» da pintura leonardesca); o uso da perspectiva (de ensaio Brunelleschiano) aplica-se às arquitecturas fundeiras, como se de pintura se tratasse e, os esquemas luminicos são estudados matematicamente por forma a que o relevo surja como uma pintura esculpida, sem cor, mas com uma textura própria e conveniente.

Com o despontar do novo “estilo”, a escultura altera-se profunda e inevitavelmente. O Renascimento não respondera às aspirações do homem moderno que vê ruir, sob os seus pés, um paradigma que se perdera. O ideal antigo não era, afinal, aquele que mais convinha a uma época de conturbada agitação e constante desequilíbrio. A deficiente situação económica, política e espiritual; a ameaça turca; o Saque de Roma em 1527; o capitalismo desenvolto; as lutas da Reforma Católica, entre outros factores, constituíram-se como o culminar perfeito de um sonho que se perdera e o agitar dos espíritos que se atormentavam cada vez mais. A arte do tempo de crise é o espelho dessa tormenta e o artista rompe o pano da normatividade e

¹² Paola Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento, III, Pittura e Scultura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978.

desliga-se, tanto quanto possível, da plasmação da realidade e envereda pelo devaneio, com todos os contributos possíveis que recolhe para a construção de um mundo-outro, que é o seu, perfeitamente individualizado, bizarro, alterado, onírico... O movimento que se segue ao momento renascentista equivale à viva oposição em relação a tudo aquilo que o humanismo renascentista fez vingar...

Na escultura maneirista expressa-se aquela que é a «*capacidade atormentadora do cubo*»¹³. As figuras vibram em serpentina, contorcem-se e projectam-se em diversos ângulos; fogem, dançam e vacilam em constante desassossego; jogam, irónicas, com o nosso olhar que, para as abarcar, as tem de contornar e percorrer, as tem que tocar para lhes sentir a força das formas que palpitam. O cânone proporcional de matriz clássica é abandonado e cede lugar a uma nova estrutura compositiva de ordem cúbica e mais abstracta; desaparecem os rígidos (imóveis) e concertados eixos modeladores da composição que se esvaem em múltiplos efeitos criados, não a partir de um eixo fixo que delimita a composição nas suas diferentes partes, ou de uma estrutura piramidal, mas antes partindo de outras possibilidades que, de um modo geral, provocam à construção um efeito de insegurança e desequilíbrio; a figura pode girar em torno de um eixo elicoidal e instável que, aos olhos do observador, parece entrelaçar-se eficazmente nessa construção em movimento; desenvolvem-se agora violentos escorços e, a torção - atormentada - das formas, é apanágio da nova era, pois que também se constitui como corruptora do ideal renascentista; as figuras são alongadas ou diminuídas, respondendo a um cânone adverso e respeitando unicamente a anamorfose que se cultiva, construtiva de uma nova realidade ou reconstrutiva de uma verdade que se vislumbra sombria e efialtada; a composição desenvolve-se num plano absolutamente tridimensional e, o observador não consegue apreender a peça se não desenvolver um percurso em torno dela descobrindo-lhe os inúmeros e sempre incompletos pontos de vista (cem ou mais como opinava Cellini); as personagens possuem, de um modo geral, um aspecto anti-natural e partem dos modelos idealizados pelo próprio autor, uma vez que a Ideia estética reside agora na mente do criador (insuflada ou não por um «*furore divinus*») e não na realidade natural. O anti-naturalismo das peças descobre-se nas poses fantásticas e irreais das personagens, fruto de uma «*natura creante*», uma *natureza-outra* que é, nada mais, do que o imaginário do artista que se esforça por recriar a realidade na tentativa de fugir ao momento de renovada e generalizada crise que o envolve de um modo doloroso. Já

¹³ A expressão é de Adolf Hildebrand (*das Quälende des Kubischen*), traduzida por Panofsky (*Estudos de Iconologia...*) entre tantos outros autores que fizeram uso da fórmula.

Aristóteles defendera que sendo a arte uma mimese da natureza não era, no entanto, uma imitação estática e verídica do real natural. O artista pode ampliar ou reduzir a realidade quando a representa, de um modo conveniente à mutação do real que se pretende aperfeiçoar. A arte pode, perfeitamente, alterar alguns aspectos da natureza uma vez que a sua mimese não se vincula ao real de *per si* mas ao seu sistema intrínseco e essencial e, tudo aquilo que é natural pertence a um grupo mutante pelo que se o artista mudar a realidade, estará a agir de acordo com as leis da natureza. É este pensamento, inaugurado por Aristóteles e desenvolvido por autores neoplatónicos - como Plotino, entre outros - que está na base da ideologia programática da fenomenologia formal e mental maneirista: a realidade apresenta-se como o mundo interior de cada artista, vem de dentro dele, microcós mica e ideal. A arte, a partir de agora, é o expelir, quase catártico, da «*Idea*».

O Renascimento foi, para os homens do Maneirismo, um ideal quimérico que resultou na conclusiva e derrotista forma de um arquétipo que, afinal, se havia perdido. A obra de arte é um mundo à parte em relação à realidade enquanto tal, lançando-se para além da ordem, do cânone e em busca de novos caminhos de ruptura; trata-se de um “admirável mundo novo” de sonho e fantasia onde se conjugam os tormentos da mundividência épocal e a tentativa perseverante de fuga¹⁴ dessa realidade de fadiga.

A escultura maneirista portuguesa divide-se em duas fases completamente distintas e, se os *Meninos da Graça*, os quatro gigantes do topo da fachada da igreja do convento da Graça de Évora, de recorte romanista, ou a escultura do cadeiral do mosteiro dos Jerónimos de Lisboa, o cadeiral da Sé eborense, algumas obras do escultor João de Ruão em Coimbra e na região (para referir apenas alguns casos) reflectem o espírito do primeiro período maneirista, de alinhamento anti-clássico romanista e flamengo, o grosso da produção escultórica foi concebida à luz dos preceitos ditados pelo Concílio de Trento (1545/1563) e divulgados pelos diversos Sínodos que, apesar de tudo, vingaram a partir dos finais do século XVI. Como veremos, a escultura da segunda fase maneirista portuguesa é fruto de uma marcada influência estética provinda do exterior, mais do que de uma evolução interna. Em Portugal recebiam-se formulários e actualizava-se a iconografia que se ensaiara, anos antes, em Espanha, na Flandres e em Itália.

* * *

¹⁴ A fuga à realidade coexiste com a exacerbação de um real tormentoso que é expresso, tantas vezes, nas obras expressivas dos espanhóis Juan de Juni ou Alonso Berruguete, bem como nas esculturas dramáticas de Miguel Ângelo ou de Giambologna, em Itália.

Este trabalho tem como objectivo primeiro a análise, tanto quanto possível aprofundada, da obra de um escultor maneirista português do final do século XVI, o mestre escultor e entalhador Gaspar Coelho, verdadeiro paradigma do segundo período da imaginária maneirista portuguesa que já não explorou os caminhos da liberdade expressiva mas, pelo contrário, vingou associada a um programa ditado pela Igreja Militante. A escultura retabular deste segundo período respeita uma função que é eminentemente catequizadora e, por esse motivo, abandona quase por completo a rebeldia formal que cultivara durante os anos imediatamente anteriores. Os escultores deste período fazem uso de distintos valores formais que lhes possibilitam buscar novos caminhos de liberdade expressiva.

Na escolha do tema influenciou o gosto pessoal desenvolvido em relação ao período maneirista, bem como a grande paixão pela escultura. O desafio do estudo de matérias afloradas mas pouco pensadas pelos estudiosos portugueses, em relação à produtividade dos nossos imaginários-escultores do século XVI, mantém-se com grande intensidade e é essa a proposta que agora se faz, pegar num dos temas que, de um modo ou outro, se mantêm sombrios e dá-los à luz de um novo e aturado desenvolvimento.

A escultura retabular portuguesa da segunda metade de Quinhentos, bem como aquela que se produziu durante o primeiro meado do século seguinte, não tem merecido a atenção devida por parte da nossa historiografia artística. O fenómeno não é de estranhar, uma vez que a história da arte portuguesa se apresenta como uma disciplina ainda neófita e em pleno desenvolvimento e as nossas obras estão, na sua maioria, ainda por estudar. Para além deste facto, assinale-se ainda que a importância da pintura no quadrante cronológico em questão, era bastante mais relevante que o trabalho escultórico.

Não se conhecem trabalhos desenvolvidos em torno do grande número de mestres entalhadores activos no país ou, pelo menos, em determinadas zonas de influência e centros de produtividade que, como é óbvio, não se mantêm com homogeneidade ao longo do país durante o período cronológico em questão.

O trabalho de Gaspar Coelho surge, neste contexto, como dos mais significativos e de maior relevo, uma vez que o seu labor, de aprendizado e marcante influência espanhola, se manifesta como um empreendimento verdadeiramente moderno, oferecendo à escultura de madeira portuguesa uma posição de grande relevo, ombreando com a pintura e mantendo-se a seu lado, competindo com o seu estatuto, ainda jovem, de arte intelectual e liberal. É a partir de Gaspar Coelho que o valor da talha aumenta, fazendo-se valer na sua autonomia

afastando-se, categoricamente, do estatuto de moldura que lhe estava impreterivelmente adestrado.

Não poderia omitir, como é evidente, o papel do grande encomendante do escultor, o bispo de Portalegre, Dom Frei Amador Arrais, uma vez que é também através do estudo das relações entre os artistas e os seus encomendantes que se pode avaliar a situação cultural, ideológica e mental coeva.

Sem poder esquecer a colaboração de todos aqueles que, de um modo ou outro me auxiliaram antes e ao longo deste trabalho agradeço, antes de mais, aos Professores Doutor Pedro Dias e Doutor Vitor Serrão, pela atenção e acompanhamento científico; ao meu colega e grande amigo Carlos Ruão, pelas longas horas de fecunda discussão e permanente intercâmbio de material gráfico e bibliográfico; a todos os meus colegas de trabalho e, concretamente, ao João José Cardoso pelo empenho com que me fotografou parte do retábulo-mor da igreja do Colégio do Carmo de Coimbra; ao João Miguel Lameiras, pelo material gráfico dispensado; a todos aqueles que me facilitaram o acesso aos Arquivos e institutos religiosos que visitei e fotografei, nomeadamente ao Sr. João Rodrigues Fernandes, Ministro da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis; ao Sr. padre Bonifácio do Seminário de Portalegre; ao Director Arquivo Distrital de Portalegre, Dr. Ladislau e aos atenciosos funcionários; ao Doutor Francisco Tejada Vizuite, Correspondente da Real Academia de Belas Artes de S. Fernando; ao Órgão de Difusão das Irmandades de Talavera la Real, entre tantos outros que me abriram as portas dos templos queurgia visitar; ao Doutor Salvador Andrés Ordax pelo que me facilitou o acesso à bibliografia requerida no Departamento de História da Arte da Faculdade de Letras de Valladolid; ao Museu Nacional de Machado de Castro; a todos os amigos, pelo constante amparo; um agradecimento muito especial aos meus pais e a minha irmã, Marisa, pela perene amizade, apoio e intenso carinho; uma grata atenção ao Alexandre.

indulgência não fazia parte da sua mundividência pessoal. A sua autonomia enquanto sujeito e enquanto empenhado trabalhador ao serviço da Igreja ilibava-o, sem dúvida, das chamas do inferno.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Manuscritas:

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 2, - [PPTG-15-02M].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 3, - [PPTG-15-03M].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 4, - [PPTG-15-04M].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 5, - [PPTG-15-05M].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 6, - [PPTG-15-06M].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Livros Mistos da Sé», *Paroquiais Portalegre*,
Tomo 7, - [PPTG-15-07M].

Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despeza*,
(2 de Julho de 1604 a 2 de Julho de 1605), [sem catalogação].

Arquivo da Misericórdia de Coimbra, *Livro de Receita e Despesa - 1609/1610*, -
[sem catalogação].

Arquivo da Sé de Portalegre, *Livro da Fábrica da Sé (1570 e seguintes)*, -
[Armário 2, Prateleira 2].

Arquivo da Sé de Portalegre, «Livro de Assentos - Notas - Escrituras - Procuração -
Amador Arrais 1585 - 1602», *Procuração para o Sr. D. Frei Amador
renunciar o bispado nas mãos do Papa*, (15 de Outubro de 1597), -
[Armário 1, Prateleira 1, Maço 10].

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra»,
Documentos de D. Frei Amador Arrais, - [Dep. III, Sec. 1ª D,

Estante 16, Tab. 1, nº 27, Doc. 10, ms. 40].

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas - 1579/1772, Testamento de Dom Frei Amador Arrais* (1596, 21 de Setembro), - [Dep. III, Secção 1ª D, Est. 16, Tab. 1, nº 16, Doc. 2];

Arquivo da Universidade de Coimbra, *Tabelionato de Agostinho Maldonado*,
Livro nº 3.

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo»,
Excerto dos Estatutos, docs. nº 1 e 2, - [Dep. III, Sec. 1ª D, Est. 16, Tab. 1;
nº 14]

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo», *Instituição de Capelas - 1579/1772*, docs. nº 3, 8 e 9, - [Dep. III, Sec. 1ª D, Est. 16, Tab. 1, nº 16]

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Registos Paroquiais»,
Livro dos Obitos de Santa Justa.

Arquivo da Universidade de Coimbra, «Colégio de Nossa Senhora do Carmo»,
Documentos de D. Frei Amador Arrais, Memorial das doações em dinheiro que fez o bispo D. Frei Amador Arrais para as obras do Colégio, manutenção deste e aquisição de bens à sua capela instituída na referida igreja, 1598 (Abril, 16) - 1599, em certidão de 1781 (Dezembro, 14), - [Dep. III; Sec. 1ª D; Est. 16; Tab. 14].

Arquivo Distrital de Portalegre, «Cartório Notarial de Elvas, Convento de S. Domingos», *Escritura da capela-mor da igreja do convento de S. Domingos de Elvas* (1585, 6 de Outubro), [sem catalogação].

Arquivo Distrital de Portalegre «Cartório Notarial de Elvas, Convento de S. Domingos», *Sentença do pintor Pedro Homem de Melo contra o convento de S. Domingos de Elvas*, - [sem catalogação].

Fontes Impressas:

AZCÁRATE, José Maria (e outros) - «Extremadura», *Tierras de España*, Editorial Noguer, S. A., 1983.

AZCÁRATE, José Maria - «Escultura del siglo XVI», *Ars Hispaniae, História Universal del Arte Hispánico*, Tomo 3, Editorial, Madrid, 1958.

- BAROCCHI, Paola - *Scritti d'Arte del Cinquecento, III, Pittura e Scoltura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1978.
- BÍBLIA SAGRADA, Difusora Bíblica, Lisboa, 1988.
- BRIGANTI Giuliano - *La Maniera Italiana*, Sansoni Editore.
- CABEÇAS, Mário - «O Restauro da Igreja do Convento de S. Domingos de Elvas (1937 - 1945) Circunstâncias e Critérios», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, nº 8 (Nova Série), Portalegre, 1993.
- CARNEIRO DA SILVA, Armando - «Sisa de 1599», *Arquivo Coimbrão*, Tomo XXVI, B.B.M., Coimbra, 1972 - 1973.
- CORREIA, José Eduardo Horta - «A arquitectura - maneirismo e “estilo chão”», *História da Arte em Portugal, O Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- CRAVEIRO, M. Lourdes dos Anjos - *Diogo de Castilho e a Arquitectura da Renascença em Coimbra*, edição policopiada, Faculdade de Letras, Coimbra, 1990.
- DENTINHO, Maria do Céu - *Elvas*, Monografia, Edição da Câmara Municipal de Elvas, 1989.
- DIAS, Pedro - «As outras imagens; o Maneirismo na escultura portuguesa, *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, 1995.
- DIAS, Pedro - *A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese*, Minerva Editora, Coimbra, 1995.
- GARCIA, Prudêncio Quintino - *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.
- GARIN, Eugénio - *O Renascimento, história de uma revolução cultural*, Livraria Telos Editora, Porto.
- GONÇALVES, A. Nogueira - *Mosteiro de Santa Cruz*, Espartur, Coimbra.
- GONÇALVES, A. Nogueira Gonçalves - *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947.
- GONÇALVES, António Nogueira - «O altar-mor do século XVII de Santa Cruz e os seus prováveis restos», *Correio de Coimbra*, 16 de Março de 1935.
- GONÇALVES, Carla Alexandra - «Thomé Velho, Escultor e Arquitecto do Maneirismo Coimbrão», Separata da revista *Munda*, nº 23, Coimbra, 1992.
- GONÇALVES, Carla Alexandra - *O Convento de Nossa Senhora do Carmo de Tentúgal - uma imagem de silêncio*, Trabalho realizado no âmbito da Cadeira de Seminário de História da Arte, Coimbra, 1993.

- KEIL, Luís - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Portalegre*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1943.
- KÜBLER, George - *Portuguese Plain Architecture*, W. U. P., 1972.
- LABACCO, António - *Libro d'Antonio Labacco Appartenente a l'Architettura Nel Qual Si Figvrano Alcune Notabilei Antiquita di Roma*, Biblioteca Municipal do Porto.
- LANGHANS, Franz-Paul - *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, subsídios para a sua história*, (com um estudo de Marcello Caetano), Tomo I e II, Imprensa Nacional de Lisboa, 1946.
- LOPES DE ALMEIDA, Manuel Lopes de Almeida - *Acordos do Cabido de Coimbra, 1580 - 1640*, Coimbra Editora, Coimbra, 1973.
- LOURENÇO, Maria Paula Marçal - «Para o estudo da actividade inquisitorial no Alto Alentejo: a visita da Inquisição de Lisboa ao bispado de Portalegre em 1578 - 1579, *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, nº 3 (Nova Série), 1989.
- MAIOR, Diogo Sotto- *Tratado da Cidade de Portalegre*, Introdução, leitura e notas de Leonel Cardoso Martins, col. Temas Portugueses, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Câmara Municipal de Portalegre, 1984.
- MARTÍN GONZALEZ, J. J. - *El Retablo Barroco en España*, Editorial Alpuerto S.A., Madrid, 1993.
- MARTINS, Fausto Sanches - *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542 - 1759, cronologia - artistas - espaços*, vols. I e II, Faculdade de Letras, Porto, 1994.
- MOURINHO (júnior), A. Rodrigues - *A Catedral de Miranda do Douro*, 1993.
- OLIVEIRA, António de - «Estrutura Social de Coimbra no Século XVI», *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Espartur, Coimbra, 1982.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique - *Estudos sobre o Maneirismo*, Imprensa Universitária, nº 29, Editorial Estampa, Lisboa, 1986.
- PAMPLONA, Fernando - *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vols. II e III, Lisboa, 1988.
- PANOFSKY, Erwin - *Estudos de Iconologia, temas humanísticos na arte do renascimento*, Imprensa Universitária, nº 52, ed. Estampa, Lisboa, 1986.
- PANOFSKY, Erwin - *Idea, Contribución a la historia de la teoria del arte*, Tradução espanhola de María Teresa Pumarenga, Ediciones Catedra, Madrid, 1989.

- PEREIRA, Paulo - «A conjuntura artística e as mudanças de gosto», *História de Portugal* (direcção de José Mattoso), vol. 3, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993.
- PESTANA, Manuel Inácio - «Pero Vaz Pereira, arquitecto seiscentista de Portalegre. Tentativa cronológica e questões a propósito», *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, nº 8 (Nova Série), 1993.
- PIMENTEL, António - «As Empresas Artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco», *O Mundo da Arte*, n.os 8-9 (Julho-Agosto), Espartur, Coimbra, 1982.
- RÉAU, Louis - *Iconographie de L'Art Chrétien*, II, Presse Universitaires de France, Paris, 1958.
- RODRIGUES, Jorge e PEREIRA, Paulo - *Portalegre*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.
- RODRIGUEZ-MONIÑO, A. - «La escultura em Badajoz durante el siglo XVI (1555-1608)», *Boletim del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidade de Valladolid, Tomo XIII, 1946 - 1947.
- RODRIGUEZ-MONIÑO, A. - *Hans de Bruxelles y Jerónimo de Valencia (entalladores del siglo XVI: 1554 - 1601)*, Valladolid, 1943.
- RODRIGUEZ-MONIÑO, A. - *Los Pintores Badajoceros del Siglo XVI*, Madrid, 1956.
- SAGREDO, Diego de - *Medidas del Romano* (Toledo, Remón de Petras, 1526), Colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera, Albatros Ediciones, 1976.
- SCHÉLE, Sune - *Cornelis Bos: A study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockolm, 1965.
- SEBASTIÁN, Santiago - *Contrarreforma y barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- SERLIO, Sebastiano - *Libro Quarto de Architectvra de Sebastian Serlio Boloñes. En el qual se tractã las cinco maneras de como se puede adornar los hedificios que son, Thoscano, Dorico, Ionico, y Corinthio, y Compuesto, cõ los exemplos de las antgedades, las quales por la mayor parte se coforman con la doctrina de Vituuio*, Tradução do toscano para o castelhano pelo arquitecto Francisco de Villapando, Toledo, na casa de Iuan de Ayala, 1552 - reprodução facsimilada da edição do «Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastian Serlio Traducido por Villapando (Toledo, Ivan de Ayala, 1582)», Valência, 1977.
- SERRÃO, Vitor - «A actividade do pintor maneirista Luís de Morales em Portugal: novas obras e rastreio de influências», *As Relações Artísticas entre Portugal e*

- Espanha na Época dos Descobrimentos*, Actas do II Simpósio de História da Arte, Livraria Minerva, Coimbra, 1987.
- SERRÃO, Vitor - «A Contra-Reforma Militante e o Decoro: a época dos grandes retábulos cerca de 1580 - 1620», (ficha de leitura da tábua da *Adoração dos Pastores*, do pintor Simão Rodrigues, de c. 1595), Catálogo da Exposição *A Pintura Maneirista em Portugal, Arte no Tempo de Camões*, Lisboa.
- SERRÃO, Vitor - «A pintura maneirista e o desenho», *História da Arte em Portugal, o Maneirismo*, vol. 7, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- SERRÃO, Vitor - «Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563 - 1650)», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº 90, 1984.
- SERRÃO, Vitor - *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, Vol. 65, Livraria Bertrand, Lisboa, 1991
- SERRÃO, Vitor - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Col. Arte e Artistas, I.N.C.M., 1983.
- SMITH, Robert - *Cadeiras de Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1968.
- SMITH, Robert C. - *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962.
- VITERBO, Sousa - *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, vols. I e II, INCM, Lisboa, 1988.
- WERMES, Manuel Maria - *A Ordem Carmelita e o Carmo em Portugal*, Lisboa, 1963.

