



NOTAS SOBRE AS TÁBUAS QUINHENTISTAS DE SÃO MARTINHO DE SINTRA E A PINTURA DO RENASCIMENTO EM PORTUGAL

Pedro FLOR

Resumo

Esta investigação estuda três pinturas quinhentistas notáveis representando os Santos Martinho, Pedro e António, e pertencendo ao espólio patrimonial da Igreja Paroquial de São Martinho de Sintra, tendo sido reveladas pelo historiador de arte Luís Reis Santos em 1936, atribuindo-as à autoria oficial dos “Mestres de Ferreirim” (Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes) e datando-as de 1531-1537.

Além de estas pinturas já terem sido reatribuídas pelos historiadores de arte Vítor Serrão e Joaquim Caetano à autoria oficial do pintor quinhentista Diogo de Contreiras, elas são ainda aqui contextualizadas na produção pictórica nacional dos “Primitivos Portugueses”, pretendendo-se também reflectir quanto às suas questões inerentes da conservação e do restauro.

Palavras-chave: São Martinho, Sintra, Renascimento, Pintura, Portugal.

Abstract

This research studies three remarkable XVIth century's paintings depicting Saints Martin, Peter and Anthony, belonging to the patrimonial assets of the Parochial Church of Saint Martin of Sintra, having been revealed by the art historian Luis Reis Santos in 1936 and attributing them to the workshop authorship of the “Ferreirim's Masters” (Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo and Garcia Fernandes) and dating them from 1531-1537.

Apart from these paintings having already been reattributed to the workshop authorship of the XVIth century's painter Diogo de Contreiras, they are also here contextualized in the national pictorial production of the “Portuguese Primitive Masters”, one also intending to reflect on its inherent issues regarding conservation and restoration.

Keywords: Saint Martin, Sintra, Renaissance, Painting, Portugal.

NOTAS SOBRE AS TÁBUAS QUINHENTISTAS DE SÃO MARTINHO DE SINTRA E A PINTURA DO RENASCIMENTO EM PORTUGAL

Pedro FLOR^{*}

As três tábuas quinhentistas pertencentes ao espólio da Igreja Paroquial de São Martinho de Sintra constituem o objecto central do presente artigo. A propósito deste conjunto notável de pinturas, pretende-se igualmente problematizar alguns aspectos histórico-artísticos com elas relacionados e inserir as referidas obras no contexto mais vasto da produção pictórica dos chamados “Primitivos Portugueses”.

As peças, que representam São Martinho (figura n.º 1), São Pedro (figura n.º 2) e Santo António (figura n.º 3), foram reveladas criticamente pela primeira vez por Luís Reis-Santos, por ocasião da publicação de um artigo na revista *Portucale* (n.º 9-10) de 1936, mais tarde incluído na colectânea *Estudos da Pintura Antiga* de 1943. Neste trabalho, o conhecido historiador da arte da pintura portuguesa enalteceu a extraordinária qualidade plástica das tábuas e atribuiu-as aos apelidados Mestres de Ferreirim (Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes), datando-as sensivelmente dos anos de 1531 e 1537, tomando por base a actividade laboral conhecida desses pintores.

^{*} Doutor e Investigador integrado no Instituto de História da Arte da Universidade Aberta e no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Neste texto fundador, Luís Reis-Santos reclamava uma intervenção de conservação e de restauro das pinturas, alertando para o perigo de degradação e o abandono a que se encontravam votadas: «O estado deplorável em que se encontram, com as tábuas desconjuntadas e esburacadas, as pinturas nalguns pontos gastas, noutros cobertas de retoques ou de vernizes alterados, de diversos processos e qualidades, as molduras com faltas e acrescentos doutras épocas e doutros estilos, mostram bem o desinteresse que tem havido por estas valiosas obras de arte, e os perigos a que o desleixo as expõe e ainda hoje estão sujeitas.» (REIS-SANTOS, 1943: 39-51)

Para aferirmos o estado de conservação das três tábuas, que se espalhavam, nos anos de 1930, entre a sacristia da igreja e uma sala de arrumos, valerá a pena observar com atenção as imagens que foram publicadas com o estudo de Reis-Santos. Nelas percebem-se não só as lacunas cromáticas, as fendas das tábuas, a sujidade generalizada e alguns repintes a que tinham sido sujeitas, mas também um emolduramento mais antigo que, porém, não deve corresponder ao primitivo, pelo facto de ocultar claramente parte das margens da pintura (figura n.º 4).

Por ocasião da grande exposição dos “Primitivos Portugueses” de 1940, as tábuas foram levadas para o Instituto José de Figueiredo, onde sofreram beneficiações várias da responsabilidade de Fernando Mardel e que deverão situar-se seguramente depois de 1934, data em que Luciano Freire, chefe da Oficina de Restauro, viria a falecer, e antes do grande certame .

Desta campanha, que permitiu a consolidação quer da camada cromática, quer do suporte, restarão talvez as fotografias que seriam utilizadas mais tarde, na publicação do catálogo da exposição “Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes” de 1971, onde também viriam a figurar (figura n.º 5) . É de realçar que as pinturas não são referidas pelos pareceres técnicos (e pedidos de orçamento para restauro da igreja) emitidos pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que, desde 1931, intervinha na Igreja Paroquial de São Martinho, conforme ficou provado recentemente (FERNANDES, 2012: 26-33).

Alguns anos depois (1956-1957), seria Martin Soria (1957: 22-27) que se revelaria interessado nestas pinturas e respectiva autoria. Apesar de não se

afastar em excesso da baliza cronológica proposta por Reis-Santos (c.1535-1540), Soria prefere, porém, atribuir as tábuas de São Martinho de Sintra ao intitulado Mestre de São Quintino, pintor que, no dizer do investigador, seria um discípulo de Gregório Lopes, de menores capacidades, com actividade detectável entre 1535 e 1555, e que com ele colaborara em empreitadas como as da série dos Arcos (Museu Nacional de Arte Antiga) e de Runa.

Na senda de Martin Soria, Vítor Serrão e, mais tarde, Joaquim Oliveira Caetano, a quem se deve a identificação desse enigmático Mestre de São Quintino com o pintor Diogo de Contreiras (a. 1521-1563), aceitaram a inclusão das três pinturas de São Martinho de Sintra no corpus do artista . Todavia, Caetano prefere encontrar a data da sua execução entre os anos de 1545 e 1550, por comparação estilística com outras obras do autor, cujas personagens apresentam um “carácter largo e musculoso” e nos remetem para a segunda metade da década de 1540 (CAETANO, 1996: 177). Sublinhe-se também que o lançamento das figuras, de panejamentos esvoaçantes e de colorido vivo, tal como o desenho das fisionomias e atributos iconográficos, são aspectos bem reconhecidos pelos autores, no que respeita à aproximação do conjunto de Sintra ao sentido plástico da oficina de Diogo de Contreiras.

As tábuas encontram-se hoje na nave e na cabeceira da Igreja Paroquial de São Martinho, expostas ao público, tendo sido apeadas propositadamente para a realização deste estudo. Tal facto permitiu-nos avaliar melhor o seu estado de conservação e observar o tardo, que apresenta aspecto pouco uniforme, variando a largura das pranchas que o constituem (figuras n.os 6-8).

A espessura das tábuas sofreu várias modificações, derivadas talvez de intervenções de conservação e restauro. Em todas as pinturas, destaca-se, ao centro, um desbaste acentuado (de traçado regular) que nos aponta para a utilização de uma enxó por motivos ainda não identificados, mas que se prenderão com a colocação das pinturas em época posterior.

No que respeita à assemblagem e com o recurso apenas à vista desarmada, identificámos o sistema de cauda de andorinha (de dimensão variável), usado indiferentemente em qualquer área do painel, dificultando assim a contagem do número exacto de pranchas de cada peça. No Santo António, por exemplo, a

cauda de andorinha chega a ser aplicada na diagonal, procurando consolidar o suporte que aparenta possuir uma fractura no topo. Os exames fotográficos de área permitirão determinar, num momento futuro que se espera próximo, o modo de união original das tábuas, sendo as cavilhas cilíndricas, num processo de furo e respiga, as habituais na pintura da época.

Por fim, refira-se ainda a aplicação de réguas de reforço, com o auxílio de malhetes de secção quadrangular junto do emolduramento, denunciadoras novamente de intervenções posteriores à da execução das peças pela imperiosa necessidade de conferir estabilidade ao suporte (COSTA, 2007: 48-54).

Regressemos por ora à análise histórico-artística do conjunto das três tábuas. Se acreditarmos que tais pinturas fizeram sempre parte do espólio artístico da igreja, não deveremos considerar a sua colocação primitiva nos lugares actuais, sem qualquer sentido iconográfico e de leitura visual dificultada, dada a exposição demasiado elevada. Além disso, é sabido que a igreja sofreu enormes danos com o terramoto de 1755, sendo reconstruída a partir de 1764, numa empreitada da responsabilidade do arquitecto Mateus Vicente de Oliveira, tendo substituído o anterior arquitecto Mateus Fernandes de Freitas (FERNANDES, 2012, vol. II: 7-10 – documentos publicados por João Martins da Silva Marques no Jornal de Sintra de 1946).

O problema maior que se coloca em relação às três pinturas é o da proveniência exacta. Não é seguro que o conjunto tivesse pertencido sempre àquela igreja paroquial sintrense, mesmo reconhecendo-se que, no século XVI, esta sofreu intervenções decorativas profundas. Recorde-se que, a uma primeira campanha de obras manuelina, ter-se-á sucedido outra alguns anos depois, justificando-se, na ocasião, a encomenda de um retábulo pictórico.

Do reinado do Piedoso deverá certamente datar a fábrica da igreja paroquial renascentista, que terá conhecido a intervenção pontual de Nicolau de Chanterene e de Pero Pexão, activos na década de 30 do século XVI, numa primeira fase, bem como uma campanha ao gosto da arquitectura joanina, talvez pós-1550 (com uma serliana na fachada, dissimulada posteriormente nas obras setecentistas depois de 1755), numa segunda fase, período

coincidente com as vizinhas empreitadas artísticas empreendidas por figuras da relevância e do estatuto de D. João de Castro e de seu filho D. Álvaro .

Este último, ligado a obras de mecenato em Sintra e arredores, pode verosimilmente ter sido o patrocinador do conjunto pictórico (dando continuidade a uma encomenda anterior?), ocorrida no âmbito da intervenção renascentista do templo e socorrendo-se da melhor mão-de-obra disponível nas oficinas de Lisboa, porventura Diogo de Contreiras.

De resto, a eleição e a gratidão dos Castros para com São Martinho são perfeitamente justificáveis pelo reconhecimento do auxílio prestado na tomada de Diu no dia 11 de Novembro de 1546, justamente a data em que se celebrava o referido santo (ANDRADE, 1835: 208-209). Na sequência deste favorecimento, D. João de Castro viria a enaltecer São Martinho em Goa como forma de celebrar o triunfo alcançado, não só ordenando uma festa solene e uma procissão em honra do Santo, mas também rasgando «de alto a baixo a porta da muralha, que era estreita para a ocasião, cobrindo as paredes, de uma parte e doutra, de peças de brocados e de veludo de cores e, rematando-a por um arco e bandeira de cobre, que trazia a imagem de S. Martinho, em cujo dia fôra alcançada a vitória de Diu.»

Mais tarde, este local viria a ser convertido numa capela, junto do Hospital Real, como nos desenhou Linschoten, «sendo colocada na parede uma lápide comemorativa, que pertencera ao primitivo nicho e trazia em relevo a figura de S. Martinho a cavalo, dividindo a capa com um pobre, e por baico o letreiro: “Por esta porta entrou D. João de Castro, defensor da Índia, quando triunfou de Cambaia, e todo este muro lhe foi derrubado. Era de 1547”» (SALDANHA, 1990, vol. II: 26) .

Em suma, a valorização e a ornamentação da igreja paroquial sintrense tinham, por isso, razão de ser, à luz do íntimo relacionamento votivo que os Castros nutriam pela figura de São Martinho.

Centremo-nos agora na análise do conjunto pictórico para o entendermos melhor do ponto de vista iconográfico, simbólico e plástico (para a leitura

iconográfica das três pinturas, ver, por exemplo, MURRAY/MURRAY, 1996 e RÉAU, 1997).

A tábua que nos retrata o momento da partilha da capa de São Martinho com um mendigo obedece aos cânones estabelecidos pela tradição escrita e iconográfica: a figura equestre do santo corta a capa com uma espada, repartindo com misericórdia o agasalho. A paisagem que serve de cenário à pintura parece não nos revelar outros dados hagiográficos para um entendimento mais pormenorizado (ou ampliado) desta narrativa cristã.

Do ponto de vista plástico, destaque-se a extraordinária qualidade do desenho das figuras que se relacionam proporcionadamente no espaço e os coloridos ácidos e contrastantes da paleta utilizada, fazendo desta pintura a mais maneirista de todo o conjunto que iremos analisar.

Se é certo que a tábua ilustradora do episódio da partilha de São Martinho com um mendigo assenta em pleno ao orago da igreja paroquial, a presença das restantes pinturas (São Pedro e Santo António) é de mais difícil explicação, no contexto do culto do templo sintrense.

A primeira representa um dos pilares fundamentais da Igreja, cuja missão moralizadora e primordial foi confiada por Jesus ao Ihe atribuir as chaves do Paraíso, habitual atributo do santo e que se encontram representadas na pintura. Os inúmeros modelos iconográficos que São Pedro pode assumir na Arte foram já identificados. No exemplo que tomamos, o Apóstolo surge-nos com a habitual fisionomia característica da personagem: homem maduro, de barba branca e encaracolada.

A pintura representa-o trajando um pluvial (de veludo lavrado de fios laminados e de vários efeitos) recordando a categoria de primeiro Bispo de Roma e segurando a férula de três braços, atributo inequívoco, além da tiara e dos sapatos, da condição de Sumo Pontífice. Em plano fundeiro, do lado esquerdo, vislumbra-se um galo que nos remete para o episódio da negação de Cristo; do lado direito, o pintor representa a cena da pesca milagrosa, descrita nos Evangelhos.

O cromatismo utilizado na pintura do São Pedro torna-se pouco exuberante, à excepção do fausto e da minúcia das vestes trajadas pelo santo e que contrastam precisamente com o sentido geral da obra.

Por último, a segunda pintura mostra-nos Santo António, jovem, com os atributos habituais: uma cruz, um livro e o Menino Jesus ao colo, este em atitude de enorme ternura para com o santo. As vestes trajadas, de onde sobressaem os nós do cingulo conventual alusivos aos votos de pobreza, castidade e obediência, são de um tom cinza nada habitual na representação iconográfica de Santo António, que, como é sabido, traja de castanho, de acordo com a Ordem dos Frades Menores, em que professava. É uma questão de pormenor para a qual não temos resposta satisfatória, mas admitamos, com enormes reservas, que tal alteração cromática se terá ficado a dever a uma qualquer intervenção posterior à execução da pintura.

No entanto, as eventuais dúvidas quanto à correcta identificação do santo representado como Santo António dissipam-se ao observarmos que, em plano mais recuado, à esquerda, o pintor mostra-nos o episódio do sermão aos peixes, momento particularmente importante para a imagética antoniana, além da chama de uma fogueira, talvez evocativa de Santo Agostinho, a cuja Ordem monástica também chegou antes a pertencer.

Tal como a pintura anterior, esta acusa igualmente enorme sobriedade cromática de tons desmaiados entre os verdes das densas folhagens da vegetação à direita e os amarelos e azuis em diversas cambiantes da restante ambiência. Acrescente-se ainda que as duas pinturas são mais próximas da herança renascentista da representação das figuras em retábulos devocionais, ao contrário do que se disse a propósito do maneirismo assumido da tábuia de São Martinho.

Não podemos afiançar se as três peças formavam um retábulo em conjunto, porventura com outras entretanto desaparecidas, cuja unidade fica reforçada pela homogeneidade formal e plástica patenteada. A disposição das figuras no espaço, onde São Pedro parece voltar-se para a esquerda e Santo António para a direita, convergindo para São Martinho, que funcionaria como eixo central e aglutinador do programa, parece dar consistência a tal suposição.

Todavia, as dimensões das tábuas de secção quadrangular (sensivelmente 1350 mm x 1130 mm) e a dificuldade em expô-las em conjunto na antiga capela-mor, que não tinha de largo mais do que 18 palmos parecem-nos levar a concluir que as obras, a serem de São Martinho de Sintra, estariam dispostas individualmente e sem qualquer estrutura retabular em talha que as agrupasse.

Preferimos pensar nestas três tábuas como palas de altar individuais que, outrora, objectivavam o culto dos fiéis. Esses altares espalhar-se-iam pelo templo, sendo apeados, em época não determinada, mas relacionada certamente com a alteração do gosto e dos modelos plásticos contra-reformados, dando origem a outros de invocações distintas .

Assim, é possível que os painéis tivessem ornado os altares que se espalhavam pela igreja paroquial em seis capelas (quatro dentro do cruzeiro e duas no corpo do templo), a julgar pela leitura das Memórias Paroquiais de 1758 (AZEVEDO, 1982: 158; Idem 1998: 151). Todavia, tais circunstâncias parecem jogar a favor da tese de que as tábuas não foram executadas para a decoração do interior do templo de São Martinho de Sintra e que terão vindo de outra igreja ou convento do aro sintrense, dando entrada em data incerta, quem sabe, a partir de 1834, após a venda dos bens dos Conventos, Mosteiros, Collégios, Hospícios e quaesquer Casas de Religiosos das Ordens Regulares .

Não ficando, portanto, resolvida a questão da procedência das três pinturas, embora estejamos inclinados para a primeira hipótese, importa agora debruçarmo-nos sobre a questão autoral. Já vimos que Martin Soria foi pioneiro nesta atribuição, vendo, na face do Apóstolo Santo André, pertencente à predela da série de Unhos de Diogo de Contreiras, um rosto próximo do de São Pedro da Igreja Paroquial de São Martinho de Sintra. O mesmo acontece com as afinidades notadas entre a figura de São João Evangelista do Calvário da Igreja Paroquial de São Quintino e o mendigo presente na tábua de São Martinho.

Não deixando de concordar com a opinião expressa por Martin Soria e, mais tarde, Joaquim Oliveira Caetano em atribuir este conjunto ao Mestre de São Quintino (Diogo de Contreiras), devemos também lembrar que é lícito

estabelecer certas analogias plásticas com outros conjuntos do universo ferreirinesco, conforme já pressentira Reis-Santos.

Com efeito, o cotejo com peças devidas ora a Gregório Lopes, ora a Cristóvão de Figueiredo, ora ainda a Garcia Fernandes sublinha a extrema actualidade iconográfica e plástica que o autor das tábuas de São Martinho de Sintra detinha. Vejam-se, por exemplo: o São Pedro do Museu Nacional Machado de Castro (figura nº 9), da autoria de Mestre desconhecido; um São João Baptista do Museu de Évora, também da autoria de Mestre desconhecido; os santos em meio corpo dos retábulos colaterais da Igreja do Convento de São Francisco de Évora, atribuídos a Garcia Fernandes; ou, mais longinquamente, o São Sebastião e o São Bernardo da Charola do Convento de Cristo de Tomar de Gregório Lopes. Em todas estas obras, os autores privilegiam a representação da figura humana, remetendo para o segundo plano, de vegetação densa e frondosa ou de rovine, tão ao gosto do Renascimento, episódios da hagiografia do santo retratado.

Este recurso aos planos fundeiros, como modo de ampliar o sentido descritivo da pintura, não é exclusivo dos Mestres de Ferreirim. No entanto, as analogias existentes entre os processos narrativos e o discurso plástico são evidentes e concorrem para uma mesma concepção espacial e pictórica, o que nos permite concordar globalmente com as opiniões já manifestadas por Luís Reis-Santos, Martin Soria e Joaquim Oliveira Caetano. Tal familiaridade, entre as tábuas de São Martinho de Sintra com os modelos ferreirinescos, pode explicar-se também pela via mais tradicional, isto é, identificando a personalidade artística de Sintra com a de Diogo de Contreiras, pintor inserido no meio social artístico de Lisboa desde a década de 20 do século XVI e com actividade que se estendeu até 1563, data em que sabemos agora ter lavrado o seu testamento (SERRÃO/SIMÕES, 2010-2011: 207-212).

Acrescente-se também que se apurou neste documento que Diogo de Contreiras e a sua mulher, Inês Nunes, possuíam casas em Sintra, facto que, por si só, não nos resolve a questão autoral, pois as pinturas não tinham que forçosamente ser executadas na dita vila (Idem, ibidem, 209-210). Mesmo assim, este dado valioso autoriza-nos a formulação da hipótese de uma grande

proximidade geográfica entre Diogo de Contreiras e os Castro (além do ciclo do Infante D. Luís, Francisco de Holanda e André de Resende) ter favorecido a encomenda dos retábulos do templo de São Martinho.

Se optarmos por uma via de influência mais indirecta, teremos de aceitar a hipótese de estarmos perante um mestre conhecedor da lição de Gregório Lopes e Garcia Fernandes, que, ao tempo, se encontrava já razoavelmente bem difundida em retábulos variados, como será o caso do conjunto de Sintra. Seja por uma via ou por outra, é nossa convicção, baseada na observação directa da obra de arte, faltando ainda encetar as análises ao desenho subjacente e à camada preparatória e aos suportes do conjunto, de que as práticas laborais em pintura mantinham, nos meados do século XVI, o regime de parcerias característico do modo de distribuir as tarefas entre mestres, oficiais e aprendizes.

Este modelo organizacional do trabalho traduziu-se no constante intercâmbio de figurinos, coloridos, gravuras e processos criativos entre os pintores, por vezes no seio da mesma empreitada. Veja-se, por exemplo, que o pintor de São Martinho de Sintra aplica o mesmo padrão quer no pluvial de São Pedro, quer nas vestes de São Martinho. Tal ambiente de verdadeira partilha de procedimentos e de experiências justifica, em grande parte, a repetição de soluções cromáticas e compositivas das narrativas pictóricas em complexas máquinas retabulares ou em obras de menores dimensões, apelando estas últimas a uma devoção mais intimista.

Assim se explica parcialmente que parte da pintura quinhentista remanescente (1500-1550) em redor do nome de Jorge Afonso, de que se salientam os já referidos Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes, sem esquecer Francisco Henriques, Jorge Leal e talvez Vasco Fernandes; ou o monge jeronimita Frei Carlos e o pintor/iluminador régio Mestre da Lourinhã (Álvaro Pires?) possua razoável unidade estilística e composicional, tornando-se um denominador comum em grande parte da pintura portuguesa do Renascimento.

De resto, este modo de pintar em estreitas parcerias recebeu sobretudo fortes influências do Norte da Europa, primeiro de Bruges e de Gand, mais tarde de

Antuérpia e de Bruxelas, não só pelas ligações diplomáticas e comerciais estabelecidas com tais paragens, mas também pelo facto de estes pintores mencionados serem, na maior parte, oriundos da Flandres ou, no mínimo, “flamenguizados”.

Apesar de todos os esforços empreendidos na tentativa de reconstituir o arranque das carreiras destes pintores que entre nós trabalharam, ainda hoje nos restam sérias dúvidas quanto ao seu percurso biográfico e artístico. No entanto, reconhece-se à designada “oficina de Lisboa”, liderada por Jorge Afonso, o estatuto sócio-profissional de ponto de convergência no contexto da pintura nacional, atribuindo-se-lhe a responsabilidade de ter reunido em sua casa a parte mais significativa das primeira e segunda gerações de pintores, que marcaram indelevelmente os primeiros cinquenta anos da centúria.

Os contactos que os documentos nos testemunham são por si só provas irrevogáveis desse ambiente comum que certos pintores contemporâneos (e até alguns compatriotas) partilharam. Para comprovar e reforçar tal contaminação de formas, modelos e procedimentos estão as obras que chegaram até nós, sendo que os trabalhos mais recentes da análise de laboratório têm acentuado essa tendência de familiaridade oficial.

Em suma, a documentação de arquivo tem servido para robustecer a tese de que a vivência quotidiana, os contratos celebrados e os pagamentos recebidos têm tradução directa no modo como as pinturas foram executadas, isto é, em regime de parceria, baseado na estreita relação entre oficiais do mesmo métier, educados estilisticamente na lição renascentista, numa primeira fase ao modo da Flandres, depois ao romano.

A título de exemplo sobre as relações pessoais entre os pintores, acrescente-se, aos episódios já conhecidos, este outro que se baseia num contrato de emprazamento, que julgamos inédito, celebrado pelo Mosteiro de São Vicente de Fora, a 3 de Agosto de 1521, de umas casas a Cristóvão de Figueiredo, pintor da rainha dona Ileanor (conforme aí mencionado). Além da morada que possuía a Santa Justa, onde viviam, entre outros, os pintores António de Aguiar, António de Espinosa, Cristóvão de Utreque, Cristóvão Lopes, Domingos Fernandes, Luís Pina, e posteriormente Diogo Teixeira, sabemos

agora que Figueiredo detinha casas junto de São Domingos de Lisboa (conforme CORREIA (1928); ANÓNIMO (1947-1948); SOUSA, 1949; e também Direcção Geral dos Arquivos/Torre do Tombo, Inquisição de Lisboa, Livros de Denúncias, n.º 1-5 [1537-1576]).

Pela leitura do documento, ficamos a saber que tais casas confinavam com o chão que Jorge Afonso, pintor del Rey, tinha por trás de São Domingos (desde 1504) e de outras que eram de Gregório Lopes, por si adquiridas anos mais tarde, em 1514. A circunstância destes pintores possuírem casas (e oficinas) na mesma vizinhança, detalhe que presentemente importa destacar, apenas sublinha e comprova aquilo que temos vindo a dizer a propósito do âmbito gremial e oficial da pintura portuguesa dos dois primeiros quartéis do século XVI, e que se encontra perfeitamente de acordo com os dados já apurados pela historiografia da arte.

Mesmo que nunca se apure a identidade plástica do “presumível” Jorge Afonso, conforme lhe chama Luís Reis-Santos, acompanhamos os autores que vêm, neste forte e coeso núcleo de tábuas executadas em Lisboa, o foco essencial para a compreensão da pintura portuguesa do Renascimento.

A partir deste estudo de caso do conjunto de pinturas de São Martinho de Sintra, verificamos que a sua autoria se enquadra na vasta produção oficial de Diogo de Contreiras, artista dominante na viragem dos anos 50 do século XVI, com raízes na apelidada “Escola de Lisboa” liderada por Jorge Afonso, tendo satisfeito empreitadas variadas para a capital e para os grandes do Reino (CAETANO, 2010: 237-273).

Por seu turno, a determinação exacta da procedência das três tábuas, à luz do complexo processo político-legislativo da extinção jurídica das Ordens religiosas e da dispersão do património móvel português no nosso território e além-fronteiras, permitirá compreender melhor no Futuro as circunstâncias da sua execução e a hipotética articulação com outras tábuas coevas remanescentes. Enquanto tal não sucede, aceitemos como verdadeira a verosímil conjectura de se tratar de uma encomenda à sombra do mecenato de D. Álvaro de Castro em Sintra, vila que, coincidentemente ou não, Diogo de Contreiras bem conhecia.

BIBLIOGRAFIA

Fontes Documentais

Direcção Geral dos Arquivos/Torre do Tombo, Inquisição de Lisboa, Livros de Denúncias, n.º 1-5 [1537-1576].

Direcção Geral dos Arquivos/Torre do Tombo, Mosteiro de São Vicente de Fora, Livro n.º 29, fls. 106v-107v.

Fontes Impressas

ANÓNIMO (1947-1948) – Livro do lançamento e serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565, Colecção Documentos para a História da Cidade de Lisboa, 4 vols.: Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

Collecção de Decretos e Regulamentos, Mandados Publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a Sua Entrada em Lisboa até à Instalação das Câmaras Legislativas, 3.^a série, Lisboa: Imprensa Nacional, 1835.

Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes, Catálogo da Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, 69, 139.

SOUSA, J.[osé] M.[aria] Cordeiro de (1949) – «Santa Justa», in Colecção Registos Paroquiais Quinhentistas de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Artigos e Estudos

ANDRADE, Jacinto Freire de (1835) – Vida de D. João de Castro – quarto visorrey da India [1651], notas de D. Fr. Francisco de S. Luís. Lisboa: Academia Real das Ciências.

AZEVEDO, José Alfredo da Costa (1982) – Velharias de Sintra, vol. IV. Sintra: Câmara Municipal de Sintra,

AZEVEDO, José Alfredo da Costa (1998) – Obras de José Alfredo da Costa Azevedo, vol. V. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.

CAETANO, Joaquim Oliveira (1993) – «A identificação de um pintor», in Oceanos (Director António Mega Ferreira), n.º 13. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses: 112-118.

CAETANO, Joaquim Oliveira (1995) – «Diogo de Contreiras», in A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões, Catálogo da Exposição. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 471-473;

CAETANO, Joaquim Oliveira (1996) – O que Janus via – Rumos e cenários da pintura portuguesa (1535-1570). Lisboa: tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CAETANO, Joaquim Oliveira (2010) – «Tempos de Mudança», in Primitivos Portugueses 1450-1550 – o século de Nuno Gonçalves. Lisboa: Athena/Museu Nacional de Arte Antiga, 237-273.

CORREIA, Vergílio (1928) – Pintores portugueses dos séculos XV e XVI. Coimbra: Imprensa da Universidade.

COSTA, Tânia (2007) – «Pesquisa sobre sistemas de reforço e assemblagem em suportes de pintura», in Conservação e Restauro – Cadernos, nº 5. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 48-54.

DESWARTE, Sylvie (1992) – Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Lisboa: Difel.

DIAS, Pedro (1998) – História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). Lisboa: Círculo de Leitores.

FERNANDES, Pedro Gaurim (2012) – A Igreja de São Martinho de Sintra. Reconstrução pombalina de um templo evocativo de duas vitórias da Cristandade?. Lisboa: Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. II, 26-33 em particular (in

http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Frun.unl.pt%2Fbitstream%2F10362%2F7912%2F1%2FDisserta%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520de%2520Mestrado%2520Volume%25201.pdf&ei=CGEoUtqEENLn7AbOxIDQCw&usg=AFQjCNEWFtNxyUvJ1IKS6k1tG6bo8Zm_4A).

FLOR, Pedro (2004) – «A autoria do retábulo de Santa Maria de Almoester por Diogo de Contreiras (1540-1542)», in Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 3, 335-341.

FLOR, Susana Varela (2010) – «Fernando Mardel», in 100 anos de Património – Memória e Identidade (Coordenação de Jorge Custódio). Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 211-212.

GARCIA, José Manuel (1995) – «D. João de Castro: um homem de guerra e ciência», in Tapeçarias de D. João de Castro, Catálogo da Exposição (Coordenação de Francisco Faria Paulino). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 13-49.

MOREIRA, Rafael (1982-1983) – «Novos dados sobre Francisco de Holanda», in Sintria – Revista de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia (Director José Cardim Ribeiro), vol. I-II (tomo I). Sintra: Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia/Museu Regional de Sintra – Museu Arqueológico

de São Miguel de Odrinhas/Serviços Culturais da Câmara Municipal de Sintra, 619-692.

MURRAY, Peter e MURRAY Linda (1996) – The Oxford Companion to Christian Art and Architecture, Oxford/New York: Oxford University Press.

RÉAU, Louis (1997) – Iconografia del Arte Cristiano – Iconografia de los Santos. Barcelona: Coleccion Cultura Artistica, Ediciones del Serbal, 3 vols..

REIS-SANTOS, Luís (1943) – «Os três painéis quinhentistas da Igreja de São Martinho de Sintra», in Estudos de Pintura Antiga. Lisboa, 39-5.

REIS-SANTOS, Luís (1960) – «Cristóvão de Figueiredo», in Artis, 1960, Lisboa.

SALDANHA, Manuel José Gabriel de (1990) – História de Goa – Política e Arqueológica, vol. II. Nova Deli: Asian Educational Services.

SERRÃO, Vítor (1982) – A Pintura Maneirista em Portugal. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e das Universidades, Biblioteca Breve n.º 65 (1991, 3.ª edição), 36-40 (in http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=50&Itemid=69).

SERRÃO, Vítor e SIMÕES, João Miguel Antunes (2010-2011) – «O testamento inédito do pintor Diogo de Contreiras (1563)», in Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 9-10, 207-212.

SORIA, Martin (1957) – «The S. Quintino Master», in Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, vol. III, n.º 3. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1957, 22-27.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1903-1906) – Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal: segunda serie, memoria apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa, 3 séries. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências.

LEGENDAS:



Figura n.º 1 – Diogo de Contreiras (atribuído), São Martinho (c. 1545-50, Igreja Paroquial de São Martinho – Sintra).



Figura n.º 2 – Diogo de Contreiras (atribuído), São Pedro (c. 1545-50, Igreja Paroquial de São Martinho – Sintra).



Figura n.º 3 – Diogo de Contreiras (atribuído), Santo António (c. 1545-50, Igreja Paroquial de São Martinho – Sintra).



Figura n.º 4 – Fotografias publicadas por Luís Reis-Santos no final da década de 1930.

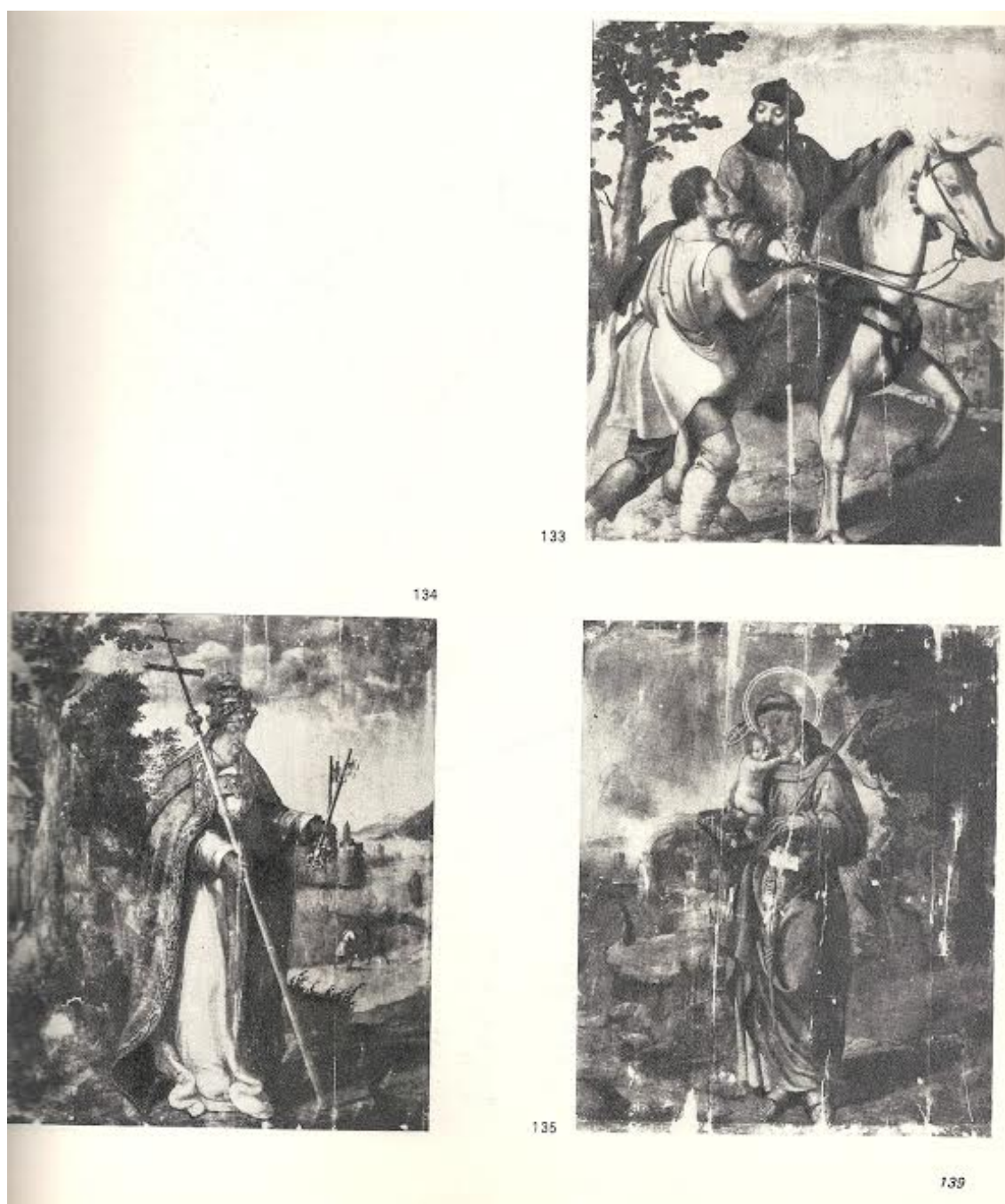


Figura n.º 5 – Fotografias inseridas no Catálogo da Exposição da Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes de 1971.



Figura n.º 6 – Reverso do suporte do São Martinho.



Figura n.º 7 – Reverso do suporte pintura do São Pedro.



Figura n.º 8 – Reverso do suporte do Santo António.



Figura n.º 9 – *Mestres de Ferreirim, São Pedro (c. 1530-40, Museu Nacional Machado de Castro – Coimbra, n.º inv.º. 2529 P 30).*