

Quatro baixos relevos italianos no Mosteiro de Santa Maria de Belém

ANTÓNIO DE ORIOL TRINDADE

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

1. O poder afortunado de D. Manuel I, a dignidade do seu Panteão de Santa Maria de Belém e a importação de algumas novidades escultóricas de Itália

O rei D. Manuel I (1469-1521 †), o venturoso, por direito, chegou a ser herdeiro da coroa ibérica, pois, com efeito, casara em primeiras núpcias com D. Isabel, filha dos reis católicos, D. Fernando e D. Isabel, em segundas núpcias com a irmã daquela, D. Maria de Castela e, em terceiras núpcias, com a rainha D. Leonor de Áustria, que fora irmã de Carlos V e de D. Catarina de Áustria que viria a casar, mais tarde, com D. João III. Afortunado como foi, o venturoso possuiu uma enorme herança, fruto do labor e da inteligência que o seu anterior rei, D. João II, lhe preparara ¹.

D. Manuel I ao torna-se legítimo herdeiro da coroa dos reis católicos, logo tratou de fundar aquele que seria o primeiro Panteão Ibérico: o Mosteiro de Santa Maria de Belém, erguido para ser o seu Panteão pessoal e também como monumento icástico de propaganda e poder do próprio monarca. Para tal ocorreram negociações com os monges cruzios que, ao tempo, eram os proprietários dos terrenos onde se edificou o Panteão do soberano. Em troca, D. Manuel I cedera aos monges da Ordem de Cristo os terrenos que se situavam junto à praça do Pelourinho, na zona onde se situavam os armazéns da Casa da Índia e da Guiné – que correspondem, hoje, à zona da baixa lisboeta onde se encontra a actual igreja da Conceição Velha, antiga igreja da Misericórdia, cuja capela-mor foi mais tarde, ainda antes de 1590, construída e renovada, noutra lugar, pelo grande arquitecto maneirista português, Jerónimo de Ruão. O Panteão de D. Manuel I, ao mesmo tempo, passaria a albergar a ordem dos monges Jerónimos, curiosamente a ordem que, mais tarde, os Habsburgos também instalariam no mosteiro e basílica de San Lorenzo El Real, no Escorial.

1. Após a morte do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, no trágico acidente de Santarém, a situação prefigurou-se pela inversa: com efeito, Carlos V, entretanto eleito Imperador, ao casar com Isabel de Portugal, filha do venturoso, legitimou e preparou um novo império ibérico, cujo sucessor e seu filho, Filipe II – com a agravante da morte de D. Sebastião –, foi legítimo herdeiro e seguidor. A partir daqui, a obediência a Castela só foi rematada com a restauração de 1640.

Foi curto o reinado do soberano, mas suficiente para manifestar o esplendor do seu poder, pois, com efeito, a par das trocas comerciais com a Flandres, no tempo das feitorias – cujos frutos nos trouxeram novas formas artísticas, artistas e fontes humanistas provenientes do norte da Europa –, ao mesmo tempo, D. Manuel I não estava alheio, pelo contrário, à arte que se desenvolvia, entretanto, em Itália. Mas, curiosamente e algo paradoxalmente, essa Arte que contemporaneamente se fazia nas províncias itálicas já manifestava novos códigos de linguagem, entre um Renascimento tardio e túrgido e um Maneirismo que começa a germinar e que se consolidou, como estética e como estilo, depois do saque de Roma preterido por Carlos V, em 1527, seis anos após a morte do venturoso. Eram, portanto, tempos de charneira na estética italiana e que também trouxeram frutos para a arte portuguesa.

Como é natural na questão da dignificação do poder real – mais a mais neste tempo em que D. Manuel se tornava o «senhor do mundo» –, a glorificação do monarca português obrigou-o, como se compreende, a enfatizar a sua imagem e respectiva propaganda. Assim sendo, tratou, certamente e ao tempo, de dignificar o seu Mausoléu e Panteão pessoal com novidades artísticas, não só locais – cujos testemunhos da arte de Nicolau de Chanterene são disso exemplo, no pórtico voltado a poente do mosteiro de Santa Maria de Belém –, mas também exteriores, com encomendas provenientes de Itália e, ao que parece, do foco paduano. De facto, o soberano ao encomendar obras de arte provenientes de Itália, ao mesmo tempo, sem dúvida que estava a propagandear o seu poder e reconhecimento além fronteiras.

Dentro desse vasto espólio importado, que certamente existiu no seu Panteão de Belém, chamamos à atenção da importação de Itália de baixos relevos em alabastro, que provavelmente vieram às dezenas, mas que hoje são apenas testemunho os quatro que se conservam nos braços do cruzeiro do panteão do venturoso – que, por força do destino, viria a ser, mais tarde, o panteão da dinastia de Avis-Beja.

2. A dignidade do rei, a primitiva capela-mor e os quatro baixos relevos em alabastro: uma solução italianizante e com obras itálicas

A dignidade e o esplendor do rei D. Manuel I certamente que obrigou o monarca a valorizar a sua capela-mor no Panteão de Belém. Os únicos registos visuais que se conservam ainda hoje e que mostram, certamente com alguma fidelidade, como seria a primitiva capela-mor do mosteiro hieronimita, são testemunhados no Livro de Horas de D. Manuel I e mais especificamente nas iluminuras realizadas por António de Holanda, pai de Francisco de Holanda. De facto, conforme se vê no fôlio 129 v.º do dito Livro², que ilustra uma representação pers-

2. Cf. *Livro de Horas de D. Manuel*, Estudo introdutório de Dagoberto MARKL, Lisboa, INCM, 1983, pp. 185-203.



Perspectiva do interior do Mosteiro dos Jerónimos, onde podemos ver a primitiva capela-mor de D. Manuel I, com o respectivo retábulo primitivo e o altar coberto de um manto azulado, onde, possivelmente, se encontravam as placas em baixo relevo importadas de Itália.

também nos leva a crer que outrora estes relevos estivessem na primitiva capela-mor, a servir de pedrela de altar – tal como podemos verificar, ainda hoje, na mesa do altar-mor da capela-mor da igreja da Luz de Carnide, Panteão da infanta D. Maria e filha de D. Manuel I –, é o facto de esta solução de colocar baixos relevos em zonas e lugares privilegiados de panteões, provir de Itália. De facto, soluções similares encontramos noutros lugares-panteões, como no templo de Segismundo Malatesta em Rimini, com relevos de Agostino di Ducio.

De facto, segundo Frei António Baptista de Castro, importante cronista da ordem, os baixos relevos foram directamente importados de Itália e ali executados, rejeitando, assim, a hipótese do artista ter estado em Portugal. No

pectivada das exéquias do Venturoso, podemos verificar ao fundo a primitiva capela-mor verticalizante, que certamente teria uma planta quadrada³, ou de recorte poligonal⁴ e que apresentava um retábulo, que fora mais tarde substituído por um novo, de Lourenço de Salzedo, logo após a renovação da capela, em 1565, por D. Catarina de Áustria e com traças de Jerónimo de Ruão.

Embora naturalmente não representados na referida iluminura de António de Holanda, é muito natural que as quatro placas em alabastro, que hoje se encontram nos topos do transepto do Panteão de Santa Maria de Belém, tenham pertencido à primitiva capela-mor, de Boitac, mandada erguer por D. Manuel I e que Jerónimo de Ruão mandou, mais tarde, trasladá-los para os topos do transepto⁵ – após o novo programa estético financiado pela rainha D. Catarina de Áustria. O que

3. Pelo menos é essa a opinião de Rafael MOREIRA, «Jerónimos», *Monumentos de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1981, p. 13.

4. Hipótese também defendida pela Prof. Maria João Baptista NETO, «Poder, Memória e Vanguarda Artística – A Capela-Panteão de Santa Maria de Belém», no prelo, Lisboa, 2001, pp. 1-20.

5. Agradecemos ao Prof. Vítor Serrão esta informação, fornecida em torno do estudo destes baixos relevos, que se inserem no programa estético da primitiva capela-mor de D. Manuel I no Mosteiro de Santa Maria de Belém.

entanto, a temática espelhada nestes relevos foi certamente condicionada pela ordem hieronimita e pela ideologia de D. Manuel I, certamente mandando que se fizessem de acordo com a própria natureza e história de São Jerónimo, fundador da ordem que se instalou em Santa Maria de Belém. O monge cronista também nos relata a importação destes relevos de Itália, pelo que refere na sua Crónica: «[...] Na parede que fica fronteira à entrada estava outro altar com dois em correspondência, servindo-lhe de frontais duas lâminas de pedra com sucesso(s) da vida de N. P. e de mais relevo. É esta pedra jaspe finíssimo avaliadas em muito preço, que as iam mandando de Roma ao Senhor D. Manuel; iguais a outras duas que estão na outra capela colateral»⁶.

Os quatro relevos encontram-se, hoje, mais especificamente, nos frisos dos dois altares de fundo, do cardeal D. Henrique e de D. Sebastião e que, apesar das influências nítidas do *Quattrocento* italiano, cujas fontes de apoio e sustento derivadas mais longinquamente de Donatello e Guiberti, são quanto a nós inequívocas, apresentam, já, distintos sinais maneiristas, mais particularmente na dinâmica de poses apresentadas, que se apresentam algo teatralizadas e inquietantes, como se podem ver nas figuras de primeiro plano dos conjuntos importados de Itália por D. Manuel I. Estes relevos foram, assim, executados num período de charneira, ou transição, para o Maneirismo, preludiando, também pelo estilo, o Maneirismo rebelde e não catequético da arquitectura da capela-mor de Jerónimo de Ruão e do respectivo retábulo de Salzedo, igualmente com figuras em poses dramáticas e teatralizadas. Quanto à disposição da pedreira destes relevos em níveis inferiores das arcas tumulares, a servirem de frisos, retoma-se em Belém a tradição que foi abundante no Renascimento e Alto Renascimento Italiano, como já apontámos, mais especificamente na ideia da referida colocação, que encontra herança e cotejo inequívoco, em algumas empresas italianas da época do *Quattrocento*. Neste sentido, temos como exemplo paradigmático, na questão da solução semelhante da colocação de baixos relevos em frisos inferiores das arcas tumulares, a referência italiana, já apontada, do Templo Malatestiano em Rimini, mais especificamente na *Arca degli Antenati* de Agostini di Duccio (Fig. 1)⁷.

Dos quatro baixos relevos que se encontram nos topos do transepto, os dois que se situam no tramo, ou braço, a norte, onde está o altar do cardeal D. Henrique, representam da esquerda para a direita, respectivamente, *São Jerónimo, no Deserto, Penitente e Estudioso* e *São Jerónimo Estudando na sua Cela* (Figs. 2.a) e 2.b) e 3.a) e 3.b)]. Na capela de D. Sebastião, no tramo sul, encontram-se representadas as duas cenas de *A Lenda do Leão Domesticado*

6. Frei António Baptista de CASTRO, *Crónica do Máximo Doutor Príncipe Real dos Patriarcas de São Jerónimo, Particular do Reyno de Portugal, dedicado a D. João V*, AN/TT, mss. 270, cad. n.º 729, tomo 2.º, livro 7.º, 1.ª metade. Citado por José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação*, Lisboa, ed. Livros Horizonte, 1993, vol. III, pp. 66-67.

7. Cf. John Pope HENESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, Phaidon, 1996 (1.ª ed. de 1958), pp. 254-255.

[Figs. 4.a), 4.b) e 5.a) e 5.b)]⁸. Todas as placas medem, cada uma, 150 × 86 cm⁹. Segundo o Prof. Vítor Serrão, estes dois baixos relevos integravam-se no projecto e programa estético primitivo de D. Manuel I, pelo que inicialmente se encontravam ali, muito provavelmente a ornarem o frontal do altar-mor da capela-mor primitiva, hoje desaparecida. Caso semelhante é a já referida colocação dos baixos relevos, que representam as seis virtudes, na igreja da Luz em Carnide, Panteão da infanta D. Maria, do mesmo arquitecto da renovação da capela-mor catarinista, onde parece ter seguido a tradição da solução apresentada na primitiva capela-mor do mosteiro hieronimita de Lisboa, da autoria de Boitac.



Fig. 1. Arca degli Antenati, de Agostini di Duccio.

Pelo já referido testemunho de Baptista de Castro, existiram muito provavelmente um elevado número de baixos relevos que vieram, já terminados e pronto a serem colocados, de Itália. Os materiais empregues são o alabastro importado, como já vimos, de Roma, e em termos iconográficos, as representações manifestam grandes influências da tradição dos artistas do segundo Renascimento italiano e mesmo dos primeiros tempos do Maneirismo, aqui, no que toca à dinâmica das cenas representadas, mas a herança anatómica leonardesca e donateliana é uma característica inquestionável e constitui uma das primeiras referências deste escultor. Aliás, também o Prof. Pedro Dias verificou a qualidade destes baixos relevos afirmando que a «qualidade das esculturas é verdadeiramente superior, com um relevo baixíssimo, composição cuidada e com todos os personagens bem individualizados»¹⁰, à maneira dos italianos. «São ainda de salientar as arquitecturas

8. Cf. José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação...*, p. 68.

9. Cf. *id.*, p. 66.

10. Pedro DIAS, «Alguns aspectos da recepção das correntes estilísticas em Coimbra durante o século XVI», *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982, p. 76. Citado por José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação*, vol. I, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 91.



Fig. 2. São Jerónimo, no Deserto, Penitente e Estudioso.

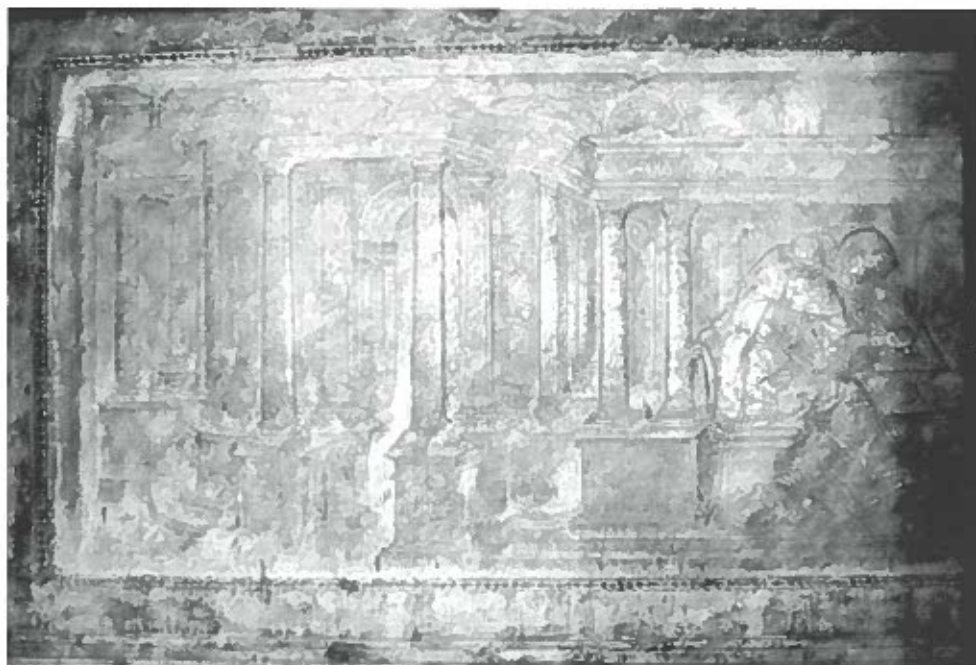


Fig. 3. *São Jerónimo Estudando na sua Cela.*



Fig. 4. Cena de *A Lenda do Leão Domesticado*.

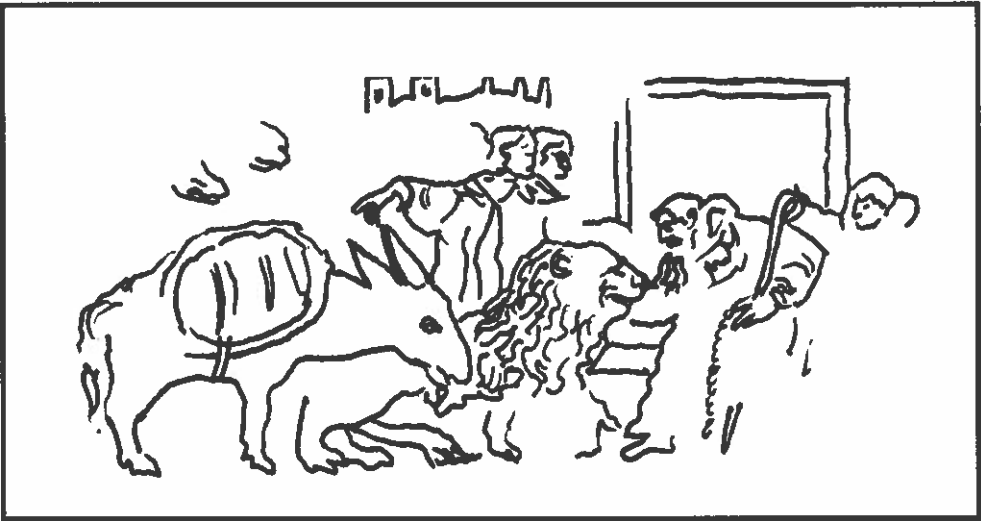


Fig. 5. Cena de *A Lenda do Leão Domesticado*.

figuradas, fantasistas sem dúvida, mas a demonstrarem bom conhecimento das formas renascentistas...»¹¹. Refere também que «*estes relevos são muito distintos, nada têm a ver com os que ele [Nicolau de Chanterene] averiguadamente esculpiu em Coimbra, S. Marcos e Sintra*»¹².

3. Os autores: o círculo de Pádua e de Giovanni Maria Mosca, imitador de Tullio Lombardo

A informação dada por Baptista de Castro, o italianismo de ponta das cenas representadas e os materiais do alabastro, estranhos à geologia dos solos portugueses, comprovam a importação directa destes relevos de Itália onde ali foram executados. Aliás, é o próprio crítico italiano, Emílio Lavagnino, que atribui estas esculturas em baixo relevo ao italiano Giovanni Maria¹³, ou Giammaria Mosca, que pertenceu ao círculo de escultores de Pádua, entre os quais se encontrava o célebre escultor e tratadista paduano, Pomponius Gauricos, cuja influência do seu tratado é uma hipótese que será referida mais adiante. Lavagnino refere que nos braços do cruzeiro – renovados no período da Restauração com uma arquitectura a imitar a que Jerónimo de Ruão fez na igreja da Luz em Carnide – existem, nos quatro baixos relevos, certas influências que provêm da órbita dos artistas italianos da região da Lombardia; atribui os relevos ao artista italiano Giovanni Maria Mosca – imitador de Tullio Lombardo – e refere as semelhanças que elas têm com o precedente italiano protagonizado por Mosca em Pádua, na Arca do Santo e na cena *Miracolo del Bicchiere*¹⁴.

Talvez seja demasiado arriscada a atribuição destes relevos ao referido artista, mas a não ser dele foram certamente executados por algum seu assistente ou discípulo.

Segundo Julius Schlosser, Giovanni Maria Mosca tivera uma actividade na primeira metade do séc. XVI e fizera parte do círculo de artistas como Andreia Riccio, Bartolomeo Bellano, Antonio Minelli e Tiziano Minio¹⁵. Também temos a

11. Pedro DIAS, *Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, ed. Paisagem, Porto, 1982, p. 76. Citado por José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jeronimos. Para um inventário do recheio do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, vol. III, p. 68.

12. *Id.*, p. 76. Citado por José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação...*, vol. III, p. 67.

13. Emilio LAVAGNINO, *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, Roma, La Libreria Dello Stato, 1940, pp. 36 e 37; Pedro DIAS, *Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI...*, p. 78; e José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação*, vol. III, ..., pp. 67-68.

14. *Id.*, pp. 36-37.

15. Cf. Julius SCHLOSSER, *La Literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1986 (ed. original de 1924), p. 319. Segundo este historiador, os nomes destes artistas vêm mencionados no *infolio* impresso em Basileia, em 1560, do cônego paduano Bernardino de Scardeone, que escrevera as histórias locais dos artistas do *Quattrocento* relativamente àquela região, nas quais também tinha participado, e onde constam os referidos nomes que o dito cônego retratou com mais cuidado.

informação que este artista trabalhou na Polónia¹⁶ e, mais importante ainda é que, na opinião de John Pope Henessy, fora um imitador de Tullio Lombardo artista que igualmente trabalhou em Pádua¹⁷. A primeira informação que temos de Giovanni, Giammaria ou Zuan Maria Mosca é que foi escultor, arquitecto e medalhista. Trabalhou em Itália, em Pádua e Veneza, entre 1510 e 1520, mas deslocou-se para a Polónia onde executou, com a cooperação de seu filho, para além de medalhas para o rei Segismundo I, da rainha e respectivos filhos, monumentos funerários para os reis da Polónia e Cracóvia¹⁸. De facto, também sabemos, através de Anne Markham Shulze, que foi autor de inúmeras estátuas nas igrejas de Pádua e Veneza e, para além disso, foi um dos mais importantes escultores do Norte de Itália durante as segunda e terceira décadas do séc. XVI, ou seja, abarcando o período da encomenda de D. Manuel. Em 1529 este escultor foi contratado pelo referido monarca polaco e, a partir de 1533, até à data da sua morte, em 1574, os documentos existentes sobre a actividade deste artista, testemunham a sua grande afectação à coroa polaca, bem como à respectiva aristocracia e às autoridades eclesiásticas daquele país. Sem dúvida que o artista

16. Cf. Anne Markham SHULTZE, *Giammaria Mosca called Padovano, a Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, 2 vols., 1.ª ed. Pennsylvania State University Press University Park, 1998.

17. Cf. John Pope HENESSY, *op. cit.*, p. 425. No primeiro e segundo quartel de Quinhentos sabemos também que outro artista, Simone Mosca, 1499-1553, cf., também, E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris., Grund, 1999, vol. I, p. 885, escultor de relevos e de ornatos arquitectónicos, provavelmente familiar daquele, trabalhou na igreja de San Giovanni dei Fiorentini, ainda com o círculo de Jacopo Sansovino, cf., também, Giulio Carlo ARGAN / Bruno CONTARDI, *Michel Ange, Architecte, Paris*, Galimard / Electa, p. 425. De resto, a presença em Portugal dos dois artistas é uma hipótese muito pouco provável. Certeza foi a passagem no nosso país e em Espanha do círculo e herança dos Sansovinios, para o qual Simone Mosca trabalhara em Itália. Sobre a passagem em Portugal e Espanha do círculo dos Sansovinios, vere Antonio BONET CORREIA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1993, pp. 34-35; e, também, Silvie DESWARTE-ROSA, *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552 – Étude sur la Culture Artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, com pref. de André CHASTEL, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural de Paris, 1977, p. 177, e Frederick HARTT, Gino CORTI, Clarence KENNEDY, *The Chapel of Cardinal of Portugal, 1434-1549*, Filadélfia, 1964. Silvie DESWARTE-ROSA, *Les Enluminures...*, p. 177, também refere a vinda a Portugal de Andreia Sansovino, no ano de 1490, que se deveu ao desejo de D. João II que o requereu a Lourenço de Médicis, precisamente na altura em que os reis portugueses e o duque da Borgonha financiavam uma das obras mestras da renascença toscana, a capela do Cardeal D. Jaime de Portugal, filho do infante D. Pedro, que se situa em São Miniato, Florença, construída por António Manetti, decorada com pinturas de Alesso Baldovinetti e Pollaiuolo e com esculturas de António e Bernardo Rossellino. Sabemos também através de Giulio Carlo ARGAN / Bruno CONTARDI, *op. cit.*, p. 342, que anos antes da intervenção de Miguel Angelo na igreja de San Giovanni dei Fiorentini, no ano de 1521, altura em que Antonio de Sangallo substituiu Jacopo Sansovino nos trabalhos desta igreja, mediante a apresentação de um projecto alternativo, no período que vai de Abril a Novembro, que Simone Mosca, em 1521, recebeu os pagamentos do seu trabalho de ornamentação de diamantes e lises, previstos para a fachada da igreja: «d'avril à novembre de cette même année, Simone Mosca reçut des paiements pour les "diamants et lys" prévus pour la façade de l'église».

18. Cf. E. BENEZIT, *op. cit.*, vol. I, p. 885.

difundiou, na Europa de Leste, o espírito, os códigos e os ideais do Renascimento tardio que se fizeram sentir em Itália, nos finais do séc. XVI, transportando consigo, para a periferia, determinados sinais dos primeiros rastilhos da *Bella Maniera* romanizada, que nas mãos deste artista, segundo Anne Markham Shulze, também se evidenciam na eleição de novos materiais e técnicas, fugindo a alguns convencionalismos da sua geração; também por esta razão, fora um dos introdutores do classicismo e maneirismo na Polónia. Sabemos também, através daquela autora, que foi um artista marginalizado em Itália onde foi considerado menor em relação a alguns artistas seus contemporâneos¹⁹.

A carreira de Giovanni Maria Mosca foi beneficiada com a morte do escultor Lorenzo Bregno, em cerca de 1524, factor que criou um certo vácuo na escultura veneziana, mas que fora colmatado, no entanto, pela vinda de Jacopo Sansovino, no Verão de 1527 e logo após o saque de Roma que ocorreu no mesmo ano²⁰. Importa lembrar que os quatro baixos relevos, presumivelmente deste artista, que se encontram no referido mosteiro lisboeta, correspondem certamente a uma fase em que o artista ainda não tinha emigrado para a Polónia. O que nos leva a esta hipótese é o facto destas placas terem sido encomendadas pelo rei D. Manuel I, no 1.º quartel do séc. XVI, como testemunha Frei António Baptista de Castro, monge cronista da ordem hieronimita. As quatro placas evidenciam, por esta razão, ainda certos laivos do Renascimento italiano, mas podem-se enquadrar, de facto, já dentro da estética maneirista. Neste sentido, refira-se que o estilo de Mosca modificara-se bastante quando emigrou para a Polónia²¹, por factores que dependeram muito do confronto com as novas ideologias encomendantes e também pelo novo tipo de materiais empregues que condicionaram os novos efeitos expressivos das suas obras.

Importa ainda lembrar, como já vimos anteriormente, que o artista era natural de Pádua, cuja Universidade – aliada aos circuitos artísticos – foi fundada em 1222. Esta cidade, no entanto, na data de nascimento do artista, não ocupou um lugar de destaque em matéria das artes em Itália, pode por isso ser entendida como um centro periférico em relação aos grandes focos de produção de Roma, Florença e Veneza. Em 1524, Donatelo, uma das referências de Mosca, depois de ter trabalhado nas esculturas da basílica conventual de Santo António, regressou a Florença, precisamente na altura em que em Pádua o artista de maior sucesso e reconhecimento fora Giovanni Minelli, pai de Antonio Minelli; ambos foram mestres de Giammaria Mosca, que fora aprendiz do primeiro no ano de 1507. Os últimos anos da aprendizagem, em Itália, do presumível artista, ou chefe de artistas, das placas do mosteiro de Santa Maria de Belém, foram na companhia e na oficina de Bartolomeo di Giacomo Mantello, tendo-se iniciado

19. Cf. Anne Markham SHULZE, *Giammaria Mosca called Padovano – A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, II vol., 1.ª ed. Pennsylvania State University Press University Park, 1998.

20. Cf. *Idem*, vol. I, p. 1.

21. Cf. *Idem*, vol. I, p. 4.

no ano de 1512 e numa altura em que fora obrigado a produzir escultura em pedra, cera, argila e gesso²².

Em cerca de 1520, Mosca era habitante em Pádua, mas viveu, nesta altura, temporariamente em Veneza, altura em que trabalhara ali, no Altar de San Rocco, com Venturino Fantoni e Bartolomeo Bergamasco²³. As clientelas para quem ali trabalhou foram essencialmente a classe média, profissionais, cidadãos e a aristocracia. Esteve documentalmente em Pádua, só até inícios do mês de Abril do ano de 1529 e no ano de 1532 já se encontrava na Polónia²⁴.

A heterogeneidade do trabalho deste escultor deveu-se a factores como o tipo de materiais empregues: enquanto em Itália trabalhara com calcários brancos, como o alabastro, na Polónia trabalhara, para além do alabastro e de outros materiais carbonatados, com os conhecidos mármorees vermelhos da Hungria. A delicadeza e os pormenores bem vincados e acentuados nas cenas de Lisboa explicam-se, quer porque foram certamente executadas ainda em inícios do séc. XVI, respeitando, ainda, determinados sinais e códigos do Renascimento, quer porque foram trabalhados sobre materiais de alta qualidade, como é o alabastro. Importa referir que, por antítese, a forte estrutura granular dos mármorees que o autor encontrara, mais tarde, na Polónia, condicionaram o seu estilo, não permitindo, por isso, grandes requintes ao nível do detalhe. Ao mesmo tempo, a heterogeneidade manifestada nas suas obras explica-se na medida em que em muitas delas são visíveis as marcas de outros autores, como foram os inúmeros assistentes que trabalharam sob sua orientação – assistentes estes que, provavelmente, foram os autores das placas de Belém. Raramente assinou as suas obras, reservando essa tarefa para obras de menor escala como medalhas e pequenos baixos relevos²⁵.

As razões que levaram este artista a emigrar para a Polónia podem, hipótese que não podemos refutar, estar relacionadas com a vinda a Portugal do célebre e distinto cavaleiro polaco, Jan Tarnowski, nascido em 1488 e que seguiu uma carreira militar, o qual Mosca fizera, mais tarde, o seu túmulo, precisamente numa altura em que já se encontrava na Polónia. Com efeito, sabemos através de Anne Markham Shulze que aquela figura contribuiu imenso para as vitórias polacas em Wisniowiec, em 1512, e Orza, em 1514; estando na Palestina, em 1518 rumou até à Síria, Arábia e Egipto, viajando, posteriormente, pela Europa do norte e ocidental. O mais curioso é que Tarnowski esteve em Portugal onde foi protagonista dum episódio, mais especificamente na sua liderança numa expedição levada a cabo contra os muçulmanos, no reinado e a mando de D. Manuel I. Nesta jornada, o sucesso do cavaleiro foi tal que despontou o interesse em Carlos V que o quis contratar, o qual Tarnowsky recusou para

22. *Ibid.*, pp. 14-17.

23. *Ibid.*, p. 24.

24. *Ibid.*, pp. 163-167.

25. *Ibid.*, pp. 175-180.

comandar as forças numa expedição contra os turcos²⁶. O simples facto de ter estado em Portugal coloca a hipótese, muito provável, do cavaleiro ter tido acesso aos baixos relevos, presumivelmente de Mosca, acabados de vir de Itália, existentes no Panteão do então rei de Portugal, D. Manuel I. Esta hipótese pode levar a crer que Tarnowsky tenha estado no mosteiro de Santa Maria de Belém, onde provavelmente admirou as encomendas de D. Manuel I, que entretanto lhe confiara a jornada africana. Se esta hipótese for verdadeira, o polaco poderá ter estado na base da contratação de Mosca para os circuitos da aristocracia polaca, hipótese tanto mais viável, nem que seja pelo simples facto do escultor ter executado não apenas o túmulo do dito cavaleiro mas, também, de outros reis polacos. No túmulo desta personagem vem mencionada a sua experiência em Portugal, mais especificamente num epitáfio, situado no lado esquerdo que diz:

«[...] QUI CVM REGIONES LONGINQVAS PERAGRANDO SEPVLO /
HRVM [SIC] DOMINI ADISET ET REGIS LUSITANIAE COPIAS /
CONTRA MAVROS CVM MAXIMA LAVDE DVXISSET ...»²⁷.

Os túmulos de Hetman Jan Tarnowsky, e também o de seu filho Jan Krzysztof Tarnowsky, de Mosca e seus assistentes, encontram-se em Tarnów, na Catedral da Natividade da Virgem Maria²⁸ e a disposição e o formato das placas dos baixos relevos lembram muito a solução utilizada no mosteiro de Santa Maria de Belém – que se verifica também no mesmo tipo de materiais utilizados, o alabastro – e, mais longínquamente, do templo dos Malatesta em Rimini, pelo que as soluções polaca e portuguesa podem ser encaradas como manifestações periféricas daquele marco italiano, a primeira mais em termos de concepção, na disposição dos relevos, do que propriamente nas formas, estilos ou estéticas empregues. O túmulo de Tarnowsky foi iniciado após a morte do cavaleiro, em cerca de 1561, e foi construído e inspirado num templo dórico; para além disso, eleva-se sobre uma grande base. À esquerda existe uma placa com inscrições latinas que descrevem os feitos gloriosos e um resumo da vida de Tarnowsky, onde se referencia a jornada e a sua presença em Portugal, como já se apontou. Em termos de concepção o seu túmulo é o mais tipicamente italiano e veneziano de todos os túmulos de Mosca e reflecte as influências dos túmulos de Doge Nicolò Tron, de cerca de 1473, em Santa Maria dei Frari e de Pietro Mocenigo, de cerca de 1476, em San Giovanni e Paolo²⁹. Ao mesmo tempo, verificam-se as influências dos arcos de triunfo romanos, do tratado de Serlio, nos remates, e onde está presente, também, a memória do túmulo de Doge Andrea Vendramin († 1478).

26. *Ibid.*, pp. 294-296.

27. *Ibid.*, p. 294.

28. *Ibid.*, p. 293.

29. *Ibid.*, pp. 150-152.

Pelo estilo criado, e por comparação com outras obras de Giammaria Mosca, que vamos ter oportunidade de ver, as placas dos baixos relevos que se encontram hoje nos topos do transepto do mosteiro de Santa Maria de Belém parecem ser, como de facto atribui Emilio Lavagnino³⁰, da escola, ou da autoria do referido escultor que mais tarde emigrara para a Polónia. Sabemos também, através do excelente estudo de Anne Markham Shulze, que nos cinco ou seis primeiros anos da aprendizagem com o escultor Giovanni Minelo, Mosca adquirira a maneira de trabalhar o mármore, a partir de 1507, e de dar o tratamento refinado e os contornos elegantes de meticulosa atenção que se requeriam nesta altura, no período tardo renascentista. Mas, ao mesmo tempo, a escultura dos seus mestres causaram-lhe uma certa reacção, numa altura em que acabara a sua aprendizagem com o escultor Bartolomeo Mantello, que, ao que se julga, lhe ensinara a técnica do bronze. Mais importante que estes dados, é que acompanhou a tradição da escultura de Pádua e Veneza, onde trabalharam escultores notáveis como Andreia Riccio e, também, adoptara um estilo e uma técnica que concebia os baixos relevos de uma forma antipictórica³¹.

Mas encontramos estreitas afinidades, nas obras de Belém, com obras de outros artistas italianos que pertenceram a outros circuitos culturais que se desenvolveram ligeiros anos depois, de Donatello e Guiberti, e do qual pensamos que fizera parte o autor dos baixos relevos de Lisboa. Assim, podíamos encontrar estreitas afinidades com a obra de Francesco di Giorgio, bem patente no tipo de arquitecturas fundeiras encenadas na sua obra *Flagelação de Cristo*, principalmente no que toca aos últimos planos da imagem e na questão da perspectiva de superfícies cilíndricas que modelam determinadas arquitecturas³² – e que, curiosamente, também surgem mais tarde no *Martírio de São Sebastião* de Gregório Lopes.

Sabemos também que Mosca, contemporâneo e conhecedor de artistas como Andreia Riccio, Bartolomeo Bellano, Antonio Minelli – estes foram, sem dúvida, seus mestres³³ – e Tiziano Minio, foi, segundo Pope³⁴, um copiadador do veneziano e humanista Tullio Lombardo [1455-1532]. Também Sansovino, já testemunhara a qualidade do «mestre» e grande referência do presumível autor dos relevos de Belém, Tullio Lombardo, nomeadamente na descrição do túmulo, de Mocenigo, da autoria de Mosca, que representa *São Marcus baptizando Ammianus*, e sobre o qual referiu em tempos: «[...] *un sepolcro di finissimo marmo, com belle figure di mano di Tullio Lombardo scultore eccellente*»³⁵. John Pope coloca também, como já se referiu, a hipótese de Mosca ter sido, para além de imitador, assistente

30. Cf. Emilio LAVAGNINO, *op. cit.*, *passim*.

31. Cf. Anne Markham SHULZE, *op. cit.*, vol. I, pp. 162-163.

32. Cf. John Pope HENESSY, *op. cit.*, pp. 221, 223, 394 e 395.

33. Cf. Anne Markham SHULZE, *Giammaria Mosca called Padovano, a Italian Renaissance sculptor in Italy and Poland*, Pennsylvania University, University Park, 1998, p. 1.

34. Cf. John Pope HENESSY, *op. cit.*, p. 425.

35. Cf. *Idem*, pp. 423-424.

de Tullio Lombardo e de ter colaborado no monumento e túmulo de Andreia Vendramin. Para além disso, terá realizado, seguramente, um dos nove relevos da capela de Santo António de Pádua da autoria do seu mestre Tullio Lombardo, sendo outros três deste último e outro ainda de um artista, já referido, um dos mestres e contemporâneo de Mosca, Antonio Minelli. De facto, na igreja de Santo António de Pádua também sabemos que executou parcialmente, com Tullio Lombardo, o relevo intitulado *Milagre do Vidro*, «de mano de Zuan Maria Padoano»³⁶.

Importa referir, também, que a técnica utilizada para a realização dos relevos de Santa Maria de Belém envolvia muito provavelmente modelos prévios em terracota, antes de se executar a ideia final em mármore que hoje se vê. Com efeito, Mosca realizou para o relevo da capela de Pádua um prévio modelo em terracota, na sua fase inicial de construção, e que foi comprado pelo pai de Tiziano Minio, outro companheiro do presumível artista dos relevos de Belém³⁷.

Mosca esculpiu sempre em mármore branco, salvo raras excepções em que utiliza outro tipo de mármore incrustados, onde combina a técnica do alto e do baixo relevo na mesma obra. Em termos de suportes, existe no escultor a predilecção por pequenos formatos, muitos deles oscilando entre os 25 e os 35 cm, respectivamente, em altura e em largura.

4. A composição das placas e o italianismo de ponta

Em termos iconográficos, estes relevos representam com fidelidade quatro episódios da vida de São Jerónimo que, de resto, foram temas também divulgados pelas gravuras flamengas e italianas que circularam quase por toda a Europa nos sécs. XV e XVI. O próprio pintor Lourenço de Salzedo, que indubitavelmente conhecia os relevos da primitiva capela de Santa Maria de Belém, curiosamente realizaria, mais tarde, para o mosteiro hieronimita do Vale Bem-Feito, na região de Óbidos, uma pintura alusiva à vida do santo.

A descrição iconográfica destas placas executadas em alabastro, revela-nos temas clássicos onde os cenários criados pelo autor anunciam determinados códigos, quer ainda do Renascimento, quer já de um Maneirismo assumido. Assim temos³⁸:

No painel de *São Jerónimo Sentado à sua Mesa de Trabalho, Estudando as Escrituras*, um grande verismo na expressão do rosto e da mão do santo, provando os conhecimentos de anatomia que possuía o autor, onde os elementos como o armário, o tinteiro e a tesoura surgem igualmente pormenorizados. Por

36. *Ibid.*, p. 425. Zuan Maria Padoano ou Giovanni Maria Mosca são a mesma pessoa, cf., também, E. BENEZIT, *op. cit.*, vol. IX, p. 885.

37. *Ibid.*, p. 425.

38. Ver também, a propósito destes relevos, a síntese do historiador José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos. Para um inventário do recheio...*, vol. III, p. 68.

outro lado, a questão da morte é simbolizada pela caveira que se encontra parcialmente ocultada, num ângulo pouco habitual, em relação à iconografia habitual sobre o tema, e colocada de forma bizarra entre duas colunas das arquitecturas fantasiadas pelo autor – de facto, a predilecção por representações obliquizantes, como veremos mais à frente com outros exemplos, foi uma questão predilecta de Mosca. Por outro lado, a caveira parece espreitar o santo contido no seu estudo, qualidade que revela uma certa bizarria e um código tipicamente maneirista. Em qualquer das formas, as arquitecturas perspectivadas acusam ainda e sem dúvida, a herança de Donatello e de Guiberti.

No painel *São Jerónimo, no Deserto, Penitente e Estudioso*, existe igualmente um grande verismo no tratamento da figura humana onde se sublinha a ênfase conferida ao rosto e aos músculos, mas, por outro lado, o carácter tenso da figura, o descentralismo da composição, a forma ondulante e tendencialmente curva dos elementos representados, como a própria figura e a árvore, a questão da morte, novamente protagonizada pela caveira, os planos inclinados onde assentam, por exemplo, as escrituras e o armário, todos estes elementos, contrastando com a serenidade do leão domesticado, revelam já uma composição amaneirada e estranha à estaticidade característica do *Quattrocento* português. O próprio chapéu cardinalício que se projecta na composição sob a forma de uma elipse e que se encontra subtilmente pendurado num galho de uma árvore, cria, pela respectiva colocação, uma certa instabilidade, projectando-se, não de frente mas obliquamente em relação ao plano do quadro. No fundo, esta forma representa a degeneração do círculo, na forma da elipse, forma geométrica de eleição do Maneirismo e do Barroco, contribuindo pela sua elasticidade para o carácter dinâmico da composição.

No painel que representa a *Lenda do Leão Domesticado*, situado a sudoeste, no transepto, ecoam, de facto, também determinados códigos do *Quattrocento*, como a perspectiva do edifício situado no canto superior direito, mas, por outro lado, a dinâmica e a tensão congelada desta representação, que revela o medo dos monges assustados em poses serpentinatas e fugidias, e também as poses assustadora do leão e instável do santo, este igualmente numa pose serpentinata, acusam, tal como no painel anterior, um maneirismo na composição, onde o único elemento estável e sereno é o próprio edifício representado.

No último painel, que representa outra variante da cena da *Lenda do Leão Domesticado*, a composição revela-se interessantíssima, na medida em que existem dois momentos e movimentos opostos na composição: por um lado, o movimento do grupo da direita, que se dirige para o lado direito e que é formado pelo leão, o burro e os camelos; por outro lado, o grupo composto pelo santo e por um monge, que parecem ameaçados pelo grupo de animais, que se encontram na metade direita da composição, tendendo a afastar-se desta. A simetria irregular que é evidente e a dinâmica suscitada pelo grupo da direita, que expressam estados transitórios, determinam o maneirismo característico desta composição. No entanto, as anatomias são correctas, revelam que o autor estava familiarizado ainda com os códigos renascentistas, mas que, ao mesmo tempo, apresentam já uma certa estilização, cúbica e isocéfala.

Para além disso, estas cenas da representação da vida de São Jerónimo, enquadrados por mármore policromos que compõem as platibandas de inspiração flamenga e executados em alabastro, negam, assim, pela sua iconografia e carácter italianizante, algumas fontes históricas existentes, quanto a nós sem fundamento e que levantam o nome de Nicolau de Chanterene como o autor daqueles relevos³⁹. De facto, a iconografia e o tipo de cenas representadas nos relevos de Belém, pouco ou nada têm a ver com as propostas do escultor francês, que apresentam um naturalismo tipicamente renascentista e tipicamente nórdico, que se acentua pelo verticalismo e goticismo das suas figuras, pelos espaços perspectivados e pelas composições mais verticalizantes, estranhas, portanto, à proposta e sensibilidade do autor dos relevos do transepto de Santa Maria de Belém, cuja predilecção por formatos horizontais segue a tradição das pedrelas tipicamente italianas que se prolongam no período maneirista. De facto, nas cenas representadas, quer pelo formato do suporte, quer pelo tipo de cenários criados pelo autor, quer pelas paisagens fundeiras, que revelam longes esbatidos, quer pelas diferenças de escala acentuadas subtilmente pelas figuras em primeiro plano, como é o caso de uma das cenas do *Leão Domesticado*, quer, também, pela clareza da simetria irregular das cenas representadas – onde, de facto, se considerarmos a mediana vertical dos rectângulos conseguimos verificar as referidas simetrias irregulares da composição, nos lados direito e esquerdo –, verificamos estarmos na presença de determinados códigos, de assimetria e instabilidade, estranhos ao *Quattrocento* italiano e que podem ser vistos nas mais variadas soluções, em temas do género, adoptadas pelos gravadores maneiristas, quer daquela época, quer das décadas que se seguiram,

39. Cf. Virgílio CORREIA, *As obras de Santa Maria de Belém de 1514 a 1519*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1922, pp. 23-27. No caderno de despesas das obras do Mosteiro de Santa Maria de Belém, datada de 1517, vem, de facto, mencionado o nome de Mestre Nicolau, mas mesmo assim as empreitadas de que se ocupara não foram certamente as dos baixos relevos dos topos do transepto. De resto, a própria data é bastante anterior à da renovação da capela-mor, factor que afasta ainda mais a hipótese de Chanterene ter executado os relevos. Este autor executou, de facto, determinadas obras no mosteiro hieronimita, como os nichos perspectivados do portal de entrada que se encontra no eixo da capela-mor, e que nada têm a ver com as afinidades italianas manifestadas no tipo de composição manifesta nos relevos do trasepto. Cf., também, Frei Jacinto de SÃO MIGUEL, 1692 ca. 1763, *Relação da insigne e Real Casa de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1901, p. 63, nota 48, onde o autor refere também, sem bases credíveis, o nome de Chanterene como «o mesmo que trabalhou no convento da Pena em Sintra». Pensamos que esta infundada atribuição ao escultor francês de deva ao forte impacto e qualidade do retábulo da Pena, bem assim como o perspectivismo das cenas anunciadas, qualidades que levaram certamente o monge jerónimo a identificar o autor dos relevos de Belém como sendo o mesmo. A proposta de Chanterene no retábulo da capela da Pena em Sintra encontra também, de facto, ecos na tradição escultórica italiana, onde podemos estabelecer afinidades de estilo, no que concerne à cenografia das arquiteturas representadas. Com efeito, alguns artistas italianos do Renascimento fizeram retábulos com soluções perspécticas idênticas, como sejam Benedetto de Majano, Antonio Rossellino, Tullio Lombardo e mesmo Bartolommeo Bellano, cf., também, John Pope HENESSY, *op. cit.*, pp. 120-121, 160, 324 e 334.

aproximadamente entre 1530-1550⁴⁰ – para além das respectivas fontes quatrocentistas, como a perspectiva e a representação de arquiteturas variadas com arcadas e plintos imaginários, temas que voltaremos a tratar nos parágrafos seguintes.

No exemplo de um dos painéis da cena do *Leão Domesticado*, particularmente aquele que não apresenta sinais de perspectivismos lineares, a solução encontrada para o tipo de composição encontra ecos na tradição dos escultores maneiristas italianos e também nos gravadores maneiristas da primeira metade do séc. XVI, como, por exemplo, a que se representa numa gravura do séc. XVI italiano, mais tardia em relação ao fragmento de Belém, intitulada *A Chávena do Faraó no Saco de Benjamim*, de 1545 e assinada por Petri di Notilibus Formis. Quer no referido relevo de Belém, quer na gravura italiana, é idêntico o esquema da composição. De facto, à parte da diferença dos temas apresentados, em ambas, os animais ocupam a parte esquerda do rectângulo e as figuras o lado direito do mesmo. A colocação e o ângulo do animal do primeiro plano, em relação ao plano frontal do quadro, são idênticos. Para além disso, a morfologia de ambos revela grandes afinidades e a ideia de sobreposição, de dois animais, surge igualmente nos dois painéis. Ao mesmo tempo, na gravura italiana, as paisagens fundeiras com edifícios e árvores que se distanciam e se desmultiplicam na profundidade de planos, sugerem a ideia de longes e surgem igualmente nas propostas do autor dos relevos de Belém, não apenas neste painel como nos outros dois, *São Jerónimo Penitente* e a outra cena do *Leão Domesticado*⁴¹.

Com efeito, nos relevos de Belém, o autor recorre muitas vezes a planos perspectivicamente e consideravelmente inclinados, com a necessária elevação da linha do horizonte, como se verifica em três, das quatro, placas do mosteiro de Lisboa; recorre frequentemente a uma multidão de figuras e de personagens de pequena escala e em baixo relevo; introduz radical, abrupta e frequentemente mudanças de níveis e de planos na composição, alternando fundamentalmente a isocéfala distribuição da calma; dramatiza as narrativas das cenas por intermédio da representação, na variedade das poses dinâmicas; utiliza figuras amalgamadas dentro de determinados grupos mais densos e compactos; os transitórios, enérgicos e desequilibrantes movimentos das suas figuras descrevem determinados estados mentais, pouco comuns nos artistas de seu tempo; as proporções, as grandes cabeças, os pequenos torsos e a ênfase transmitida no desenvolvimento muscular são de extrema importância no autor; e, também, em termos plásticos, produz padrões que revelam formas triangulares, planas – nas pregas bem cortadas e vincadas – e que, assim, contrastam com o anterior tratamento clássico dos artistas do Renascimento.

40. Cf., por exemplo, Suzanne BOORSCH e John SPIKE, eds., *Italian Artists of the Sixteenth Century. The Illustrated Bartsch*, New York, Abaris Books, 1986, vol. 24, 2.ª parte, p. 220; vol. 26, ou formalmente vol. 14, 1.ª parte, pp. 63, 131-133; e vol. 34, ou formalmente vol. 17, p. 73.

41. Cf. *Id.*, n.º 31, vol. 15, 4.ª parte, p. 443.



Fig. 6. Cena do *Milagre do Vidro*.

Nas quatro placas do mosteiro de Santa Maria de Belém, verifica-se, pelo que foi dito, uma fuga aos tradicionais cânones do Renascimento, fuga essa que não foi apenas consumada por Mosca. Também os escultores Bartolomeo Bergamasco e Pietro Paolo Stella, por essa altura, ou já em finais do séc. XVI, reproduziam em pedra as qualidades e a técnica espontânea de Ticiano⁴². Em relação ao painel do *Milagre do Vidro*, de Mosca, sabemos também que o autor e a sua equipa foram obrigados a respeitar, no contrato da encomenda da obra, os formatos dos painéis de Antonio e Tullio Lombardo, respectivamente, nas cenas do *Milagre do Bebê Falante* e no *Milagre da Juventude Repetente*. Esta restrição imposta a Mosca explica o carácter dramático da cena representada e acorda na dramaticidade das figuras que estão representadas nas *Cenas do Leão Domesticado*, existentes em Belém⁴³. Este relevo de Mosca faz parte de um conjunto de nove que se encontram na capela de Santo António, em Pádua. Para além das características referidas, também a perspectiva das colunas, situadas do lado direito, lembram determinadas soluções utilizadas no painel de Lisboa,

42. Cf. Anne Markham SHULZE, *op. cit.*, p. 163.

43. Cf. *Id.*, vol. I, p. 55, nota 41. No contrato destas encomendas vem mencionado que: «[...] *promiraculo goti divi Antonii...quadrus habet store ad perfectionem et bonitatem aliorum factorum per mag. Antonium et Tulium Lombardum*».

intitulado *São Jerónimo na sua Cella, Penitente e Estudioso*. As poses discrepantes das figuras de Mosca, nas atitudes, gestos e expressões, apesar de serem influenciadas pelas figuras de Tullio Lombardo, negam a serenidade característica deste último, aspectos que se evidenciam na representação da cena do *Milagre do Vidro* (Fig. 6), que constitui um dos nove painéis da igreja de Santo António em Pádua, da autoria de Mosca, seus assistentes e Pietro Paollo Stella e que faz parte do projecto onde se incluem, também, relevos de Tullio Lombardo. A gama de idades, das roupagens e da fisionomia patentes neste relevo de Mosca, corresponde à variedade da resposta física na presença ou no acto de acontecer o milagre, mas, ao mesmo tempo, excede os cânones a que os artistas clássicos normalmente aderiam. A simetria, isocéfala, e a estática justaposição das formas da composição dos santos das composições de Tullio Lombardo, são substituídas, na proposta de Mosca, na cena do *Milagre do Vidro*, por uma composição de densidade bastante variada e de múltiplos pontos focais, ou de olhares variados, como de uma obra de fragmentos se tratasse. A composição dinâmica e fragmentária de Mosca, deste relevo, encontra paralelo com as obras de Santa Maria de Belém, principalmente nas *Cenas do Leão Domesticado*, ao articular de tal maneira os elementos na composição de forma a criar vários focos e paragens de leitura. Deste modo, Mosca nega as composições estáticas de Lombardo, artista que o inspirou, evidenciando determinadas ambiguidades, sugeridas, precisamente, pela introdução de esquemas fragmentários que assim criam determinados labirintos.

Em termos de composição, Mosca utiliza e enfatiza, no seu estilo fragmentário, grandes contrastes entre pormenores que se destacam muito bem e em vários planos de composição: combinando os primeiros planos mais trabalhados em contraste com outros planos de fundo mais leves e esbatidos, não havendo, no caso italiano e mesmo nas placas de Belém – aqui exceptua-se a cena de *São Jerónimo Estudando na sua Cella* –, grandes gradações em profundidade, na articulação dos planos de composição. A passagem do primeiro para o segundo plano, no *Milagre do Vidro* e nos relevos de Belém, é quase abrupta, não havendo planos intermédios na interligação dos elementos da composição. Outro elemento dominante nas composições e, de resto, constante na obra de Mosca, é a forte tendência para geometrizar as pregas, na forma de triângulos isósceles, aspecto bastante evidente, nas indumentárias de São Jerónimo em Lisboa e, por exemplo, em *Portia*. Utilizara, também, como já se notou, gravuras como fonte de inspiração, aliás como sugere Anne Markham Shulze, ao verificar na gravura de Marcantonio Raimondi, *Adão e Eva*, bastantes semelhanças, na postura de Eva, com a figura do relevo *Portia*, ao nível dos corpos representados com as respectivas flexões dos membros inferiores⁴⁴. Esta influência das gravuras é notória nas placas de Lisboa.

44. Cf. *Id.*, vol. I, p. 64.

Outra tendência de Mosca, que muito se manifesta no relevo *São Jerónimo no Deserto Penitente e Estudioso*, é a predilecção pela representação de elementos orgânicos, como troncos de árvores, de forte ritmo e modelação plástica, e que surgem, entre outras obras, em *Philoctetes* e em *Antonio e Cleopatra* ⁴⁵. Nestas três obras, o jogo de ritmos entre os troncos de árvores e a correspondente curvatura das personagens que entram em diálogo íntimo, são bastante evidentes quer no fragmento de Belém, quer nos referidos exemplos.

A iconografia do autor, ao mesmo tempo, revela uma tendência para a representação de figuras em sofrimento, onde o tema de eleição, muitas vezes, é a morte ⁴⁶. De resto, esta temática também está presente nas placas de Santa Maria de Belém, mais especificamente na cena de *São Jerónimo Penitente e Estudioso*, e que se protagoniza na representação da caveira.

Outro pormenor interessante do trabalho de Mosca, sobretudo nos baixos relevos, é que, à parte do classicismo da técnica e do formato, que segue os seus precedentes como Tullio Lombardo e, também, à parte de reutilizar determinados signos, como as indumentárias, as couraças e armaduras, onde subsiste a referência da estatuária antiga, bem como o respeito pelo ideal de representação na articulação dos músculos das suas personagens, os baixos relevos e na generalidade toda a sua escultura representam e significam uma reacção contra o Classicismo corrente que operava no foco de Pádua e Veneza, entre 1510 e 1520, nas mãos de Antonio e Tullio Lombardo, Lorenzo Bregno, Andreia Riccio e Antonio Minelli; embora tenha-se em consideração que o artista tenha sido largamente influenciado por aqueles. Em relação a eles, o maneirismo de Mosca, como muito bem denotou Anne Markham Shulze, manifesta-se na calma e contracção de atitudes das figuras clássicas representadas em permanentes e normativos estados de alma que se manifestam nas poses instáveis e nos gestos momentâneos, como os músculos flexíveis e as roupas agitadas que, nas figuras do artista, descrevem, também, estados transitórios. Estas características verificam-se quer nos personagens dos vários baixos relevos feitos pelo artista, quer também nas estátuas de sua autoria ⁴⁷.

Giovanni Minelli, mestre de Mosca e empregado inicialmente por Pietro Lombardo, referência fundamental do presumível artista dos relevos de Belém, apenas abriu a sua loja em Pádua, em cerca de 1470 e, para além disso, tal como Mosca fora bastante influenciado por Lombardo. Numa obra da autoria de Minello e que representa *Investidura de São Paulo*, podemos verificar em determinados pormenores das figuras, como na torsão e na ondulação dos cabelos e barbas, bastantes semelhanças com o mesmo tipo de tratamento que o artista dos relevos de Belém deu ao carácter e rosto de São Jerónimo. Outra característica comum nos dois autores é a tendência para criar figuras robustas, como

45. Cf. *Id.*, vol. II, prancha n.º 95.

46. Cf. *Id.*, vol. I, p. 61.

47. Cf. *Id.*, vol. I, p. 60.

também Antonio Minello o fez, na representação da *Prudência*, que lembra muito a robustez de São Jerónimo na cena do *Leão Domesticado* [(Figs. 4.a) e 4.b)] e que também se podem observar, nos relevos de Lisboa, na representação grandiosa e em grande plano dos animais, como a figura do Leão e das outras personagens laterais do lado direito do mesmo painel, por exemplo. Exemplo deste tipo de anatomias robustas, algo desproporcionadas, encontramos noutras obras de Mosca.

Numa obra de Antonio Minelli, que representa *Pan and Luna*, a posição do animal de frente para o observador da cena, lembra muito as soluções do(s) autor(es) das duas *Cenas do Leão Domesticado*, até pelo diálogo íntimo e gestual entre as figuras e os animais representados, para além dos esquemas das arquitecturas fundeiras e perspectivadas que apresentam bastantes semelhanças com a solução do painel de Belém intitulado *São Jerónimo Penitente e Estudioso na sua Cela*.

Noutra das cenas da *Lenda do Leão Domesticado* do mosteiro hieronimita de Lisboa [Figs. 4.a) e 4.b)], aquela em que as figuras do lado direito se encontram em queda, ou fugidias, numa tensão que se dirige para o lado direito, ou para fora do quadro, recordam a mesma atitude que preside noutra obra, já referida, de Giammaria Mosca, e provavelmente também de seus assistentes, intitulada *Milagre do Vidro*, de cerca de 1520 e pertencente à capela del Santo em Pádua (Fig. 6). Em ambas as obras destacam-se, para além daquele apontamento, grandes afinidades no tratamento de pormenores; na distanciação de planos, que representam formas mais avançadas em contraposição com formas mais recuadas ou esbatidas; na composição das cenas, de grande energia e dinâmica, anti-estática, onde a dramatização e a teatralidade das personagens contrastam fortemente com a serenidade das arquitecturas fundeiras; e, também, na ênfase tutelada pelo pormenor da agitação dos cabelos, barbas e indumentárias do monge situado no último plano, que encontra paralelo muito semelhante na caracterização da figura de São Jerónimo dos conjuntos lisboetas. Os movimentos e ritmos ondulantes e serpentinatos são de eleição neste autor e verificam-se, não apenas na composição, ou no todo, mas também ao nível do pormenor, como acontece com a forte ênfase transmitida às formas ondulantes das personagens representadas pelo escultor, quer nas figuras humanas, quer nos animais. Aqui, podemos encontrar, ainda, grandes semelhanças entre o tratamento dos leões representados nas placas de Belém e o congénere, mais tardio, representado na medalha do rei Zygmunt Augusto.

De salientar, ainda, as grandes afinidades que estes relevos têm, também, com a obra do escultor Jacopo della Quercia (1438 †)⁴⁸, visíveis, sobretudo, nos

48. Esta atribuição foi recentemente apontada por Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença, 2002, p. 137. Acerca da vida e obra deste escultor de Siena veja-se Giorgio VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, 2 vols. Firenze, 1550, reed. Torino, Einaudi Tascabili, 1991, vol. I, pp. 217-221

relevos que representam *São Jerónimo Estudando na sua Cela* e numa das cenas do *Leão Domesticado*, muito similares a uma composição de Quercia intitulada *San Gerolamo toglie la Spina dalla Zampa del Leone* (Fig. 7)⁴⁹. Em todas surgem o mesmo tipo de arquitecturas fundeiras, algo fantasiadas e deformadas em termos perspécticos, mas onde surgem outras afinidades ao nível da composição e do próprio tratamento anatómico das figuras.

4.1. *Microarquitecturas. Perspectivas simbólicas e fantásticas*

Importa ainda referir que, no relevo de *São Jerónimo Estudando na sua Cela*, a perspectiva dos elementos arquitectónicos tem uma direcção dominante que se desenvolve da esquerda para a direita, ou seja, o autor considerou, na composição, o ponto de fuga das rectas horizontais de nível, que neste caso situa-se mais à esquerda, colocando o ponto de vista no lado esquerdo da composição. Esta escolha do autor compreende-se pela natureza do próprio tema e composição: ao colocar o ponto de fuga, das arestas horizontais das microarquitecturas, no lado direito da composição, o autor sublinha, deste modo, a cena principal do relevo referido. A perspectiva das referidas rectas horizontais das arquitecturas presentes enfatizam, simbolizam e condicionam o olhar do espectador para a cena ou para o fragmento protagonista do relevo.

Nestes relevos, no entanto, podemos encontrar alguns pontos de encontro com a obra de Chanterenne – apesar de os artistas não se conhecerem – apenas no relevo intitulado *São Jerónimo no Deserto Penitente e Estudioso*, onde podemos estabelecer ligeiras afinidades apenas nas encenações perspectivadas empregues. Como a ideia de caixa aberta, tipicamente albertiana, acentuando a ideia de janela para o mundo, utilizando para esse fim a eleição do ponto de fuga



Fig. 7. Giovanni Maria Mosca, *Philoctetes*, Museu do Palácio Ducal, Mântua.

49. Acerca desta obra de Jacopo della Quercia, ver Rudolf WITTKOWER, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento Italiano*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 259-261.

central. A questão é que a referida caixa albertiana no autor dos relevos de Belém é translacionada para o lado direito da composição, revelando, assim, determinados esquemas que podiam muito bem ter sido reapplicados pelas teorias do seu compatriota e conterrâneo, Pomponius Gauricus, igualmente paduano, que para além de, no seu tratado, ter assimilado os esquemas albertianos, manifestou estar familiarizado, também, com o carácter bifocal dos esquemas adoptados pelo cônego de Toul, Jean Pelerin Viator. De facto, a figura do santo, no painel intitulado *São Jerónimo Meditando ou Estudando na sua Cela*, é protagonista da cena representada, onde o ponto de fuga das rectas de nível paralelas, que modelam as microarquitecturas representadas, ocupa o lugar do rosto de São Jerónimo e não o centro da composição, situando-se, pelo contrário, na metade direita da composição e do relevo. A perspectiva das micro-arquitecturas, pelo menos as de ângulos rectos, naquele painel manifesta-se correcta (Fig. 3.b), expressando, deste modo, determinados códigos renascentistas que poderiam ser importados não apenas de Itália mas, também, do Norte da Europa. No entanto, importa salientar que as microarquitecturas neste painel surgem de forma quase labiríntica, precisamente pelo emaranhado de elementos arquitectónicos que se sobrepõem e que se intersectam, no que parece não haver uma racionalização e uma lógica, onde o santo se encerra no seu limbo, cercado de alicerces, mas que só aparentemente estão dispostos ao acaso. É precisamente esta ideia de labirinto que distorce qualquer referência de um ambiente bem determinado, expressando um jogo de espelhos e um mundo de contrários, qualidades que, de resto, estão também expressas na maioria das obras deste escultor, como veremos com outros exemplos italianos.

Apesar da composição labiríntica daquele painel e também num dos painéis que representam a cena do *Leão Domesticado*, onde se observa uma pequena habitação no canto superior direito da composição, as perspetivações das cenas que se apresentam lateralizadas colocam, como já se referiu, a hipótese da herança dos códigos perspécticos do Norte da Europa, onde as soluções perspécticas podiam, de facto, ter sido retiradas do tratado de Viator⁵⁰: pela razão simples da lateralização dos pontos de fuga eleitos, que não se encontram no centro dos rectângulos de suporte e que foram colocados deliberadamente, não no centro dos painéis, mas nos seus extremos – onde no caso da cena do *Leão Domesticado*, no painel referido que contém a pequena casa perspectivada, os pontos de fuga situam-se mesmo fora dos limites do rectângulo de representação.

Nos relevos de Belém, para além da escola italiana, que é evidente, denotam-se também, ao mesmo tempo, determinadas variantes, nomeadamente no tipo de cenografia das cenas representadas, ou seja, já não se estruturam em

50. De facto, sabemos que Pomponius Gauricus provou conhecer bem o Tratado do Cônego de Toul. Acerca deste assunto ver, por exemplo, os estudos de André CHASTEL e de Robert KLEIN, ed. anotada e traduzida por, *Pomponius Gauricus. De Sculptura (1504)*, Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IV^e Section de l'École pratique des Hautes Études Médiévales et Modernes, n.º 5, Genève, Librairie Droz, 1969.

composições apenas centralizadas, à maneira não apenas do italiano, mas antes seleccionando outros sectores do espaço limitado do suporte, em composições que não centram o olhar do espectador no centro das composições, mas também para as partes laterais das mesmas, acordando na ideia da rotação do referencial ou do perspectógrafo albertiano, ou melhor, na questão e ideia da visão panorâmica e na perspetivação bifocal, tão proclamadas por Viator, que enfatizara, no seu Tratado, várias direcções espaciais e consecutivamente vários pontos de fuga. Podemos dizer, seguramente, que o naturalismo das figuras é manifestamente italiano, mas a perspectiva utilizada revela influências italianas e/ou nórdicas, onde de facto as teorias de Alberti, do cónego de Toul, ou mais provavelmente, de Pomponius Gauricos, que foi conterrâneo do escultor, poderiam aqui ter sido aplicadas, mais especificamente no painel intitulado *São Jerónimo na sua Cela* e numa das cenas do *Leão Domesticado*, com a habitação no canto superior direito. Para além disso, a perspectiva utilizada no primeiro relevo tem, de facto, conotações simbólicas, onde todas as linhas horizontais, estritamente paralelas, das microarquitecturas representadas, e que por essa razão têm o mesmo ponto de fuga, encontram-se no ponto comum do infinito das rectas, que, no presente painel, ocupa o rosto de São Jerónimo [Figs 3.a) e 3.b]. Importa referir, também, que, no entanto, este ponto de fuga não se encontra no centro da composição, como o faziam os italianos. A perspetivação da cena representada sublinha, ainda, a figura protagonista da composição, ou seja, São Jerónimo, cujo rosto ocupa a posição do ponto de fuga principal e que aqui adquire um carácter essencialmente simbólico.

Assim, se, de facto, os sinais maneiristas são evidentes, como tivemos a oportunidade de ver, as estruturas arquitectónicas encenadas – e mesmo as anatomias –, essas derivam, sem dúvida, mais longinquamente dos protagonistas e pioneiros em Itália desta arte de baixos relevos, como foram Donatello e Guiberti. Deste modo, é de crer que estas obras produziram-se no foco paduano e veneziano, onde trabalhou Andreia Riccio, contemporâneo de Mosca, numa manifestação periférica onde se herdaram também e naturalmente, determinados códigos dos grandes centros e focos de produção artísticos italianos daquela altura, como Florença, onde trabalhou Donatello, e Veneza, onde trabalhou Tullio Lombardo, que foi uma referência de maior relevância para Mosca. Não há dúvida que, nos relevos de Belém, mais propriamente nas microarquitecturas representadas, as sugestões perspécticas dadas pela sobreposição de colunas e arcos, as poses e o tratamento das figuras encontram-se enraizadas numa tradição italiana desenvolvida mais longinquamente e inicialmente por artistas como Donatello e Guiberti, pioneiros, sem dúvida, da aplicação das teorias de Alberti e da perspectiva nos baixos relevos. De Donatello, as influências verificam-se pela perspectiva, pelo formato longitudinal dos suportes, muito semelhantes aos utilizados pelo artista de Belém, e, também, pelo aspecto dramático na narração das figuras que, neste artista, segundo Pope, fora uma novidade para a época. Para além disso, podíamos estabelecer um cotejo entre *São Jorge e o Dragão*, do italiano, se bem que esta obra tenha sido executada anteriormente aos relevos de Belém, com a obra dos Jerónimos, *A Lenda do Leão*

*Domesticado*⁵¹, onde, de facto, encontramos grandes afinidades nas poses teatrais e dramáticas dos animais e figuras representadas que ocupam os planos dominantes das composições. Por outro lado, em ambas as obras, a escala e a disposição dos edifícios são idênticas, respeitante às cenas representadas, onde a perspectiva das arquitecturas é sacrificada, enfatiza e sinaliza as próprias figuras protagonistas que estão representadas no primeiro plano. De facto, existem bastantes afinidades entre o relevo de *São Jorge e o Dragão* que é similar, em termos de composição, ao congénere de Belém. Deste relevo refere John White, a propósito da função da perspectiva, que: «[...] *L'échelle et la disposition même des édifices sont dictées par les exigences des figures. En faisant en sorte que la réduction progressive de l'architecture attire le regard vers un point qui se situe dans le corp de saint George lui-même, l'artiste parvient tout à la fois à mettre en évidence le personnage principal et à créer un espace suffisant pour la action. En même temps, le point de vue élevé donne au sol une inclinaison telle que ce dernier fusionne avec la petite coline...* »⁵².

Do mesmo modo, no relevo de Belém, na cena *A Lenda do Leão Domesticado*, encontramos a escala do edifício representado, igualmente no canto superior direito, sacrificada às exigências da cena representada, de São Jerónimo com o leão, criando desta forma um espaço suficiente para o desenvolvimento da acção e onde, por outro lado, a própria arquitectura do edifício, igualmente situada num último plano, sublinha a cena dramática do primeiro plano. De referir ainda que, tal como na obra italiana, a semelhança existente no que respeita à inclinação do solo onde estão representadas as cenas. Em ambos os casos, esta inclinação «exagerada», que sugere um rebatimento do plano do solo para o primeiro plano da cena ou até para o próprio plano do rectângulo de suporte, é dada pelos pontos de fuga que se apresentam na linha do horizonte, situando-se esta superiormente, tal como em Donatello, e a curta distância da aresta superior do rectângulo limitador da cena representada, isto é, quase coincidente com a linha horizontal superior que limita a cena e o próprio baixo relevo. Para além disso, podemos verificar em ambas as composições um triângulo isósceles, cujos vértices inferiores coincidem com os cantos inferiores dos rectângulos das composições e os superiores com o ponto mais alto das medianas verticais dos mesmos rectângulos. O autor do relevo de Belém revela, com clarividência, estar familiarizado, embora longinquamente, com o trabalho de Donatello.

Também a herança de Lorenzo Ghiberti está presente nestes relevos⁵³, no que respeita à perspectiva espacial e na questão dos efeitos de profundidade,

51. Cf. John Pope HENESSY, *op. cit.*, p. 44.

52. John WHITE, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992 (1.ª ed. Faber and Faber Limited, London, 1957, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*), p. 158 e fig. 34.a.

53. Cf. *Id.*, pp. 131-141, e nota 45. Guiberti para além de se interessar pela perspectiva, da qual absorvera os princípios de Brunelleschi e de Alberti, interessou-se também particularmente pela perspectiva natural, ou pela óptica, bem expressa no seu *Terceiro Comentário* que redigiu nos últimos anos da sua vida. Sobre este comentário a fontes do artista italiano veja-se também a edição moderna



onde encontramos grandes afinidades, particularmente no painel *São Jerónimo Estudando na sua Cela*. Este relevo revela a herança da obra do conhecido escultor italiano, no que respeita aos jogos de sobreposição de arquitecturas variadas, em que se encenam, em jogos de sobreposição de elementos, colunas, pilastras, com os respectivos entablamentos e arcadas, e, também, na eleição do tipo de superfícies que modelam aquelas arquitecturas, prismáticas e cilíndricas. São evidentes, também, a eleição de ambos os artistas pelas formas arquitectónicas circulares, que no caso do artista de Belém é sugerida na parte central da composição referida, aparecendo sobreposta por arquitecturas em ângulo recto e que, no caso do artista italiano, apresentam-se sobrepostas a outras arquitecturas, igualmente de ângulos rectos, como, por exemplo, no relevo que representa *A História de José*. A ideia de sobreposição de arquitecturas em Guiberti verifica-se, por exemplo, no relevo que representa *A História de Esau e Jacob*⁵⁴. Mas importa sublinhar que o cenário perspectivado daquele painel do mosteiro de Lisboa, não expressa nenhuma janela ou ambiente identificável, antes encena um labirinto, aparentemente confuso, que se estabiliza precisamente no cenário que enquadra o santo, no lado direito da composição.

Ainda em relação às cenas perspectivadas, a herança pode muito bem ter sido retomada do tratado de Pomponius Gauricos, *De Sculptura* (1504). Com efeito, a terra natal, Pádua, de Gauricos e do presumível autor dos relevos de Santa Maria de Belém, não foi, no final do séc. XV e ao contrário de Florença, um foco de extremada importância no domínio das artes em Itália, pelo menos no que respeita ao limiar do Maneirismo. No entanto, na cidade do escultor cultivaram-se e mantiveram-se naquele período, segundo André Chastel⁵⁵, determinados valores humanistas no ensino universitário, onde se estudavam, entre outros, Aristóteles e seus comentadores. Este interesse manifestado no foco paduano contrastava vivamente com o neo-platonismo florentino, que elegia absolutamente a figura de Platão e que teve como grande adepto Miguel Angelo.

e definitiva de Julius Schlosser, *Guiberti's Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912, cf., também, Julius SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 115, nota 12. Segundo John White, neste comentário, Guiberti compila uma série de citações dos tratados antigos e medievais, entre os quais cita Vitruvio, o árabe Alhazen, Peckham e Bacon. Na primeira parte do seu comentário, trata da estrutura do olho e da teoria da visão, citando os autores referidos. Interessa-se também pelas leis da refração e reflexão da luz, mas o seu interesse recai, sobretudo, na questão do tamanho e na distância dos objectos, tal como se evidenciam nas personagens e noutros signos dos relevos de Santa Maria de Belém. O escultor italiano, nos seus escritos, enunciou cinco proposições, conforme refere John WHITE, *op. cit.*, pp. 131-132: «1° *les choses visibles ne sont pas appréhendées par le seul moyen de la vue*; 2° *on ne peut juger de la distance d'un objet que lorsque des corps sont disposés à intervalles réguliers entre l'oeil et cet objet*; 3° *l'angle visuel seul ne suffit pas pour juger de la taille d'un objet*; 4° *pour pouvoir porter un jugement en ce domaine, il faut comparer la base de la pyramide visuelle avec l'angle qui se forme à son sommet ainsi qu'avec la distance qui la sépare de se dernier*; 5° *le plus souvent, pour mesurer la distance, on se réfère à la surface du sol et à la taille du corps humain*».

54. Cf. *Id.*, pp. 171-174.

55. André CHASTEL e Robert KLEIN, ed. anot. e trad. por, *Pomponius Gauricus. De Sculptura...*, pp. 15-17.

Deste modo, em Pádua, conservara-se um certo humanismo que se dissipava, a pouco e pouco, em Florença e em Roma e que culminaria no Maneirismo. Pomponius Gauricos estivera ligado com o helenista Leonico Tomeo e com o latinista Raffaello Regio, pois, foram os interlocutores do seu livro e, deste modo, faziam parte do círculo do conhecido *Studio* paduano. Mas as circunstâncias derivadas do meio paduano, que manteve estreitas relações com os respectivos circuitos universitários, vão desta forma favorecer a relação do tratadista e das suas teorias com os artistas, principalmente com os escultores paduanos. É de facto em Pádua, no início do séc. XVI, que se evidenciam contactos precisos entre os circuitos intelectuais e os escultores, dos quais fizera parte, sem dúvida, o ainda jovem, Giammaria Mosca, «imitador» de Tullio Lombardo. De facto, no tratado *De Sculptura*, é manifesta, segundo André Chastel, uma afinidade entre o tratadista, Raffaello Regio, professor de Retórica, e Zuan Zorzi, mais conhecido pelo seu *Pyrgotélès*. Para além disso, também sabemos que Pomponius Gauricos manteve estreitas relações de amizade e de confrontos intelectuais com Tullio Lombardo – mestre e referência primordial de Giovanni Maria Mosca – e Andreia Riccio, artistas contemporâneos e que pertenceram, todos, ao círculo inicial de Mosca. Também sabemos que, segundo o próprio Gauricos, Tullio Lombardo gozou de uma elevada supremacia e não criou rivais no seu tempo no que toca à arte de esculpir o mármore; para além disso, ocupara um lugar de destaque como acontecera em Pádua com Andreia Riccio⁵⁶. Curiosamente, também Gauricos possuía uma pequena oficina própria e revelou ser um conhecedor das variadas técnicas de escultura. Perante estas informações reveladas à luz por André Chastel⁵⁷, podemos encontrar explicação para os perspectivismos patententes no relevo intitulado *São Jerónimo Meditando na sua Cela*.

Quanto às fontes da natureza do Tratado de Gauricos, que justificam e encontram ecos nos dois relevos de Belém, e tal como prevíamos, elas apresentam afinidades nos sistemas utilizados por Jean Pelérin Viator e Alberti, ou seja, na ambição de fazer da obra de arte um espelho do mundo e um prolongamento da Natureza, na relação arte-ciência, tal como refere André Chastel, que aponta a necessidade de Gauricos em querer aplicar aos escultores a perspectiva dos pintores⁵⁸. De facto, o autor no seu tratado faz a distinção entre *perspectiva óptica*, com raízes albertianas, e a *perspectiva artificial ou gráfica* que se impõe por ela própria, tal como pensara também Viator. No seu tratado, são evidentes e semelhantes as soluções apresentadas por Alberti, na questão da rotação do observador para a verificação da intersecção da pirâmide visual e também por Viator, no que toca ao sistema bifocal (Fig. 8)⁵⁹. É precisamente este sistema bifocal, ensaiado também pelo cónego de Toul (Fig. 9) e a ideia de caixa aberta, de

56. Cf. John Pope HENESSY, *op. cit.*, p. 423.

57. Cf. André CHASTEL e Robert KLEIN, ed. anotada e traduzida por, *Pomponius Gauricus. De Sculptura...*, pp. 15-17.

58. Cf. *Id.*, p. 19.

59. Cf. *Id.* pp. 165-181.

em *Philoctetes* e nos relevos de Santa Maria de Belém, mais especificamente em *São Jerónimo Estudando na sua Cella* e numa das cenas do *Leão Domesticado*. Ainda em relação às microarquitecturas representadas, e também à teatralidade das cenas, são de evidenciar as semelhanças existentes entre o fragmento de Belém, numa das cenas do *Leão Domesticado* (Fig. 4.a), com o relevo *Mucius Scaevola* (Fig. 10): em ambos surgem arquitecturas oblíquas e perspectivadas nos extremos da composição e, para além disso, nas duas introduziu-se um óculo circular, igualmente na parte superior dos paramentos arquitectónicos.

Outras obras que demonstram o interesse de Mosca por questões ligadas à perspectiva, à óptica e ao ângulo de visão em relação às inquietantes cenas representadas, embora com notáveis deformações, verificam-

se, mais tarde, na Polónia, mais especificamente nas obras *O Anjo* de Mariacki Ciborium, na igreja de Santa Maria de Cracóvia, e no *Túmulo do Arcebispo Mikolaj Dzierzgowski*, na catedral de Gniezo. Como muito bem verificou Anne Markham Shulze, na primeira obra existem distorções perspécticas na face do anjo, que de resto fora uma característica nos escultores maneiristas italianos, e que servia para acentuar efeitos visuais, que, na figura, são expressos pela rotação do rosto em três quartos, tal como sugerem os planos que modelam as suas faces que se afastam num ângulo de visão determinado e oblíquo em relação a um plano de frente considerado⁶⁰. Na segunda obra, as distorções perspécticas são bastante interessantes e vão ao encontro de algumas soluções em que Mosca acentua os grandes planos da imagem ou da representação – como acontece numa das cenas do *Leão Domesticado* em Santa Maria de Belém, onde o autor subiu deliberadamente a linha do horizonte, fazendo o solo, onde assenta a cena, parecer mais inclinado do que é na realidade. Ainda nesta obra, a figura e os seus acessórios parece que são rebatidos para um plano de frente, onde a cota de armas é representada ortogonalmente e o livro que sustenta o rosto do bispo está representado numa perspectiva de olho de peixe⁶¹.



Fig. 10. Relevo *Mucius Scaevola*.

60. Cf. Anne Markham SHULZE, *op.cit.*, vol. I, pp. 131-132.

61. Cf. *Id.*, vol. I, p. 136.

4.2. Anatomias

Nos relevos, as figuras representadas e vistas isoladamente, por seu lado, revelam que o escultor possuía bons conhecimentos na área da anatomia, sinais que se evidenciam, sobretudo, na figura de São Jerónimo no painel de *São Jerónimo no Deserto Penitente e Estudioso*, onde o autor teve uma clara preocupação em enfatizar os músculos do tronco e dos membros superiores, nomeadamente os peitorais, as costelas, o externo, o bíceps do braço em movimento situado mais à esquerda e também a articulação dos ombros. Denota-se aqui a herança de Leonardo e de Donatello, na preocupação por questões anatómicas, mas,

por outro lado, o naturalismo apresentado apresenta-se algo brutalizado, esfuizante e dramático, pela pose teatral das figuras que já não se encontram em poses estáticas, mas antes dinâmicas, como congeladas num tempo de acção – tal como é manifestado em *A Lenda do Leão Domesticado* [Figs. 4.a) e 4.b) e 5.a) e 5.b)], que parece anunciar já um certo maneirismo de desenho pela teatralidade das figuras em movimento e uma fuga aos cânones anatómicos do *Quattrocento*. Apesar de não terem o requinte de pormenor, ao nível, por exemplo, da estilização tipicamente nórdica do artista do retábulo de Sintra, Chanterene, a novidade destes relevos surge, não apenas pelo tipo de encenações escolhidas pelo escultor, mas, também, pelas anatomias exacerbadas, tipicamente italianas e tipicamente maneiristas.

De facto, se atentarmos bem nas figuras, ao nível das anatomias podemos evidenciar a predilecção do escultor por formas tectónicas, cúbicas e algo desproporcionadas, nas cabeças por exemplo, tal como acontece, com grande evidência, com os crânios de São Jerónimo nos relevos de Santa Maria de Belém, que encontram paralelo, quer na cabeça de São João Baptista, em S. Stefano, Veneza, quer sobretudo, e com grande evidência inequívoca, na semelhante cabeça de *São João Evangelista*, que se encontra no Altar do Sacramento em Santa Maria Mater Domini, em Veneza (Fig. 11), de Mosca e seus assistentes⁶². O rosto e o perfil deste Santo lembram e recordam muito os semelhantes perfis e estruturas cranianas da figura de São Jerónimo dos relevos de Santa Maria de Belém. Este cotejo evidencia-se bastante na cena de *São Jerónimo no Deserto Penitente e*

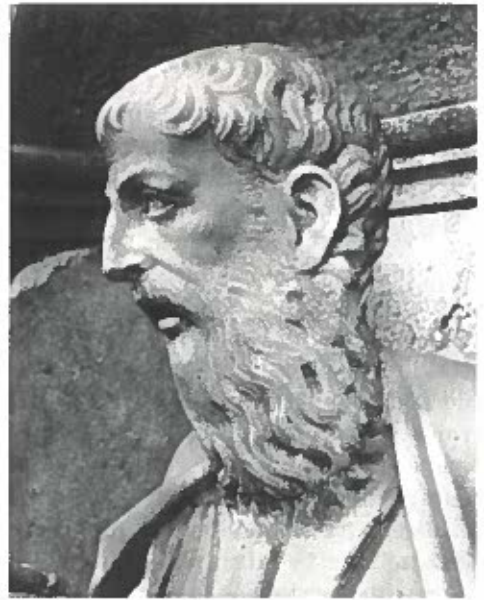


Fig. 11. Cabeça de São João Evangelista.

62. Cf. *Id.*, vol. II, plate 42.



Fig. 12. San Rocco.

Estudioso [Figs. 2.a) e 2.b)]: pela pose instável e inquietante do santo, prestes a mover-se numa atitude e gestos agitados; pela fisionomia onde se verificam o mesmo tipo e direcção do olhar, atento, curioso e espectante; pela idêntica estrutura craniana, achatada em cima; pela ênfase expressa nos órgãos sonoros, muito idênticos; pelo idêntico esquema de representação do rosto, em planos inclinados que sugerem uma determinada distorção perspéctica; pela idêntica teatralidade dos gestos; pelo idêntico perfil do rosto e do nariz oblongo, este em continuidade com a testa, de pouca altura, e onde, também, a boca e os lábios se encontram deliberadamente recuados em relação à superfície do nariz; pelo idêntico tratamento das formas ondulantes que se fundem em ritmos sem fronteiras ou quebras divisórias; pela forte estruturação e geometria dos orbiculares das pálpebras, com as sobrancelhas e olhos

bastante vincados e expressivos; e, também, pela unidade e recorte de toda a cabeça, muito idêntica à congénere do referido baixo relevo de Santa Maria de Belém.

Também no Altar de San Rocco em Veneza, verificamos grandes afinidades com as placas de Belém, mais especificamente na figura de *San Rocco* (Fig. 12): na representação da cabeça, na forte exacerbação dos músculos e joelhos e, também, no paraerotismo manifesto pela figura que se apresenta desnuda, na parte inferior, tal como acontece na cena de *São Jerónimo no Deserto Penitente e Estudioso* – um dos relevos de Belém.

Bibliografia

- ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos – descrição e evocação*, vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.
- BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. I, Paris, Grund, 1999.
- BOORSCH, Suzanne and SPIKE, John, eds., *Italian Artists of the Sixteenth Century. The Illustrated Bartsch*: vol. 24, 2.^a parte, p. 220; vol. 26, ou formalmente vol. 14, 1.^a parte, pp. 63, 131-133; vol. 34, ou formalmente vol. 17, pág. 73; vol. 31, ou formalmente vol. 15, parte 4, New York, Abaris Books, 1986.

- CASTRO, Frei António Baptista de, *Crónica do Máximo Doutor Príncipe Real dos Patriarcas de São Jerónimo, Particular do Reyno de Portugal*, dedicado a D. João V, AN/TT, mss. 270, cad. n.º 729, tomo 2.º, livro 7.º, 1.ª metade.
- CHASTEL, André e KLEIN, Robert, ed. anotada e traduzida por, *Pomponius Gauricus. De Sculptura (1504)*, Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IV^e Section de l'École pratique des Hautes Études Médiévales et Modernes, n.º 5, Genève, Librairie Droz, Genève, 1969.
- CORREA, António Bonet, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- CORREIA, Virgílio, *As obras de Santa Maria de Belém de 1514 a 1519*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1922.
- DESWARTE-ROSA, Silvie, «Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa Maria de Belém», *Jerónimos, 4 Séculos de Pintura*, 2 vols., vol. II, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 1994.
- , *Les Enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552 – Étude sur la Culture Artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*, com pref. de André Chastel, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural de Paris, 1977.
- DIAS, Pedro, «Alguns aspectos da recepção das correntes estilísticas em Coimbra durante o século XVI», *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento*, Coimbra, Epartur, 1982.
- , *Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Porto, Paisagem, 1982.
- GARRIGA, Joaquim, «La interseguazione de Leon Battista Alberti», *Revista d'Art*, n.º 20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Departamento de Història da Arte da Universidade de Barcelona, 1994.
- GISBERT, Andrés de Mesa, «Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator», *Revista d'Art*, n.º 20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Departamento de Història da Arte da Universidade de Barcelona, 1994.
- HENESSY, John Pope, *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, Phaidon, 1996 (1.ª ed. de 1958).
- LAVAGNINO, Emílio, *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, Roma, Libreria dello Stato, 1940.
- MARKL, Dagoberto, *Livro de Horas de D. Manuel*, Lisboa, INCM, 1983.
- MOREIRA, Rafael, «Com antiga e moderna arquitectura», *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, 2 vols., vol. I, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 1994.
- , «Jerónimos», *Monumentos de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1981.
- NETO, Maria João Baptista, «Poder, Vanguarda e Memória Artística: A Capela Panteão de Santa Maria de Belém», Lisboa, 2001, no prelo, pp. 1-20.
- SÃO MIGUEL, Frei Jacinto de, 1692 ca. 1763, *Relação da insigne e Real Casa de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1901.
- SCHLOSSER, Julius, *La Literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1986 (ed. original de 1924).

- SERRÃO, Vitor, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Presença, 2002.
- SHULZE, Anne Markham, *Giammaria Mosca called Padovano – A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, II vols. 1.ª ed. Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1998.
- WHITE, John, *Naissance et Renaissance de l'espace Pictural*, ed. Adam Biro, Paris, 1992 (1.ª ed. Faber and Faber Limited, London, 1957, com o título: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*).
- WITTKOWER, Rudolf, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento Italiano*, Torino, Einaudi, 1992 (ed. original de 1978 com o título *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*).
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, 2 vols. Firenze, 1550, reed. Torino, Einaudi Tascabili, 1991.