

o *Brilho* do *Norte*

Escultura e Escultores
do Norte da Europa
em Portugal

↳ *Época Manuelina*



o Brilho do Norte

Escultura e Escultores
do Norte da Europa
em Portugal

Época Manuelina





COMISSÃO NACIONAL
PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES



MINISTÉRIO DA CULTURA

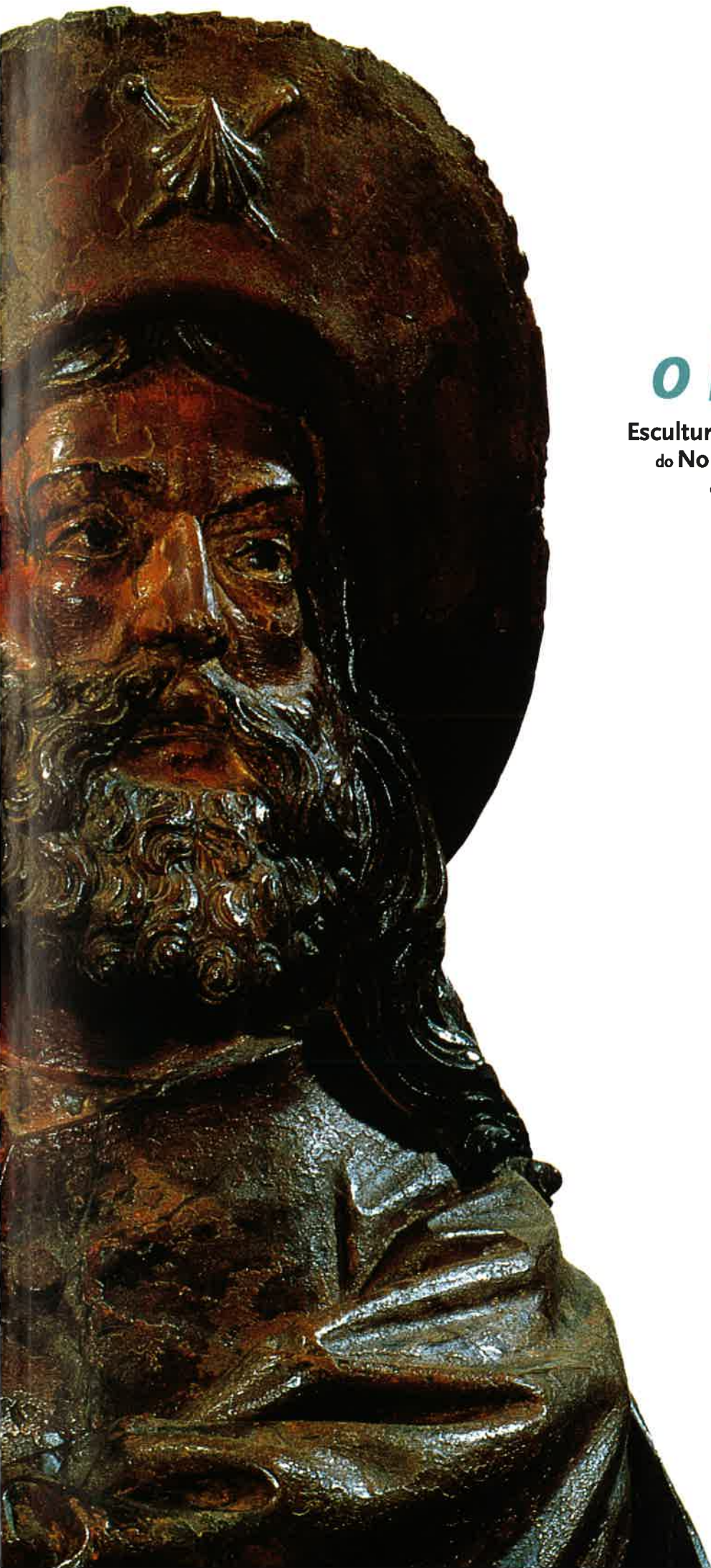


INSTITUTO
PORTUGUÊS DO
PATRIMÓNIO
ARQUITECTÓNICO



INSTITUTO PORTUGUÊS
DE MUSEUS





o **Brilho** do **Norte**

Escultura e Escultores
do Norte da Europa
em Portugal *Época Manuelina*

Palácio Nacional da Ajuda
Galeria de Pintura do Rei D. Luís

Lisboa, Outubro de 1997

**INSTITUTO PORTUGUÊS
DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO**

Presidente

Luís Ferreira Calado

Vice-Presidentes

Joaquim Passos Leite

Paulo Pereira

**INSTITUTO PORTUGUÊS
DE MUSEUS**

Presidente

Raquel Henriques da Silva

Ana Castro Henriques

Galeria de Pintura do Rei D. Luís

Responsável pela Galeria

Ana Cristina Pais

Conservação

Maria Zuzarte Cortesão

Serviço Educativo

Carla Maria Fernandes

Gabriela Perdigão Cavaco

Maria de Lurdes Perdigão

José Alberto Ribeiro

Apoio Museográfico | Informática

Fátima d'Almeida

**COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES
DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES**

Comissário-Geral

António Manuel Hespanha

Coordenadores-Adjuntos

Joaquim Soeiro de Brito

Rosa Maria Perez

Vogais

António Camões Gouveia

Fernando Dores Costa

Fernando de Jesus Fernandes

Jorge Flores

EXPOSIÇÃO

Produção

Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses

Ministério da Cultura
Instituto Português do Património Arquitectónico
Instituto Português de Museus

Coordenação

António Camões Gouveia | Paulo Pereira

Comissário Científico

Pedro Dias

Comissário Científico-Adjunto

Fernando Grilo

Concepção Plástica e Realização

António Viana

Coordenação Executiva

Miguel Loureiro

Consultor – Açores

Francisco Ernesto de Oliveira Martins

Consultor – Madeira

Rui Carita

Assistente de Realização

Daniel Carvalho

Desenho de Iluminação

António Viana

Assistente de Iluminação

António Pais Costa

Assistente de Electrónica

Francisco Antunes

Equipa Técnica de Montagem

António Pais Costa, Escola Superior
de Tecnologia de Tomar, João Paulo Monteiro,
Maria do Carmo Telles de Freitas,
Maria Cecília Cameira, Miguel Loureiro,
Teresa Cota Dias

Serviço de Apoio

Fernando Rui Branco, Rui Patarrana

Design Gráfico

José Brandão | Mónica Mendes
{Atelier B2}

Montagem

Construções António Martins Sampaio

Sinalização

Logotexto

Restauros

Arterestauração

Instituto José de Figueiredo
Direcção: Ana Isabel Seruya
Arménio Fontes, Gracelina Barros

Instituto Politécnico de Tomar
Departamento de Arte, Arqueologia e Restauro
Área de Conservação e Restauro
Coordenação: Luís Mota Figueira
Orientação Técnica: Angelina Mangorrinha,
Carla Rego, Fernando Antunes
Execução Técnica: Ana Portela, Anabela Alves,
Carla Freitas, Carla Rego, Eunice Ramos
Apoio: Centro de Estudos de Arte
e Arqueologia de Tomar

Maria da Conceição Ribeiro

Embalagem e Transporte

RN TRANS, Actividades Transitárias, S.A.

Seguros



CATÁLOGO

Produção

Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos Portugueses

Coordenação

António Camões Gouveia

Coordenação Científica

Pedro Dias

Textos

Fernando Grilo [**FG**]
Francisco Ernesto de Oliveira Martins [**FEOM**]
Francisco Pato de Macedo [**FPM**]
Ignace Vandevivere [**IV**]
Lurdes Craveiro [**LC**]
Paulo Pereira [**PP**]
Pedro Dias [**PD**]
Rui Carita [**RC**]

Coordenação de Edição

Maria do Carmo Telles de Freitas
Maria Cecília Cameira
Miguel Loureiro
Teresa Cota Dias

Design Gráfico

José Brandão | Mónica Mendes
(Atelier B2)

Controlo de Impressão

Gabriel Godoi

Revisão

António Alves Martins

Fotografia

Arquivo Nacional de Fotografia / José Pessoa
Christie's New York
Fernando Grilo
Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra
Instituto José de Figueiredo
José Jordão Felgueiras
José Manuel Gameiro da Cruz Gonçalves
Luís Filipe Cândido de Oliveira
Paulo Cintra e Laura Castro Caldas
Pedro Dias
PH3 – Fotografia e Audiovisuais, Lda.
Publicações Alfa, S.A.
Seleções do Reader's Digest
Sotheby's Londres
Varela Pécurto

Composição e Seleções de Cores

Textype

Montagem

Poliprinter

Impressão

Printer

ISBN

972-8325-34-7

Depósito Legal

116 958/97

CNCDP – Catalogação na Fonte

O Brilho do Norte, Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina / Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.- 280 p. il; 31 cm – ISBN 972-8325-34-7





Índice

PREFÁCIO

António Manuel Hespanha

17

APRESENTAÇÃO

Luís Ferreira Calado

19

Perspectives sculpturales de l'art luso-flamand

Ignace Vandevivere

21

O Brilho do Norte. Portugal e o mundo artístico flamengo, entre o gótico e a renascença

Pedro Dias

25

A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras

Fernando Grilo

75

Escultura de pedra feita em Portugal por artistas do Norte da Europa

Pedro Dias

117

Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço

Lurdes Craveiro

127

Escultura flamenga na Ilha da Madeira

Rui Carita

137

A escultura flamenga nas ilhas dos Açores

Francisco Ernesto de Oliveira Martins

145

A Charola do Convento de Cristo em Tomar. Iconologia da arquitectura (séculos XII-XVI)

Paulo Pereira

151

CATÁLOGO

164

BIBLIOGRAFIA

270



Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de *Diogo Pires-o-Moço*

Lurdes Craveiro

Sensivelmente nos primeiros trinta anos do século XVI, o nome que avulta em escultura na cidade rodeada pela “pedra de Ançã” é o de Diogo Pires-o-Moço, documentado até 1531¹. Herdeiro da oficina de seu pai ou tio Diogo Pires-o-Velho, constitui um dos mais fiéis representantes da exuberância naturalista a que se entregava a escultura do período manuelino. São, infelizmente, muito escassos os dados disponíveis que possibilitariam uma abordagem mais segura sobre o seu percurso. Dos cerca de quarenta anos em que, seguramente, esteve activo, a produção de Diogo Pires não conseguiu ainda a merecida individualização no campo da historiografia artística. A organização comum do trabalho em parceria, a crescente chegada de artistas nacionais e estrangeiros à cidade e a ausência de documentação mais explícita, dificultam um conhecimento mais sólido acerca da principal oficina de escultura em Coimbra na transição dos séculos XV-XVI². Mas, as obras que as aspirações mecénáticas e a vontade de afirmação do artista já lhe permitiram assinar, não deixam, no entanto, margem para dúvidas quanto à sua credibilidade num ambiente de concorrência estimulado pelo volume da encomenda.

Nos últimos anos do século XV e no primeiro quartel do século seguinte, Coimbra ocupava um lugar de destaque no âmbito das potencialidades a

desenvolver a nível artístico. O bispado, tendo à sua frente o insaciável D. Jorge de Almeida, concentrou as atenções na Sé, conferindo-lhe um outro sentido de espectacularidade mais condizente com os anseios da época, na residência do próprio bispo, que passou a projectar o impacte devido à solenidade e importância do locatário, e nos edifícios religiosos circunscritos à diocese. O poderoso Mosteiro de Santa Cruz preparava-se também para uma intensa campanha de obras de remodelação, necessitando de abundante mão-de-obra qualificada e consciente do seu papel na definição de uma nova imagem de poder. As ordens religiosas empenhavam-se na compra das marcas de prestígio traduzidas também pelas obras importadas que preenchiam os diversos conventos e mosteiros da cidade. Ao mesmo tempo, guiados pela chama do trabalho abundante, os artistas nórdicos ocupavam as empreitadas mais relevantes e insinuavam-se na definição do gosto da comunidade³. Sobretudo na Flandres, e antes de uma concentração mais cerrada na Itália, o movimento sinuoso e a atitude suspensa dos corpos, as atmosferas carregadas de intensa luminosidade e o profundo sentido de humanidade expressos nas tábuas pintadas e nas esculturas que chegavam a Portugal, atraíam uma encomenda sedenta de novidade e capaz do patrocí-

nio generoso que, por sua vez, chamava ao país uma quantidade insuspeita de artistas à procura de uma melhor rentabilização e dignidade do seu trabalho. Em escultura, e fruto da longa tradição nórdica, são eles quem domina o trabalho em madeira imprimindo o ritmo sugestivo que, definitivamente, abalaria o sentido de maior hieratismo da produção escultórica das oficinas portuguesas. Olivier de Gand, Machim ou João Alemão, seriam apenas alguns entre tantos que passaram por Coimbra e aqui deixaram o gérmen que frutificou em escultura mais viva e mais ousada no capítulo do naturalismo. A colecção de escultura em madeira de factura nórdica que se guarda no Museu da cidade, significativa pela diversidade de sensibilidades expressas, é bem reveladora da abertura e acolhimento a uma nova plástica.

Os primeiros trabalhos que se podem com segurança atribuir a Diogo Pires-o-Moço são as duas lápides patentes no Museu Nacional de Machado de Castro, uma evocativa da renovação do altar do Santíssimo Sacramento na velha Sé e datada de 1491, a outra, a inscrição funerária do bispo de Fez, D. Álvaro, e que tem a assinatura de Diogo Pires. Pelo mesmo espírito compositivo e idêntica formulação simbólica é manifesta e obrigatória a necessidade de juntar as duas obras numa mesma área cronológica, à mesma figura do encomendante e à mesma mão que as realizou. Rodeando as inscrições, uma decoração constituída à base de parras e uvas e feixes de cardos com as alcachofras remete para a simbologia eucarística que também é signo de esperança e renovação. Mas, na lápide funerária do bispo,



Lápide fundacional da capela do Bispo de Fez Na Sé Velha de Coimbra. Obra de Diogo Pires-o-Moço, datada de 1491. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.

a mutilada inscrição tem a particularidade de ser mostrada por um anjo. Estava criado o protótipo que haveria de se repetir sempre que surgisse a necessidade de impor uma qualquer inscrição laudatória. As palavras ganhavam, assim, uma outra dimensão porque apresentadas por essas entidades da esfera do sagrado. O portador da mensagem adopta uma atitude tranquila onde o rígido pregueado das vestes com sebastos debruados no manto emerge de uma massa revolta simulando nuvens; a tentativa calculada de naturalismo num ambiente que expressa já a inspiração flamenga.

— O padrão para a ponte de Coimbra, assinado e datado de 1513, evidencia mais explícita iconografia de poder⁴. Os emblemas régios, com os escudos encimados pela (desaparecida) coroa ladeando a figura central da Virgem e a esfera armilar repetida, conjugam-se com os motivos alusivos às forças redentoras do bem (as estrelas dominando uma decoração exuberante de larga folhagem com romãs e alcachofras) em articulação com a carranca inferior que pode, igualmente, remeter para o mundo sombrio do pecado e do mal. A Virgem com o Menino, sentada em seu trono de gótico final, mantém uma dignidade pesada de hieratismo e rigidez. São os quatro anjos que seguram a inscrição e os dois que saem voando das nuvens colocando a também desaparecida coroa na cabeça da Senhora, que estabelecem a vivacidade do conjunto. A atitude descontraída dos anjos da inscrição, a repetição dos modelos tantas vezes vistos nas tábuas pintadas que vinham da Flandres nos dois anjos em plano superior e o tratamento plástico conferido aos comportamentos e às vestes, denunciam de maneira explícita a convivência com a comunidade dos artistas nórdicos estabelecidos nesta altura em Coimbra. Pelo menos, nesta mesma data, Olivier de Gand e Jean d'Ypres tinham acabado há alguns



Lápide fundacional da ponte de Coimbra *Obra de Diogo Pires-o-Moço, datada de 1513. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.*

anos o retábulo da Sé e Machim executava o cadeiral do Mosteiro de Santa Cruz.

— Antes que se acelere a grande campanha de obras levadas a cabo pelo Mosteiro de Santa Cruz, que haveria de incorporar, sobretudo a partir de 1518, os artistas mais claramente ligados à sensibilidade do Renascimento italiano, o ambiente em Coimbra é o da exuberância do movimento e da expressividade volumétrica das formas, da vontade de quebrar o tempo prolongando o gesto e da confiança no domínio de uma plástica humanizada. Diogo Pires é o exemplo mais conseguido de um período que esgota a velha fraseologia de um comportamento artístico de gótico final revigorando-a com a frescura do Norte.

— Os anjos que saíram da sua oficina, como os dois anjos que velavam das guirlandas da igreja de Santa Cruz, o *São Miguel* da capela da Universidade ou a imagem de São Miguel pesando as almas que se guarda no Museu Nacional de Arte Antiga⁵, apresentam as mesmas características no que diz res-



Anjo Custódio *Da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Obra de Diogo Pires-o-Moço, datada de 1518. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro.*

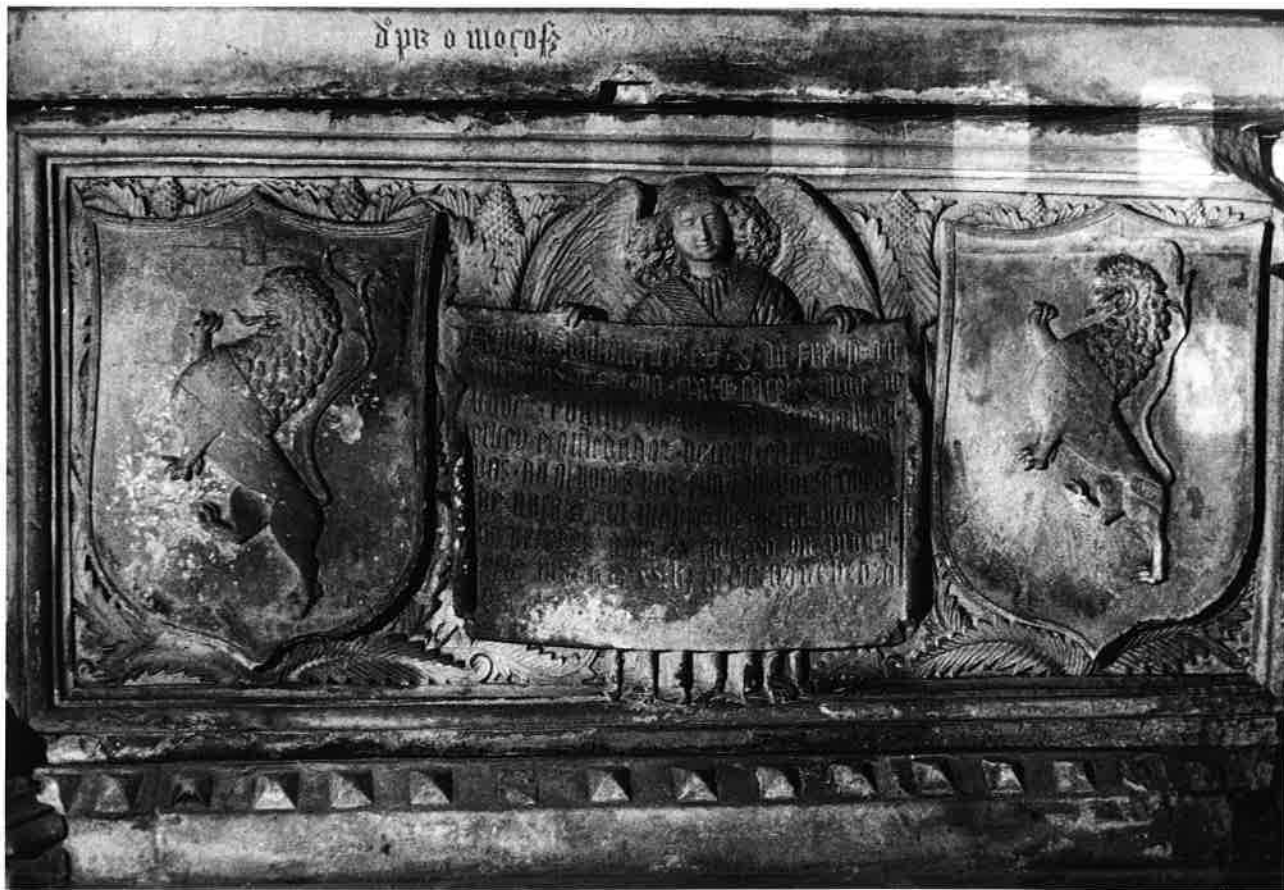
peito à filiação no espírito nórdico que, pese embora a contaminação com as lições de Nicolau Chanterene, não tinha ainda sido suprimido em favor de uma maior contenção ao nível do ornamento. Na realidade, enquanto a mediterrânica rotundidade e uma atitude mais serena de rostos e comportamentos se têm de aproximar à descoberta do naturalismo, o tratamento revoltado e anelar dos cabelos e a insistência nos preciosismos decorativos de diademas, firmas ou sebastos de vestes, denunciam o apego ao modelo visível no anjo heráldico da Charola do Convento de Tomar (de Olivier de Gand) e são também a marca de nórdica inquietude.

~ A tumulária ocupa lugar de destaque na produção de Diogo Pires. O espectáculo ligado à morte

exigia cada vez mais a representação faustosa do tumulado e, não sendo novo o hábito da colocação do jacente sobre a arca feral, o morto, vestido de um naturalismo crescente e rodeado de uma simbólica que lhe é própria, adquiria um outro sentido de eternidade no prolongamento da sua memória⁶.

~ O único monumento funerário assinado pelo artista é o túmulo de frei João Coelho na igreja do mosteiro de Leça do Balio, datável de cerca de 1515 e que constitui a base de identificação para outras atribuições. Suprimido o enquadramento arquitectónico em posteriores remodelações, conserva-se o jacente e o frontal moldurado e decorado da arca. Nesta, a organização das armas do tumulado a ledear o anjo que, mais uma vez, segura a inscrição, haveria de repetir-se noutros túmulos provavelmente saídos da sua oficina. Os grandes escudos de frei João Coelho têm à sua volta as folhas de palmeira que lhe permitem aceder à glória da ressurreição numa iconografia de triunfo e salvação em que o anjo corrobora a mensagem do divino. É, na realidade, ele que estabelece a matriz flamenga mais evidente do artista que não se cansa de repetir o modelo; a mesma composição de vestes caindo em canudos e com as fitas ornadas que se cruzam no peito, os cabelos cingidos pelo diadema, numa atitude descontraída de levíssima inclinação para segurar, sem esforço, o também repetido modelo de inscrição. O jacente repousa a cabeça sobre almofada e une as mãos em oração. A enorme delicadeza e serenidade do rosto barbado contrasta com a maior rigidez da longa opa, sem os primores da modelação, que cai também em canudos quase paralelos. Só o tratamento dado às mangas é mais convincente no caminho do naturalismo, aplicando, aliás, o mesmo sabor de ondulação já visível nas mangas dos anjos.

~ Na vila mondegua de Montemor-o-Velho encontram-se dois túmulos atribuíveis a Diogo Pires: o de



Frontal do túmulo de Diogo de Azambuja Na igreja do Convento dos Anjos de Montemor-o-Velho. Obra de Diogo Pires-o-Moço. C. 1518.

Diogo de Azambuja, na igreja do Convento de Nossa Senhora dos Anjos e datável de cerca de 1518, e o de D. Luís Pessoa na igreja de São Martinho, de cerca de 1525. No primeiro, com a moldura arquitectónica agora intacta, a marca flamenga pode apenas vislumbrar-se no tratamento ondulado do cabelo visível do senhor da Mina. A linguagem mais profana que aqui se apresenta liga-se à vontade explícita de exaltação da importância político-militar e económica do tumulado. As vestes guerreiras que o cobrem e a representação da extracção e do comércio do ouro da Mina, em substituição do tradicional anjo com a inscrição, no frontal da arca, constituem a marca de confiança num tempo laico em que as virtudes da guerra, conciliadas com a força do poder, são motivo suficiente para a salvação.

Mas, a inserção do túmulo na capela-mor, a presença do anjo turiferário aos pés do jacente e a inclusão da folhagem simbólica de cardos a rodear os grandes escudos na arca, indiciam um compromisso com a área do sagrado de que o período manuelino não prescindia.

➤ No túmulo de D. Luís Pessoa é idêntica a organização do frontal da arca, com os dois escudos esquartejados de Pessoas e Costas a ladear o epitáfio moldurado, e do jacente com cota de malha guerreira e de mãos postas. E, mais uma vez, é o tratamento peculiar conferido aos cabelos libertos da gorra que lhe cinge a cabeça que define mais claramente a filiação nórdica do artista.

➤ É também vestido de guerreiro que se apresenta o jacente de outro túmulo atribuível a Diogo Pires-



São Miguel Arcanjo *Escultura da autoria de Diogo Pires-o-Moço. 1515-1520. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.*

-o-Moço: o de Mateus da Cunha na igreja de Pombeiro da Beira, tradicionalmente datado de finais do primeiro quartel do século XVI. De cabeça descoberta e rosto sereno, as barbas e o cabelo ondulado indicam a maneira do artista rendido à eficácia naturalista. Da arca, completamente desvirtuada de um contexto original, subsistem cinco leões, sobre os quais assentava, e o frontal mutilado mas com o mesmo esquema compositivo da arca tumular de frei João Coelho. O anjo com o epitáfio, ladeado pelos dois escudos, recupera a matriz flamenga num ambiente de influências diversas também marcado pelas sugestões de Renascimento que Nicolau Chanterene oferecia à escultura em Coimbra⁷.

Na realidade, os túmulos de João da Silva-o-Velho e de Aires da Silva na capela-mor da igreja de São Marcos, ou ainda, na mesma igreja, as faixas do púlpito datadas de 1522, demonstram essa dependência aos túmulos régios de Santa Cruz e a uma sensibilidade que o artista francês executava, no mesmo ano de 1522, no retábulo próximo do altar-mor da igreja. Neste momento explícito da conversão de Diogo Pires-o-Moço à nova estética do Renascimento falta-lhe a técnica de execução, não os modelos. O artista conimbricense, habituado à sensualidade decorativa do manuelino, escolhe os motivos renascentistas mas impõe-lhes a volumetria desadequada. Ao mesmo tempo, os jacentes tentam sem completo êxito o naturalismo dos reis em Santa Cruz.

Outras obras que claramente documentam a evolução de Diogo Pires no sentido da captação de um universo estético mais italianizante são as duas pias baptismais que executou, uma para a igreja de Leça do Balio, assinada e datada de 1513, e outra que se encontra hoje na Sé Velha de Coimbra, uma encomenda de D. Jorge de Almeida para a igreja de São João de Almedina e datável dos finais do primeiro quartel de Quinhentos.

Porventura também encomenda de frei João Coelho, a pia de Leça transporta o simbolismo tão caro ao período manuelino: a luta entre o bem e o mal. Na base, vêem-se seis monstros encurvados e ameaçadores que não se distanciam do espírito maléfico que preenche muitas das misericórdias do cadeiral da igreja de Santa Cruz que Machim começava nesse ano. Envoltos por uma espécie de membrana que também lhes cobre as garras, estes monstros carregam consigo o mundo escuro e subterrâneo do vício e do pecado que é completamente reabilitado na parte superior da taça. Aqui, localizada em vários registos, a presença regeneradora das alcaçofras, das flores e do anjo habitual que segura o escudo, é motivo de júbilo pela vitória das forças do bem. A simbólica manuelina cola-se a uma sensibilidade flamenga que lhe acentua o dinamismo expressivo das formas.

A pia de Coimbra, dividida em oito faces, e realizada a uma distância de cerca de uma dezena de anos, evidencia bem esse caminho na procura de uma estética traçada "ao romano". Nos oito "painéis" da taça, divididos por saborosas e vegetalistas colunas-balaústres, num esquema que encontra sequência na parte superior da base, registam-se as cenas do Baptismo de Cristo e Moisés Salvo das Águas que emparceiram com motivos de grotesco e

com as insígnias episcopais. Mas, são agora dois os anjos que emergem de insólitas cornucópias da abundância que seguram o brasão do bispo. Não se perdeu o gosto pela subtileza decorativa nem pela sobrecarga ornamental mas reconvertem-se os motivos na manutenção da mesma ideia de vitória das forças redentoras do bem. E, nesta iconografia dos efeitos purificadores da água, a que se junta a presença do vinho eucarístico, os anjos que exercem a função de tenentes são seres estranhos, nus ou cobertos de folhagem com grossos cordões, misto de homens silvestres e senhores coroados de um qualquer mundo inquietante⁸. Um reino que é, afinal, passível de conversão à mensagem evangelizadora do cristianismo. Numa palavra, controlável. Em plano inferior, e num campo preenchido por larga folhagem, inscrevem-se igualmente seres monstruosos, espécie de cães deformados e rastejantes, também eles criaturas do mal, a acompanhar a curvatura da base apoiada em quatro leões. Mantém-se, não obstante a renovação estética, a filiação remota a uma sensibilidade geradora de movimento e simuladora de vida.

A atracção pelo Norte não se esgotava tão cedo.

Em Outubro de 1531 ainda Diogo Pires contrata com o Mosteiro de Santa Cruz a renda de Cadima⁹. Depois desta data perde-se o rasto do imaginário, diluído pela operosa oficina de João de Ruão.

Notas

¹ Em 1535 ainda é mencionado através do registo de um baptismo em São Tiago, em que foi madrinha sua mulher Águeda Pires (cfr. Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos para as Biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923, p. 128).

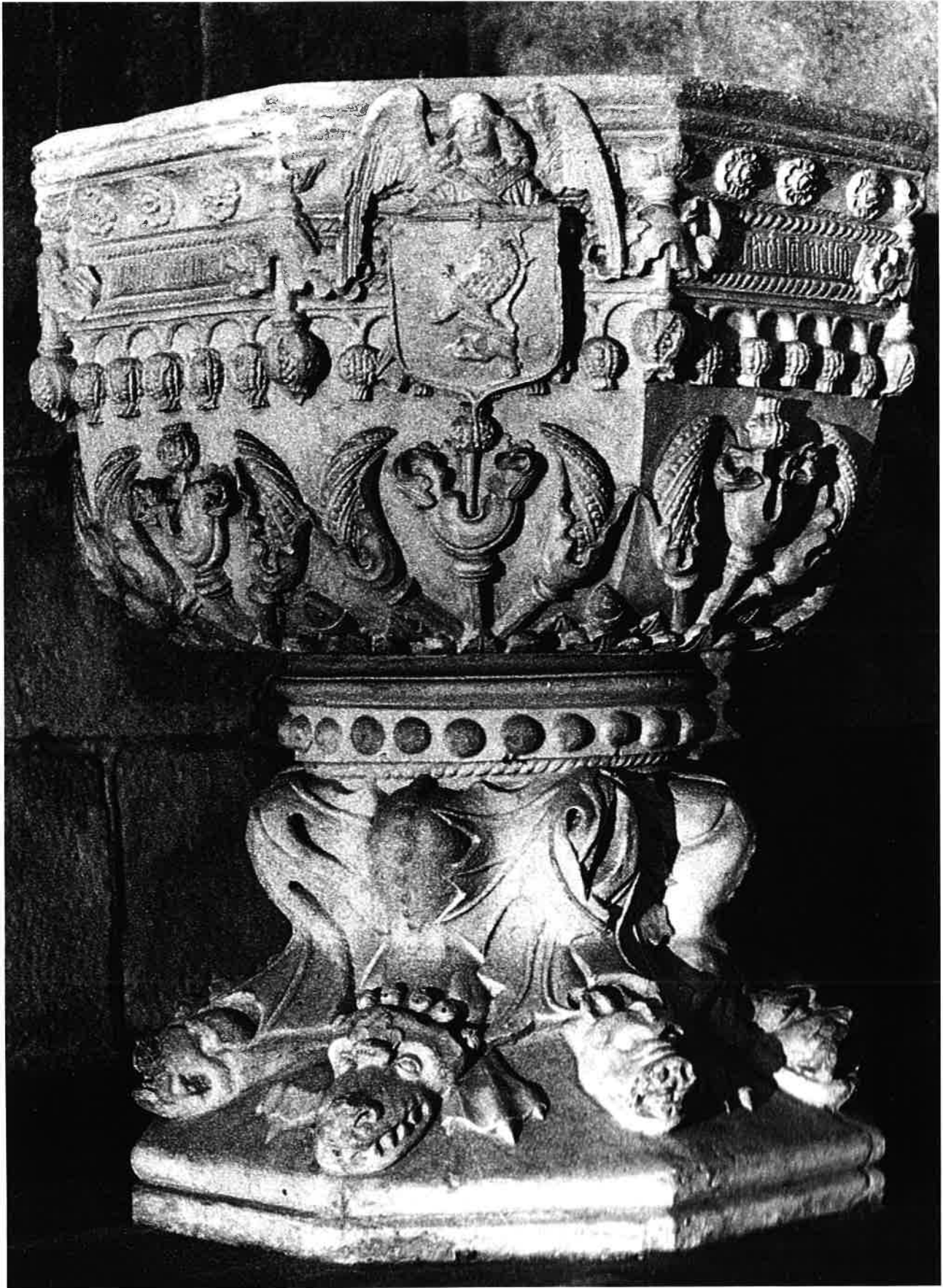
² Está, por exemplo, por averiguar, com o necessário rigor, o volume e

a categoria da sua participação nas obras de renovação do Mosteiro de Santa Cruz, ao qual se encontra documentalmente ligado.

Dos autores que compreenderam a importância do seu papel na evolução da escultura em Coimbra, salientem-se, Vergílio Correia, "A arte do ciclo manuelino", *Obras*, Coimbra, 1949, vol. II, pp. 233 e 236; Vergílio

Correia, "A escultura em Portugal no primeiro terço do século XVI", *Obras*, Coimbra, 1953, vol. III, p. 71; Reinaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, Lisboa, 1950, vol. II, pp. 12-14; Reinaldo dos Santos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa, s/d, vol. I, pp. 308-310; António Nogueira Gonçalves, "O púlpito da igreja monástica do Paço de S. Marcos",

Estudos de História da Arte da Renascença, Coimbra, 1979, pp. 181-189; António Nogueira Gonçalves, *O Paço e a Igreja de S. Marcos*, Coimbra, 1980, pp. 42-43; Pedro Dias, *A Arquitectura de Coimbra na Transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*, Coimbra, 1982, pp. 28-30, 265-271 e 416-418; Pedro Dias, "Peregrinação e regresso. A memória da



viagem na arte funerária da época dos Descobrimentos”, *A Viagem das Formas*, Lisboa, 1995, pp. 128-131; Pedro Dias, “A pedra de Ançã, a escultura de Coimbra e a sua difusão na Galiza”, *Do Tardo-Gótico ao Maneirismo. Galícia e Portugal, s/l*, 1995, pp. 19-20; Lurdes Craveiro, “A escultura das oficinas portuguesas do último gótico”, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, 1986, vol. 5, pp. 98-99; Lurdes Craveiro, “Diogo Pires-o-Moço”, *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, Lisboa, 1992, vol. II, pp. 58-59; Maria José Goulão, “Do mito do homem selvagem à descoberta do 'homem novo': a representação do negro e do Índio na escultura manuelina”, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Actas do

IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte (1988), Coimbra, 1992, pp. 344-345; Maria José Goulão, “Figuras do Além. A escultura e a tumulária”, *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Pereira, Lisboa, 1995, vol. II, pp. 160-161, 169-170 e 175-177.

³ A vários títulos pioneiro, o trabalho de Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la Leitura Nova 1504-1552. Étude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, 1977, centrado na adaptação à iluminura da Leitura Nova de modelos importados, chamou definitivamente a atenção para o papel do imaginário nórdico em Portugal, vertente que a historiografia artística não se tem cansado de explorar.

⁴ Sobre o universo simbólico utilizado na decoração do manuelino, ver Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino. À Procura de Uma Linguagem Perdida*, Lisboa, 1985; Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, 1990; Paulo Pereira, “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”, *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Pereira, Lisboa, 1995, vol. II, pp. 115-148.

⁵ Pedro Dias, “S. Miguel”, *No Tempo das Feitorias...*, vol. II, p. 60.

⁶ Veja-se, sobre a representação da morte, Maria José Goulão, “Figuras do Além...”, pp. 163-178.

⁷ Pedro Dias, *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996, pp. 209-213.

⁸ Maria José Goulão, “Do mito do homem selvagem...”, pp. 321-332.

⁹ No ano anterior, a mesma renda tinha sido alvo de outro contrato de arrendamento estabelecido entre o mosteiro e Pêro de Azevedo, Henrique Brandão e o próprio Diogo Pires (cfr. Prudêncio Quintino Garcia, *Documentos...*, pp. 19-23). Mas, em 13 de Outubro de 1531, os três rendeiros renunciaram à renda de Cadima por lhes trazer prejuízo. Afinal, dois dias depois, Diogo Pires reivindica e aceita sozinho a mesma renda: (cfr. A.U.C., *Livros de Notas de Santa Cruz*, tomo 6, livro 11, fls. 67-67v).



Pia Baptismal da igreja de Leça do Bailio
Obra de Diogo Pires-o-Moço, 1513.