

Novos documentos para a história do vitral em Portugal no século XVI (1521-1562), continuada a contar a partir do mosteiro da Batalha

Pedro Redol*

Lembramos que contar a história do vitral, no nosso país, a partir do mosteiro da Batalha não é um capricho, ajustando-se, pelo contrário, ao facto de ter sido aquele edifício a mais importante fábrica arquitectónica portuguesa, desde finais do século XIV até ao termo da primeira década de Quinhentos. Aqui se estabeleceram todos os vitralistas documentados, nesse período, deslocando-se eventualmente a outras localidades para satisfazer encomendas – do rei (como era já a da Batalha) ou de outros grandes senhores, incluindo bispos, abades e priores de preeminentes fundações monásticas e conventuais. A imagem que, há duas décadas, recuperámos da significativa actividade artística que se gerou em torno do vitral, em Portugal, durante aquele período¹, é hoje completável não apenas pelo aparecimento de novos fragmentos de vitrais, designadamente no Convento de Cristo², mas ainda de documentos que ilustram a produção de obras por diversos artistas que, em vários casos, residiram e trabalharam na Batalha, prolongando a sua actividade criativa até, pelo menos, o final da terceira década do século XVI.

* Técnico superior do Mosteiro de Santa Maria da Vitória.

O autor não segue as regras do novo Acordo Ortográfico.

¹ REDOL, Pedro – *O Mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999. Tese de mestrado, publicada com o mesmo título, pela Câmara Municipal da Batalha, em 2003.

² REDOL, Pedro; VILARIGUES, Márcia; DELGADO, Joana – Stained glass from the Convent of Christ in Tomar, Portugal. *Journal of glass studies*, N.º 53 (2011), p. 246-251. IDEM – Os vitrais. In *A charola do Convento de Cristo: história e restauro*. Lisboa, Direção-Geral do Património Cultural, 2014, p. 346-350.

O primeiro daqueles documentos, datado de 1521, chegou-nos através da nossa querida amiga e colega Amélia Casanova, que o descobriu quando indagava para as investigações que se encontrava a realizar, na Torre do Tombo. À sua generosidade devemos não apenas ter-nos comunicado a descoberta mas ainda ter-nos oferecido a respectiva transcrição, que publicamos, em anexo a este artigo, com um grande bem-haja à sua autora³. O segundo documento, com data de 1533, foi encontrado por Francisco Bilou, que o utilizou num artigo dedicado ao pintor Estêvão Tomás, não sem antes no-lo dar a conhecer para podermos partilhar pontos de vista sobre a actividade desse artista e de outros que com ele trabalharam, bem como para confirmar o respectivo ineditismo⁴. Por essa partilha, testemunho de confiança e humildade perante o conhecimento, imprescindível a que este se construa, lhe ficamos também muito agradecidos. Não acaba, porém, aqui o tributo à generosidade que nos é prodigalizada por quem estimamos: Saul António Gomes ofereceu-nos a transcrição deste segundo e mais extenso documento, o que nos permite publicá-lo, do mesmo modo, em anexo, sem receio de cometer imprecisões paleográficas. Também a este muito caro amigo deixamos aqui testemunho de gratidão.

Para o período contemplado neste breve ensaio, deve-se, ainda, a Francisco Bilou a publicação de importantes notícias sobre artistas estrangeiros residentes em Portugal, colhidas em processos da Inquisição de Lisboa. Entre eles encontram-se dois vitralistas⁵.

O texto de 1521 é um auto de medição de vitrais que um tal mestre João fez para o convento de S. Francisco de Lisboa, cuja igreja se situava onde hoje se ergue o Museu do Chiado, tendo as correspondentes dependências conventuais sido absorvidas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade

³ Foi, entretanto, referenciado por BILOU, Francisco – *A igreja de S. Francisco e o paço real de Évora: a obra e os protagonistas 500 anos depois*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, nota 132, p. 61-62.

⁴ BILOU, Francisco – O pintor-vitralista Estêvão Tomás e o retábulo do mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora. Disponível em https://www.academia.edu/39814632/O_PINTOR-VITRALISTA_ESTEV%C3%83O_TOM%C3%81S_E_O_RET%C3%81BULO_DO_MOSTEIRO_DE_S%C3%83O_BENTO_DE_C%C3%81STRIS_EM_%C3%89VORA [acedido em 04.12.2019].

⁵ BILOU, Francisco – Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa. *Cadernos de história da arte*. N.º 1 (2013), p. 89-98.

de Lisboa e pela Academia Nacional de Belas Artes. Destinaram-se ao edifício reformado por D. Manuel I, a partir de 1517, com soluções de continuidade que levaram a que as obras se arrastassem por vários anos, nelas tendo trabalhado o arquitecto João de Castilho⁶. Os vitrais destinavam-se ao dormitório e à igreja, especificamente a quatro janelas da capela-mor e a duas do corpo do edifício. Como veremos, pelo documento de 1533, fresta não significava uma abertura estreita como hoje entendemos mas antes uma janela que podia chegar a ser de grandes dimensões.

De acordo com o que era habitual na época (e ainda é válido nos dias de hoje), os preços por palmo quadrado (do sistema craveiro português, equivalente a 484 cm²) eram tabelados de acordo com o tipo de vitral: branco ou pintado. Que significa isto? “Vidraça branca” correspondia a vitral de vidro incolor, não pintado, com a habitual estrutura de calhas de chumbo e um desenho de padrão geométrico. A “vidraça pintada” compreendia normalmente uma composição figurativa, maioritariamente pintada a grisalha e amarelo de prata, devidamente cozida, sobre vidros de várias cores (e também incolores). As calhas de chumbo separavam estes vidros: uma vez que os materiais de pintura não tinham funções cromáticas (a não ser, muito pontualmente, o referido amarelo de prata), cada vez que se pretendia mudar de cor, tinha que se cortar um novo vidro. A razão por que, nomeadamente no caso em análise, o preço do vitral pintado (90 reais por palmo) duplica o do vitral branco (45 reais por palmo) prende-se com o facto de o primeiro possuir um desenho mais complexo, com cortes de vidro de superior dificuldade, vidros mais dispendiosos e trabalho de pintura que deve representar de forma convincente a anatomia e a indumentária das figuras, elementos arquitetónicos e de paisagem, entre outros. A cozedura da pintura em fornos rudimentares exigia muita experiência, sendo frequente partirem-se peças ou ter que se repetir várias vezes o processo, aumentando o risco de fracturas.

Conforme mostrámos noutra parte, os valores cobrados pelos artistas de vitral dependeram, como seria de esperar, tanto do reconhecimento dos seus méritos e do prestígio de que gozava a sua arte como da fortuna do patrono da obra⁷. Supomos que o mestre João que aparece no documento em análise (e que é certamente o mesmo que vem referido no de 1533 que

⁶ http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4020

⁷ REDOL, Pedro – *O mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal...*, p. 54.

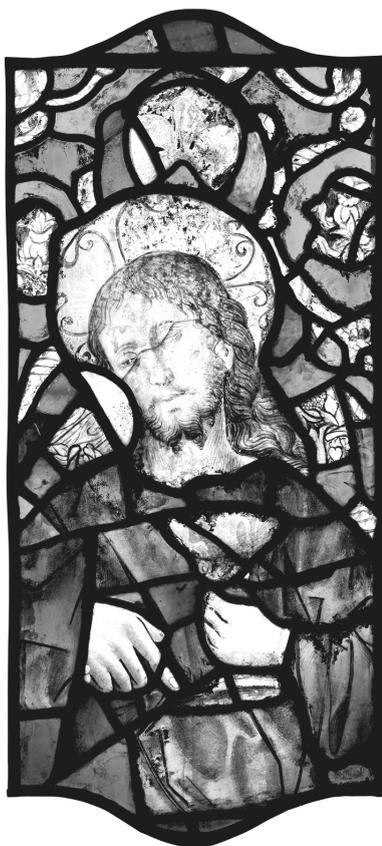


Fig. 1 – Mestre João, *Última Ceia* (fragmento), 1508. De uma janela da nave lateral sul da igreja do mosteiro da Batalha.

Fotografia: José Paulo Ruas/DGPC

iremos estudar) seja aquele vitralista de quem possuímos mais notícias documentais, entre os séculos XV e XVI, em Portugal. Foi “vidreiro” (o mesmo que vitralista, naquela época) régio, no mosteiro da Batalha, desde 1483, sucedendo a mestre Guilherme. Serviu também o bispo de Évora, em 1501. A última referência a uma obra sua é um conjunto de vitrais que colocou nas janelas da sacristia daquele mosteiro, em 1509⁸, de que restam alguns pequenos painéis nas respectivas bandeiras, dois deles exibindo a data em que foram pintados: 1508. Nesse ano, tinha o artista instalado um outro conjunto de vitrais numa janela da nave sul da igreja do mosteiro, “toda demagenarya [isto é, de imaginária, imagens sagradas] Em sua perfeicam da estorya de dya de ramos e da cea de nosso Senhor com os apóstolos E outras pamturas que lhe pertencem”⁹. Foram estas informações, juntamente com as características estilísticas e a técnica de pintura dos painéis da sacristia, que nos permitiram atribuir a mestre João um fragmento da *Última*

Ceia, ilustrado na fig. 1¹⁰. O realismo pictórico por ele patenteado fez-nos suspeitar da origem flamenga do artista. Na verdade, esta peça e outras que

⁸ ANTT, Corpo Cronológico, P. II, m. 23, doc. 243 (1509, Março, 30, Batalha); publicado por BARROS, Carlos Vitorino da Silva – *O vitral em Portugal: séculos XV e XVI*. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983, p. 272.

⁹ ANTT, Corpo Cronológico, P. II, m. 14, doc. 103 (1508, Maio, 6, Batalha); publicado por BARROS, Carlos Vitorino da Silva – *O vitral em Portugal: séculos XV e XVI*. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983, p. 269-270.

¹⁰ Em 2006 foi apeado para tratamento e, mais tarde, exposto no centro de interpretação do monumento, em condições mais propícias ao débil estado de conservação de alguns dos seus vidros.

com ela podemos relacionar testemunham a introdução, no vitral português, sempre por via da Batalha, de uma visão do mundo substancialmente diversa da dos vitralistas mais antigos de quem se conserva memória escrita e artística e que eram, tanto quanto se pode saber, oriundos das regiões da Francónia e de Nuremberga¹¹. Uma tal inovação teve lugar durante o reinado de D. João II, época pouco operosa na edificação mas com certeza florescente para o vitral, tanto que o já referido Guilherme chegou a estar à cabeça do estaleiro como mestre geral da obra. Houve aparentemente um grande empenho em que, de uma vez por todas, se encerrassem os vãos da igreja, acabada de construir cerca de quarenta anos antes. Essa nova visão do mundo, eivada a um tempo de misticismo medieval e de moderna humanidade, quadrava na perfeição com o ideário manuelino, que, aliás, muito bem representou através de numerosos programas retabulares, pintados e esculpidos em madeira ou materializados em vidro como acontece com os conjuntos da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha. Assim, tanto quanto nos é legítimo deduzir, mestre João liderou a oficina batalhina, a partir de 1483, estando em pleno, no final da primeira década do século XVI. Até se conhecer o documento de 1521, que aqui publicamos, nada mais se sabia de obra efectiva deste artista, ainda que se documente o pagamento da tença anual a que tinha direito na Batalha. Na verdade, aquilo de que suspeitávamos (e continuamos a suspeitar), uma vez que o que se conserva dos vitrais da sala do capítulo e da capela-mor atesta a participação de vários pintores mas não a de mestre João, era que não lhe tinha sido dado um papel activo naquelas obras, nem por aquele que foi o seu primeiro coordenador, a partir de 1514, o pintor retabular e de vidro Francisco Henriques, nem por quem sucedeu



Fig. 2 – Fragmento de uma peça de vitral, representado a cabeça de uma figura com turbante, 1510-1518. Da charola do convento de Cristo, em Tomar.
Fotografia: Joana Delgado

¹¹ HESS, Daniel – In search of Luís Alemão: stained glass in Germany from 1400 till 1460 and the fragments in Batalha. In *O vitral: história, conservação e restauro*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, p. 44-53.

após a sua morte, em 1518, e até aproximadamente 1531. Tão-pouco o que se pode apreciar dos vitrais da charola do Convento de Cristo (fig. 2), realizados entre 1510 e 1518, permite estabelecer qualquer relação com o seu modo pictórico. Embora não houvesse referências escritas directas a mestre João, na Batalha ou noutra sítio, depois de 1521, deduzia-se que tivesse morrido à volta de 1529, uma vez que António Taca (I), seu enteado, o sucedeu no cargo com um contrato que explicita detalhadamente a natureza da sucessão, nesse ano. Deduz-se que mestre João teve uma longa carreira, sediada na Batalha mas com obra noutros edifícios, de, pelo menos, 36 anos, pelo que teve de ali iniciar funções em idade jovem. Esta circunstância lembra a desse outro suspeito flamengo, Francisco Henriques, de quem já aqui falámos, com a diferença de que este pertenceu à geração seguinte, tendo chegado a Portugal à volta de 1500. Todos estes artistas procuravam uma vida melhor, onde encontrassem patronos que privilegiassem o seu trabalho, neste caso, o rei. Ao patrocinador interessava a renovação estética associada ao seu próprio programa ideológico e renovação de efectivos numa arte que teve poucos praticantes em Portugal, que continuariam a ser maioritariamente estrangeiros, mesmo depois de cessarem as grandes encomendas do tempo de D. Manuel e do início do reinado de D. João III.

Regressando ao auto de 1521, percebemos, comparando o preço para vitral pintado com o dos diplomas de 1508 e 1509, referentes, respectivamente, à igreja e à sacristia da Batalha, que os melhores tempos de mestre João tinham passado: de 120 reais descera para 90 reais por palmo quadrado. Aliás, em toda a história, ainda escassamente conhecida, do vitral quinhentista, em Portugal, aquele primeiro valor apenas fora superado por Francisco Henriques, num contrato não executado, em 1508, para Santa Cruz de Coimbra. Uma tal circunstância apenas se podia dever ao estatuto excepcional de que o pintor gozava na corte de D. Manuel, fruto da consideração em que era tida a sua arte. Atestando o decaimento da actividade, o preço para vidraça branca, na obra de S. Francisco de Lisboa, encontra-se também ligeiramente abaixo do que, no já referido contrato de António Taca, se regista como tabela do seu padrasto: 50 réis por palmo quadrado. Podemos supor que os vitrais brancos, num total de $10,70\text{m}^2$, se destinassem ao dormitório e os pintados, de imaginária, perfazendo $19,55\text{m}^2$, à igreja, mas não mais do que isso.



Fig. 3 – Capela de S. Miguel (atual capela da Universidade de Coimbra), fachada voltada ao terreiro. Fotografia: Pedro Redol

O documento de 1533 é uma certidão passada à viúva do vitralista e pintor retabular Estêvão Tomás, com a intenção de lhe ser pago o que a Coroa ficara a dever ao marido pela obra de vitral da capela dos paços reais de Coimbra, mais tarde e ainda hoje capela da Universidade, dedicada a S. Miguel. Este edifício é obra do arquitecto Marcos Pires, natural da Batalha e que certamente ali fez a sua aprendizagem com Mateus Fernandes, pai, contemporâneo, por sua vez, de mestre João. O seu contrato para a capela dos paços é de 1518¹², a ele correspondendo todos os alçados do edifício que hoje podemos ver, com as aberturas correspondentes (fig. 3). A empreitada de Marcos Pires, nos paços reais de Coimbra, terminou com a sua morte prematura em 1521, coincidindo com a do próprio rei D. Manuel. Deu-lhe seguimento Diogo de Castilho.

A certidão que aqui publicamos é um documento invulgar e precioso para a história do vitral, em Portugal, na sua época. Revela, em primeiro lugar, uma obra de grande fôlego a que tinha de corresponder um ambicioso programa iconográfico, no seguimento da boa tradição da encomenda

¹² DIAS, Pedro – *A Arquitectura de Coimbra na transição do Gótico para a Renascença, 1490-1540*. Coimbra: Epartur, 1982, p. 80-82.

manuelina de vitral, atestada por diversos documentos mas da qual quase nada se conserva, além dos retábulos de vidro da Batalha. Terá sido realizada à volta de 1527, numa altura em que Pero Anes, pai de Marcos Pires, mestre de carpintaria contratado para as obras dos paços de Coimbra¹³, já tinha concluído a cobertura do corpo do templo (substituída mais tarde pela abóbada que hoje se conhece). A direcção da obra coube a Estêvão Tomás, nome que, desde logo, permite suspeitar da sua origem estrangeira, conhecido, até há pouco tempo, apenas como primeiro autor do retábulo encomendado pela abadessa D. Violante da Silveira, para o seu mosteiro de S. Bento de Cástris, perto de Évora, em data anterior a 1534. A descoberta deste artista deve-se a Antónia Fialho Conde¹⁴ e a atribuição sucessiva de painéis do referido retábulo, conservados no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, a esta mesma autora com Vitor Serrão¹⁵ e a Francisco Bilou, que, simultaneamente, o identificou como vitralista¹⁶. Da sua equipa faziam parte o já conhecido mestre João, vidreiro régio do mosteiro da Batalha, Pero Picardo, de quem Prudêncio Quintino Garcia há muito publicou um documento que o mostra a trabalhar em Santa Cruz de Coimbra, em 1531, como vitralista, morador na Batalha¹⁷, e Pero Francês de quem, até aqui, não tínhamos notícia.

Um dos aspectos mais extraordinários deste documento é o rigor, tanto técnico como administrativo, que dele releva. Dada a importância da obra de vitral nos paços de Coimbra (que possivelmente não se restringia à capela), existia um “livro das vidraças” em que, entre outras coisas, se assentavam os pagamentos feitos aos artistas, nomeadamente por conta de adiantamentos. Talvez contivesse também instruções relacionadas com o programa a executar, *vidimus* (desenhos aprovados pelo dono da obra) e cópia do contrato de empreitada. Dele são extratados os valores pagos, no final de 1527, a João vidreiro, Pero Picardo e Pero Francês, no valor global de 6100 reais, a descontar no total a haver pela viúva de Estêvão Tomás. O trabalho da equipa foi integralmente executado, incluindo a colocação dos vitrais nas janelas,

¹³ IDEM, p. 80-82.

¹⁴ BILOU, Francisco – O pintor-vitralista Estêvão Tomás..., p. 1.

¹⁵ CONDE, Antónia Fialho; SERRÃO, Vitor – A encomenda do retábulo do mosteiro de São Bento de Cástris em 1534: mecenas, artistas e agentes envolvidos. *Artis*, N.º 3 (2015), p. 6-13.

¹⁶ BILOU, Francisco – O pintor-vitralista Estêvão Tomás...

¹⁷ GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos para as biografias dos artistas de Coimbra*. Coimbra: 1923, p. 97-99.

que correspondem às aberturas que conhecemos, com excepção da capela-mor, em que existem duas janelas a cada lado do retábulo. É possível que uma delas já tivesse vitrais, quando a encomenda foi feita a Estêvão Tomás. As obras eram integralmente de “vidraça pintada”, ou seja, todas elas continham representações de cenas e personagens sagradas. De todos os documentos relacionados com vitral antigo que conhecemos, em Portugal, aquele que estamos a analisar é o único que dá as dimensões dos vãos. Converteremo-las aqui em unidades do sistema métrico, calculando, em seguida, a respectiva superfície e comparando-a depois com os valores globais calculados em 1533, que coincidem exactamente. Apenas não é dada a largura da janela da capela-mor mas foi possível calculá-la a partir da altura e da superfície. Assim temos:

– Quatro “frestas” (janelas) do corpo da igreja:

$$(4,18\text{m} \times 1,21\text{m}) \times 4 = 20,23\text{m}^2$$

– Estêvão Tomás montou, nas quatro janelas (segundo o documento):

$$418 \text{ palmos} = 20,23\text{m}^2$$

– Duas “frestas” (janelas) do cruzeiro:

$$(3,63\text{m} \times 0,97\text{m}) \times 2 = 7\text{m}^2$$

– Estêvão Tomás montou, nas duas janelas (segundo o documento):

$$144 \text{ palmos menos vinte e oito polegadas} = 6,95\text{m}^2$$

– Uma “fresta” (janela) da capela-mor:

$$6,33\text{m} \times [1,06\text{m}] = 6,71\text{m}^2$$

– Estêvão Tomás montou (segundo o documento):

$$138 \text{ palmos e meio} = 6,7\text{m}$$

Total (segundo o documento): 700 palmos menos 28 polegadas = 33,88m²

A única informação que nos fica a faltar é o valor por palmo de vitral pintado, embora não devesse andar longe dos 100 reais contratados por Pero Picardo com o prior de Santa Cruz de Coimbra, o célebre Frei Brás de Braga, em 1531¹⁸. Também seria interessante saber quanto ficou a dever a viúva do empreiteiro aos seus colaboradores para se fazer uma ideia do peso e dos méritos do trabalho de cada um no conjunto da obra. Apesar disso, esta cer-

¹⁸ GARCIA, Prudêncio Quintino – *Documentos...*, p. 98.



Fig. 4 – Pero Picardo (?), Virgem entronizada com o Menino, c. 1531. Capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Fotografia: José Manuel/DGPC

tidão é a melhor janela de que dispomos, entre a documentação escrita conhecida, sobre a organização de uma empreitada, no nosso país, comparável, por exemplo, à da capela-mor e da sala do capítulo do mosteiro da Batalha, em relação à qual não se encontrou um único testemunho escrito mas que podemos conhecer através da análise das obras conservadas.

Um outro aspecto importante revelado pela certidão de 1533 é a origem dos artistas: certa no caso de dois deles – Pero Picardo e Pero Francês –, intuída no caso de mestre João e Estêvão Tomás, como acima explicámos. Em relação a este último, Francisco Bilou propôs a origem flamenga ou francesa. Exceptuando mestre João, então de provecta idade e contratado com certeza para dar apoio especializado aos trabalhos, não é de descartar a hipótese de os restantes terem vindo juntos para Portugal e de terem até sido os responsáveis pela conclusão do conjunto de vitrais da capela-mor da Batalha, cuja empreitada fora interrompida pela morte inesperada de Francisco Henriques, em 1518. Uma tal formulação ajuda a perceber porque é que esse artista mais velho, mestre João, que era vidreiro régio, agregado justamente ao estaleiro da Batalha, fazia parte da equipa dos paços de Coimbra.

Tendo em conta o ofício de Pero Picardo, a sua origem geográfica e cultural, bem como o facto de, no referido documento de 1531, ser dado como morador na Ba-

talha, atribuímos-lhe, já há bastantes anos, a *Virgem entronizada com o Menino* da capela-mor batalhina (fig. 4), que, na verdade, é a pintura que melhor corporiza os valores da estética maneirista que encontramos em Portugal, até ao virar do meado da centúria. Mantemos todos os argumentos que aduzimos oportunamente, pelo que não é necessário voltar a eles aqui em toda a sua substância¹⁹. No entanto, com o documento de Coimbra e a obra de S. Bento de Cástris atribuída a Estêvão Tomás, vinca-se, por um lado, a personalidade artística de Pero Picardo e prefigura-se a possibilidade de atribuir a Estêvão Tomás, na Batalha, os vitrais da *Adoração dos Magos* (fig. 5) e da *Fuga para o Egipto* (fig. 6), que tínhamos posto em relação com as tábuas do desaparecido convento do Paraíso, em Évora, aventando a hipótese de os respectivos cartões terem sido realizados por Gregório Lopes ou outro artista do seu círculo (os chamados “mestres de Ferreirim”)²⁰. Ora, é justamente com este círculo de artistas que Antónia Fialho Conde e Vítor Serrão relacionam Estêvão Tomás, propondo, a partir do seu estilo na *Anunciação* (fig. 7) do Museu de Évora, que fosse “artista sediado em Lisboa e activo entre os colaboradores dos estaleiros régios dirigidos por Jorge Afonso em grandes

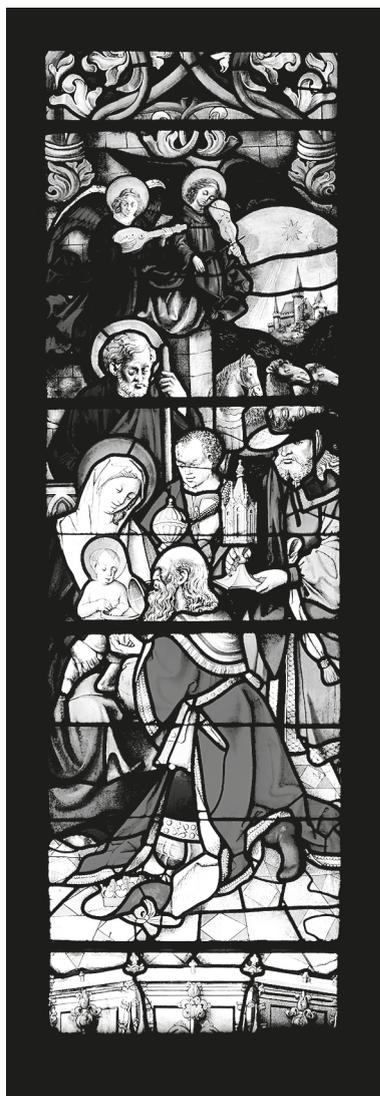


Fig. 5 – Estêvão Tomás (?), Adoração dos Magos, 1520-1530. Capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha. Fotografia: José Manuel/DGPC

¹⁹ REDOL, Pedro – *O mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal...*, p. 106-108, 142.

²⁰ REDOL, Pedro – *O mosteiro da Batalha e o vitral em Portugal...*, p. 141.



Fig. 6 – Estêvão Tomás (?), Fuga para o Egipto, 1520-1530. Capela-mor da igreja do mosteiro da Batalha.

Fotografia: José Manuel/DGPC

obras desaparecidas como o Tribunal da Relação, por exemplo²¹. Na verdade, a oficina do pintor régio Jorge Afonso continua a ser uma realidade difícil de circunscrever por não se conhecer qualquer documento que permita a atribuição efectiva de uma obra sua. A ela referem-se, no entanto, numerosos e importantes documentos que dão conta de uma teia de relações entre os pintores da época. Francisco Henriques, por exemplo, era cunhado de Jorge Afonso e há-de ter tido algum tipo de colaboração com a sua oficina.

Não tão genial como Henriques (como, de resto, não o foi, maioritariamente, a geração afirmada entre as décadas de 20 e 30 do século XVI), a ser também estrangeiro como se supõe, Estêvão Tomás parece partilhar com aquele a circunstância de ter chegado a Portugal bastante jovem, incorporando modos de expressão e talvez sobretudo um sentido de síntese que não facilitam o seu reconhecimento como um artista de formação francesa ou flamenca. Pelo contrário, as aportações classicizantes que, nomeadamente por via dos escultores, chegavam a Portugal com mais intensidade, desde o nordeste francês, e que estão patentes na arquitectura da

Anunciação e da Apresentação do Menino no Templo ajudam a defender aquela origem, como circunstanciadamente explicou Francisco Bilou²². Reparamos

²¹ CONDE, Antónia Fialho; SERRÃO, Vitor – A encomenda do retábulo do mosteiro de S. Bento de Cástris..., p. 10.

²² BILOU, Francisco – O pintor-vitralista Estêvão Tomás..., p. 4.

que a conformidade aos cânones pode verificar-se no léxico arquitectónico mas não na correcção da perspectiva.

Na *Virgem entronizada com o Menino*, que atribuímos a Pero Picardo, é, porém, claramente perceptível, na figura, o domínio e o começo da subversão da linguagem clássica ou, mais precisamente, rafaelita, servida por um virtuosismo técnico que ultrapassa de largo os recursos do autor da *Adoração* e da *Fuga*, bem patente na modelação das carnações e nos panejamentos agitados. Terá sido essa erudição que levou Frei Brás de Braga, conhecedor em pessoa da obra que se fazia na sua terra (pois estudara em Paris e Lovaina), a contratar Pero Picardo, vincando assim a intenção de o fazer tomar parte activa na reforma que, dentro dos mais avançados cânones humanistas cristãos e a mando do rei, movia no seio dessa importantíssima fundação que era Santa Cruz de Coimbra?



Fig. 7 – Estêvão Tomás, Anunciação, c. 1534. Do antigo retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Bento de Cástris. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora. Fotografia: Francisco Bilou

Com Francisco Henriques partilhava também Estêvão Tomás a condição de não ser apenas pintor retabular mas ainda vitralista; pintor de vidro, mais precisamente, no caso de Henriques, uma especialidade que atesta a sua superior qualificação. As relações entre a pintura retabular e o vitral, ao longo dos séculos XV e XVI, encontram-se bem ilustradas em todo o Ocidente europeu mas não se conhecem muitos casos documentados de coincidência das funções correspondentes numa mesma pessoa. Começamos a perceber que, até António Taca (I), enteado de mestre João e seu sucessor, a partir de 1529, os vitralistas e o pintor de vidro que conhecemos são, à parti-

da, todos estrangeiros. A circunstância de um mestre adstrito às obras da Batalha, que ocasionalmente projecta e executa vitrais para outros edifícios, mantém-se com mestre João, a quem sucede António Taca (I), após a sua morte, em 1529. No entanto, durante duas gerações, primeiro com Francisco Henriques e depois com Estêvão Tomás, assistimos a grandes empreitadas de vitral, dirigidas e com certeza projectadas na forma de cartões para vitral, por pintores retabulares que tinham as suas próprias oficinas, agregando vários artistas qualificados, mais velhos ou seus contemporâneos. Neste quadro, apenas a Pero Francês não se conhece, por enquanto, outra obra que não seja a dos paços de Coimbra. Porém, o nome fala, por si.

Com António Taca (I) inicia-se para o centro de criação de vitral, que era a oficina da Batalha, uma nova era, dedicada eminentemente à conservação do vasto acervo produzido durante quase um século. O contrato celebrado entre aquele artista e o rei, em 1529, para o cargo de “vidreiro das vidraças do mosteiro da batalha”²³, mostra claramente que a realização de obra nova passa a ser encarada como uma excepção e que o apreço por esta arte está em franco declínio: os preços tabelados por superfície descem em quase 40%. Neste contexto, a obra dos paços reais de Coimbra passa a ser, de acordo com o conhecimento que temos das fontes históricas, a última encomenda régia em que o preçário reflete o prestígio de que o vitral ainda gozava. Outra obra, de que sabemos muito pouco, régia também, levada a cabo, naturalmente que com ventos menos favoráveis, devido aos valores contratados, foi a que António Taca II realizou para o convento de Cristo, em 1550²⁴. A única informação que o documento correspondente nos dá é a de que recebeu 27420 reais por esta empreitada, sem distinção entre vitral branco e pintado. Tendo em conta que a tabela deste artista é a mesma de seu pai, terá produzido, no mínimo (isto é, se os vitrais fossem todos pintados), cerca de 392 palmos quadrados, uma quantidade um pouco acima de metade dos vitrais para os paços de Coimbra, ou seja, ainda bastante apreciável. As descober-

²³ ANTT, Chancelaria de D. João III, Doações, lv. 48, doc. 68 v.º (1529, Agosto, 17, Lisboa), publicado por VITERBO, Sousa – Artes industriaes e industrias portuguezas: o vidro e o papel. *O Instituto*. Vol. L, n.º 7 (1903), p. 416-417 e por BARROS, Carlos Vitorino da Silva – *O vitral em Portugal: séculos XV e XVI*. Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, 1983, p. 277.

²⁴ VITERBO, Sousa – Artes industriaes e industrias portuguezas: o vidro e o papel. *O Instituto*. Vol. L, n.º 8 (1903), p. 487.

tas de Francisco Bilou nos processos da Inquisição de Lisboa são extremamente interessantes também para este caso. Num deles, regista-se a confissão de um tal Nicolau Roque Hans, holandês, que se diz ser “vydreyro e pinta vidraças”, em 1557: tendo chegado a Lisboa por volta de 1548, ali permaneceu, durante alguns meses, em casa de Roque Hans, seu tio, pintor, de onde seguiu “para a batalha onde esteve em casa de Antonio ataquia oito meses e da hi se foi para Thomar com o dito Antonio ataquia onde estaryam tres meses e se tornou depois para sua terra”²⁵. Tendo em conta que o interrogado tinha vinte anos à data da sua prisão, em 1456, depreende-se que tinha 12 quando chegou a Portugal, angariando provavelmente seu tio um lugar de ajudante na oficina da Batalha, circunstância que não deixa de causar alguma estranheza pelo facto de, à partida, haver, em Lisboa, superior oferta de colocação em muitos ofícios. Uma vez que está dado como vitralista, constitui um caso curioso, muito distinto do de qualquer um dos demais vitralistas e pintores de vidro estrangeiros que, antes dele, conhecemos em Portugal. Por outro lado, ficamos sem saber onde efectivamente fez o grosso da sua aprendizagem – na sua terra, aonde regressou em 1549, ou em Portugal, se para cá voltou passado algum tempo –, pois onze meses de prática correspondiam a menos de um sexto do tempo mínimo previsto para se tornar oficial²⁶. Pelo mesmo processo, ficamos a saber que seu tio tinha “outro cryado chamado Nycolau Alquemar flamengo d’olanda que agora [em 1557] estaa junto de Santiago de Galiza”²⁷. Para 1562 documenta-se um tal João Levie, “francês, mestre de fazer e pintar vidraças”²⁸ – sem mais que aproveite à nossa narrativa.

²⁵ BILOU, Francisco – Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal..., p. 90.

²⁶ BROWN, Sarah; O’CONNOR, David – *Glass-painters*. London: British Museum Press, 1991, p. 23-24.

²⁷ BILOU, Francisco – Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal..., p. 90.

²⁸ BILOU, Francisco – Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal..., p. 93.

Documentos

1521, Junho, 7, Lisboa – Auto de medição de vitrais que mestre João fez para o dormitório e a igreja do convento de S. Francisco de Lisboa.

ANTT, Corpo Cronológico, P. II, m. 96, doc. 163.

Aos bii (7) dias do mes de Junho de mil quinhentos e vinte e um anos fuy eu Pero Luis medidor das obras de esta cidade de Lixboa fuy medir huas vidraças que fez Mestre Joam em Sam Francisco as quaes vidraças eu mydy perante Afonso Monteyro almoxarife e perante Alvaro Vyeira escriptvão das ditas hobras e asy achey nas vidraças do dormitório e nas quatro vidraças que cerram na capela mytidas nas frestas e asy midy mais duas frestas que estam no corpo do mosteyro em qua achey per tudo de pyntado quatroçentos e quatro palmos que valem xxxbi (36) mil iii^c lx (460) reaes a rezão de IR (90) reaes o palmo e asy achey de vidraça branca ii^c xxi (221) em que esta monta nove mil e noventas Rb (45) a rezão de Rb (45) reaes o palmo. E per certidom dello lhe dei este per mim asynado e facto no dito mes e Era.

(Assinatura) Pero Luis.

1533, Setembro, 27, Coimbra – Certidão passada à viúva do vitralista Estêvão Tomás sobre a obra realizada pelo marido, na capela dos paços reais de Coimbra, à volta de 1527.

ANTT, Corpo Cronológico, P. II, m. 185, doc. 80.

bj- C (6 100) reaes das vidraças.

A quantos esta certidaão virem Diogo de Beja esprivaão das obras dos paaços del Rey nosso senhor na cydade de Coinbra ct. Faço saber que Vasco Ribeiro veador e recebedor das obras dos ditõs paaços me requereo que lhe dese hia certidão com o trellado de hum asiento que esta no livro das lenbranças das ditas obras do quall o trellado tall he como se segue:

Item aos vynte e sete dias de setembro de j^c bc xxxiiij (1533) se apresentou a Vasco Ribeiro hum alvara del Rey nosso senhor por parte da molher d'Estevão Tomas vydreiro de que o trellado tal he se segue:

Vasco Ribeiro mando vos que tanto que fordes na cidade de Coinbra, mandes midir as vydraças que Estevaão Tomas fes e assentou na capella dos paaços da ditã cydade por algum boom mididor della que o bem sayba

fazer, scilicet, quantos palmos tem de vydro branco e quantos de vydro pyntado cada huum per sy. E de quantos forem pasemos certidaão em forma a molher que foy do ditõ Estevaão Tomas pera com ella viinr requerer seu pagamento com decraçam se ante de ho ditõ Estevaão Tomas asentou as ditas vydraças ou despois ouve algum pagamento do que por ellas avia d'aver. E de como fica posta verba no livro das ditas vydraças no asento das ditãs vydraças que se mydiram. E de quantos palmos se acharam ouve a ditã molher a dita certidaão que sera feita pollo esprivão das ditas obras. E asy mando a vos e pollo dito mididor o que asy conpires. Duarte Gonçallvez o fez. Em Evora, a tres de julho de j̄ b^c xxxiiij (1533).

E asy decracres na ditã certidaão se foy feita algia avalyaçam nas ditas vydraças. Em comprimento do quall ho ditõ vedor deu juramento a Gonçalo Madeira mididor da cydade e a Pedre Annes mestre das obras dos ditõs paaços. E lhes mandou que fosse midir as ditas vydraças. E disseram que elles foram ver as ditãs vydraças que sam per todas sete. E que as quatro do corpo da igreja sam todas de hia altura e de hia largura. E que tem d'alto cada hia dezanove palmos. E de largo cynquo palmos meio. Em que montou em todas quatro, quatrocentos e dezoito palmos todas pyntadas todas pyntadas (sic). E disseram que as frestas do cruzeiro que sam duas ambas sam de hia altura e largura que tem d'alto dezaseis [Fl. 1v] palmos meio e duas polegadas. E de largo quatro palmos e tres polegadas <que tem ambas> cento e corenta e quatro palmos, menos vynte oyto polegadas digo que tem ambas cento e corenta e quatro palmos menos vynte oyto polegadas.

Item disseram que midiram a fresta da capella que tem d'alto vynte e oyto palmos e tres quartos de palmo que sam per todos cento e trinta e oyto palmos e meo todos pyntados.

Aas quaes todas juntamente sam setecentos palmos menos vynte e oyto polegadas. E per esta midiaçam lhe pasou o dito vedor certidaão segundo forma do dito alvara pera lhe serem paagos feito o desconto dos ditos seis mill e cem reaes que o dito vedor pagou de que atras estava feitã lenbrança. E mando aquy trelladar o dito alvara e midiaçam pera se a todo tempo saber como pasou a dita certidaão.

A quall lenbrança esta feita acyma deste asento no dito livro, scilicet, aos xxx dias do mes d'outubro de j̄ b^c xxbij (1527) pagou a mestre João vydreiro e a Pero Pycardo e a Pero Frances quatro mill reaes.

Item aos xxj do mes de dezenbro pagou mais ao dito Pero Frances em parte de pago das quatro vydraças mill reaes.

Item pagou mais aos sobreditos em parte de pago da ditã obra myll e cem reaes.

Que fazem em soma os ditos seis myll e cem reaes que os ditos officiaes tinhão recebidos. E per vertude da dita carta e midicam que se fez da ditã obra os ditos seis mill e cem reaes. E de todo pidio a mjm esprivão que lhe dese esta certidaão por lhe ser necessaria pera sua conta que deve nos ditos contos. A quall lhe eu Diogo de Beja esprivão das ditas obras fiz per seu mandado aos xxbij dias de setenbro, anno do nascymento de nosso senhor Jhesuu Christo de j b^o xxxiiij (1533). Nom seja duvida no antrelinhado honde diz que tem ambas, nem na palavra mall esprita que diz cento, porque eu esprivão o fiz por fazer verdade.

E per vertude do ditõ alvara pasou certidão a molher do ditõ Estevão Tomas pera lhe serem pagas as ditas vydraças. Feito o dito acento dos ditos seis myll e cem reaes.

(Assinatura) Diogo de Beja.