

ANDREA SANSOVINO EM LISBOA (1492-1501).
ENTRE A BATALHA E TOLEDO,
E DE BENAVENTE A AZEITÃO E SINTRA

RAFAEL MOREIRA*

Recordando o Prof. Américo da Costa Ramalho (1921-2013),
que nos mostrou o lugar de Cataldo na cultura portuguesa.

O GRANDE ESCULTOR FLORENTINO (levando em conta o lugar onde iniciou a sua carreira de êxitos) Andrea di Contucci dal Monte San Savino (1467-1529) – mais usualmente conhecido como *Il Sansovino* – não foi apenas um extraordinário artista, segundo em qualidade apenas para o seu exacto contemporâneo Michelangelo (pouco menos de um decénio mais novo), mas o protagonista da mudança da arte do *Quattrocento* para a do *Cinquecento* e de Florença para Roma: um dos criadores da nova estética do Alto Renascimento. O seu tempo não lhe poupou encómios – morreu rico e famoso na cidade natal, a pequena comuna agrícola de Monte San Savino (a meio caminho entre Arezzo e Siena) e deixou o nome a outro artista famoso que foi seu aprendiz e o quis perpetuar: o modelador do rosto de Veneza, arquitecto Jacopo Sansovino – e a posteridade nunca os regateou. Ao autor da Santa Casa de Loreto, em que trabalhou de 1513 até o fim da vida, não faltaram os maiores elogios (a começar por Vasari, que

* Rafael (de Faria Domingues) Moreira nasceu no Porto e estudou no Rio de Janeiro e em Lisboa, onde se licenciou em História (Faculdade de Letras, 1974), e frequentou o Mestrado de História da Arte na Universidade Nova – sendo convidado a leccionar desde 1978 –, que concluiu com a mais alta classificação (1982), tal como o Doutoramento (1991). Viaja quatra a cinco vezes por ano a fim de participar em congressos, dar palestras ou cursos, guiar visitas de estudo e ver exposições e novas cidades. rfdmoreira@gmail.com

envolveu a sua aprendizagem infantil nas brumas do mito do “pequeno génio”...) e uma fortuna crítica muito laudatória ininterrupta. Ainda em 1899 Heinrich Wölfflin, no seu *Die klassische Kunst*, considerava “o grande gesto da arte do Cinquecento” o do São João Baptista a deitar água sobre a cabeça de Cristo, no grupo sansoviniano que encima a porta do Baptistério de Florença¹ – aliás numa pose de sinuosa elegância flamejante que reflecte a sua experiência portuguesa.

Hoje, a fama de Andrea está muito diminuída. A última monografia que lhe foi dedicada vai fazer já quase um século² e escasseiam os trabalhos sobre ele, após a profusão do século XIX³. A recente *A New History of Italian Renaissance Art* (Thames & Hudson, London, 2012), de Stephen Campbell e Michael Cole, mal o menciona. A clássica *Florentine Renaissance Sculpture* (London, 1970), de Charles Avery, quase o ignora.

Estamos em crer que a principal razão para esse eclipse reside no infortúnio que rodeia os seus primeiros anos de actividade: a obscuridade e incerteza em que esteve mergulhado o seu “período português” – esse *Portuguese period* que, após ter sido negado ou posto em dúvida durante tanto tempo, hoje parece estar felizmente a ser bem aceite pela historiografia⁴.

Temos o desvanecimento de ter contribuído para esse desfecho. Nunca nos tendo deixado convencer pela visão hiper-

¹ Hoje substituído por uma cópia, guardando-se o original no interior desse pequeno edifício.

² A tese doutoral em Harvard, Mass., de G. Haydn Huntley, *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Harvard University Press, 1935 (reprint: Greenwood Press, Westport, Conn., 1971).

³ O Prof. Christoph L. Frommel, director emérito da Biblioteca Hertziana de Roma, tem em preparação um estudo de fundo sobre a sua obra escultórica na basílica de Santa Maria do Loreto, em Itália.

⁴ O especialista norte-mericano em escultura florentina do século XIV, Andrew Butterfield, acaba de atribuir a esse seu período uma *Madonna com o Menino* (col. priv., EUA) – com honras de capa – num dos últimos números da prestigiada revista londrina *The Burlington Magazine*, 152, November 2010.

crítica que negava qualquer sombra de veracidade ao relato vasariano⁵, em 1977 publicávamos na revista *Belas-Artes*, da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa, a série de três baixos-relevos dispersos em vários locais da Arrábida – mas na origem (até ao Terramoto de 1755) formando um friso único, colocado no acesso do palácio dos Duques de Aveiro, sucessores do filho bastardo do rei D. João II “mestre” D. Jorge (n. 1485), ao interior da igreja do convento dominicano de Nossa Senhora da Piedade, no rossio de Vila Nogueira de Azeitão – como sendo um conjunto de inspiração florentina, derivado da “Porta do Paraíso” de Lorenzo Ghiberti no Baptistério de Florença, segundo um programa iconográfico de sentido profético ideado pelo humanista Leonardo Bruni, juntando 24 medalhões de delicada execução em mármore com quatro profetas e outras tantas sibilas a três arcanjos, *Agnus Dei* e pombas do Espírito Santo, a motivos decorativos claramente manuelinos, como a esfera armilar: embora sem ter a coragem de romper com o tabu que pesava sobre o nome e de atribuí-lo claramente ao cinzel de Andrea Sansovino, como o fazemos hoje sem qualquer hesitação⁶.

Em 1983, na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, realizada em Lisboa, trazíamos ao sector de *Arquitectura* no Museu Nacional de Arte Antiga

⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Firenze, 1878-1885, vol. 4, pp. 513-514 e 516, p. 59. Na 1.ª ed., a “torrentiniana” (1550), limita-se a dizer que Lorenzo de' Medici enviara Sansovino ao rei de Portugal, *dove fece molte opere di scultura e parimente d'architettura*, tendo retornado coberto de louvores e prémios a Florença no ano de 1500; mas na 2.ª, a *giuntina* (1568) – após ter-se informado melhor, ido duas vezes a S. Savino falar com os filhos e discípulos, e visto e coleccionado desenhos seus –, o artista e crítico dos Grão-Duques da Toscana introduz uma digressão de uma inteira página, onde descreve como o jovem Andrea viera a Portugal trabalhar para o seu Rei e aqui permaneceu 9 anos, em que executou uma dezena de obras, que especifica, até regressar com avultada soma de dinheiro. Este é o texto base para qualquer discussão do tema, que é totalmente ignorado pelos cronistas portugueses.

⁶ Rafael Moreira, “Três baixos-relevos renascentistas de Azeitão” (publicado por lapso sob o termo “maneiristas”), *Belas-Artes*, 31, 1977, pp. 83-100.

– de que fomos o responsável científico – o desenho de um projecto de túmulo que pertencera ao *Libro de' disegni* de Vasari (hoje no Gabinetto degli Uffizi) como sendo da autoria de Andrea e destinado ao rei D. João II, decerto para ser executado nos últimos anos do século XV no Mosteiro da Batalha – onde no entanto nada foi feito, por oposição do seu “mestre-de-obras” hipergótico Mateus Fernandes ou pelo desinteresse do próprio rei D. Manuel –, bem como a planta de 1737 do Quartel de Dragões de Évora, feita pelo engenheiro Miguel Luís Jacob, que mostra este antigo “Castelo Novo” eborense (Diogo de Arruda, 1518) como um enorme quadrado com pátio central e uma torre quadrangular em cada ângulo – duas das quais bem visíveis ainda hoje –, por nós identificado com o *bellissimo palazzo con quattro torri* feito por Sansovino para D. Manuel, cujos desenhos Vasari afirma ter visto, escrevendo no respectivo catálogo – agora de forma inequívoca – que é “na actualização tecnológica, em particular nos sectores de equipamento militar, técnicas de fundição e aplicações utilitárias da arquitectura e da mecânica, que devemos procurar os traços mais duradouros da passagem entre nós do grande artista; que não excluem, evidentemente, outros”⁷.

Na nossa tese de Doutoramento em História da Arte, defendida em 1991 na Universidade Nova de Lisboa (embora investigada e escrita em grande parte na Villa I Tatti e Kunsthistorisches Istitute em Florença, na Biblioteca Hertziana em Roma, e por fim no Centre d'Études Supérieures de la Renaissance em Tours, sob a superior direcção do Prof. André Chastel), dedicamos toda a 2.^a Parte do Capítulo I a uma discussão da polémica questão sansoviniana, que concluímos pela sua inteira realidade. Para o que nos baseamos, além de alguma bibliografia entretanto aparecida – em particular do

⁷ Catálogo *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento*, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, *Arte Antiga I* (Conselho da Europa/Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983), pp. 309, 319-321.

lado da Espanha, em artigos da autoria de Felipe Pereda –, na sensacional descoberta feita por nós próprios e pelo nosso colega de Liubliana (na Eslovénia, ex-Jugoslávia) Janez Hoefler, do próprio contrato assinado no domingo, 9 de Dezembro de 1492, nas casas junto à igreja de São Pancrácio em Florença (por trás do Palazzo Rucellai), entre o seu proprietário Clemente Sernigi, na qualidade de procurador do irmão banqueiro em Lisboa Girolamo Sernigi, como representante do rei de Portugal D. João II, e a dupla de artistas: o *juvenis magister* e *sculptor maximus* Andrea di Niccolò di Domenico di Muccio (Sansovino) e o seu parceiro, ou *consocium*, Bartolomeo di Ilario Simone, para no prazo de uma semana entrarem ao serviço do *invictissimus* rei de Portugal, embarcando imediatamente em Pisa no navio “Nossa Senhora da Misericórdia” do armador Vasco Eanes (Corte-Real), que aí os aguardava, e vindo a Lisboa, onde deveriam dirigir-se logo à presença de D. João II, que lhes indicaria “uma certa obra” (*quodlibet opus in arte sculpture et scultorum*) a fazer nos próximos 8 meses a contar do dia 15 de Dezembro passado (*Notarile antecosimiano*, Livro B 2247, fols. 317-320. Archivio di Stato di Firenze)⁸.

O contrato, feito pelo notário Alessandro De Borsis, é um instrumento simples e directo, que afasta qualquer possibilidade de dúvida.⁹ As condições eram extremamente vanta-

⁸ Rafael de Faria Dominges Moreira, “A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o *moderno* e o *romano*”, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1991, 2 vols.: “II. A vinda de Andrea Sansovino (1492-1501): o problema e a sua solução”, pp. 65-125 e vol. 2, “Apêndice”, Doc. 1, pp. 3-14 (cf. Janez Hoefler, “New light on Andrea Sansovino’s journey to Portugal”, *The Burlington Magazine*, 84, 1992, pp. 234-238).

⁹ Ainda em 1982 Pedro Dias considerava “delirantes” as opiniões que defendiam a verdade da viagem a Portugal de Andrea Sansovino; e que “Vasari errou, não tendo nunca o escultor estado em terras portuguesas”... (*A importação de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Porto, Paisagem, 1982, p. 72). Na reedição deste trabalho (Coimbra, Minerva, 1987), o autor é menos afirmativo, tendo já tido conhecimento das nossas investigações (que, no entanto, não cita).

josas para o jovem artista, então no auge da fama, após concluir a obra pioneira do retábulo marmóreo do Santíssimo Sacramento na igreja do Santo Spirito, o vestíbulo da sua sacristia e a *villa* médica de Poggio-a-Caiano de colaboração com o mais velho Giuliano da Sangallo, e uma intensa actividade a modelar em barro esculturas para a oficina de Luca della Robbia. Embora Vasari – no seu afã de dourar a memória de seus mecenas Medici – tenha exagerado um pouco ao atribuir-lhe a vinda a Portugal à generosidade de Lourenço, o Magnífico (em Dezembro de 1492 este já morrera havia 8 meses...), Andrea viria receber 10 florins “largos” de ouro, contra apenas 5 para o seu parceiro – Michelangelo ganharia 2 para executar o seu famoso *David* para a catedral, depois colocado na praça defronte do Palazzo della Signoria – e tinha a opção de renovar o contrato as vezes que quisesse, ao fim dos 8 meses previstos como início. E fê-lo, como sabemos, até atingir os 9 anos – que, decerto não por acaso, coincidiram com a fase mais turbulenta da história recente de Florença: a invasão francesa do exército de Carlos VIII (1494), a expulsão dos Medicis, motins populares, ou Savonarola e a sua revolução espiritual, em que o governo normal esteve suspenso e as encomendas artísticas não tinham lugar. Tão logo teve notícia de que estas haviam retomado, com o regime estável dos *Gonfalonieri* e o concurso para a estátua colossal de David simbolizando as liberdades republicanas, ele regressou à pátria, com os bolsos cheios do ouro português e também, devemos acrescentar, com os olhos e a mente impregnados de conhecimentos de cosmografia, matemáticas, náutica e outras realidades dos novos mundos e novas gentes com que contactou de perto entre nós.

Lisboa e Florença eram, então, talvez as cidades mais excitantes da Europa, onde cada dia trazia consigo uma novidade e uma descoberta. Às vésperas de 1500, eram sem dúvida as “cidades globais” por excelência, uma voltada à ressurreição das formas do passado antigo e a outra à vida e expe-

riência das sensações físicas do mundo extra-europeu. Andrea – como tantos outros italianos mercadores, armadores e banqueiros aqui estabelecidos – teve a sorte de participar de ambos esses processos, que no fundo não eram mais do que um. A forma com que foi capaz de transformar um no outro, metamorfoseando a “descoberta do mundo e do homem” no renascimento do passado, é que permanece um enigma, pois em Lisboa mal teria acesso aos modelos da arte antiga de que dispunha em cada canto de Roma.

Outro dado que apresentamos e estudamos na nossa tese de 1991 – havia-nos sido referido por Manfredo Tafuri quando de um seminário do Centro Andrea Palladio de Vicenza em 1984 –, foi o desenho da Biblioteca Marciana de Veneza do mecanismo de *La sega che dicie maestro Andrea dal Monte a Sansovino fecie in Portogallo per segare uno quadro di diaspro per farne una colonetta*, que surge, copiado de um original do próprio Sansovino, no *Libro di machine* do relojoeiro florentino Benvenuto della Volpaia por 1520. Tafuri já o havia publicado, mas sem lhe prestar grande atenção¹⁰. O seu interesse está em mostrar que uma das vias seguidas pelo escultor para assimilar a nova cultura com que era confrontado em Portugal foi a actualização tecnológica e a procura de formas mecânicas e práticas de dominar a natureza e os novos materiais, como havíamos sugerido intuitivamente no Catálogo da XVII Exposição. Isto constituiu uma das linhas de pesquisa mais fecundas do nosso inquérito, tendo podido comprovar que Sansovino tirou partido dos altos fornos da fábrica de *biscoito* e vasta zona industrial do Pinhal de Vale de Zebro e Mata da Machada (Barreiro) para cozer o vidrado

¹⁰ Já referido no século XVIII por Jacopo Morelli (*Codici manoscritti della libreria Naniiana*, Veneza, 1776, pp. 14-15), foi publicado por M. Tafuri (*Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 166 e n. 35) como “una prova indiretta del viaggio di Andrea Sansovino in Portogallo”. Sylvie Deswarte reproduziu-o em 1989 em *Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva* (Roma, Bulzoni, fig. 9), porém fora de qualquer contexto.

das suas peças de escultura em terracota, usando a experiência adquirida na oficina dos Della Robbia em Florença uma ou duas décadas atrás.

Fê-lo quando residia aí perto, em Benavente – onde o rei D. João II lhe havia dado casas e local de trabalho após chegar ao país, junto ao palácio real de caça de Inverno¹¹ –, e tendo como resultado obras de arte até então mal compreendidas pela nossa historiografia, ou mesmo tidas como de origem italiana ou sevilhana: como a *Mater Dolorosa* esmaltada de branco a desfalecer, segura por duas pessoas de que só restam os braços (fragmento de 70 cms de altura no Museu Nacional de Arte Antiga), proveniente da igreja de Nossa Senhora de Palhais, próxima ao Barreiro; ou a versão da *Virgen de la Antigua* da catedral de Sevilha, a branco e azul, procedente do convento de Nossa Senhora da Piedade, desde 1840 na igreja matriz de São Lourenço de Azeitão¹². Muitas mais com certeza haveriam, ainda por identificar ou desaparecidas.

Finalmente, resumimos em síntese as principais conclusões a que chegamos, e colocamos algumas questões de fundo teórico, em artigo publicado em Paris em 2001, no número especial da *Revue de l'Art* dedicado à nova história da arte em Portugal¹³. Concluíamos esse texto deixando no ar a se-

¹¹ Esta referência a Benavente surge num lugar de todo inesperado: o pagamento de 3 750 maravedis feito pelo cabido da catedral de Toledo a 15 de Julho de 1500, a um mestre Andrés Florentin – que era sem dúvida o nosso Sansovino, como já vira Carl Justi ao atribuir-lhe o projecto do túmulo do Cardeal D. Pedro de Mendoza na capela-mor da Sé toledana (*Miscelleneen aus drei Jarhundertten Spanische Kunstlebens*, Berlin, 1908; trad. espanhola: *Estudios sobre el Renacimiento en España*, trad. Francisco Suarez Bravo, Barcelona, Impr. de la Casa Provincial de Caridad, 1892, p. 51) – de “la imagen de San Martín que hizo por muestra del retablo, y por ir y venir a Benevente” (F. Pérez Sedano, *Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, p. 23).

¹² Pedro Dias considera esta última “indiscutivelmente italiana” – de Andrea ou Giovanni della Robbia, segundo José Meco – e aquela “da oficina de Giovanni della Robbia” (*cit.*, pp. 72 e 111)...

¹³ Rafael Moreira, “Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)”, *Revue de l'Art*, 133, 2001-2003, pp. 33-38.

guinte pergunta: “La présence pendant neuf ans au Portugal d’Andrea Sansovino ayant été confirmée, comment peut-on comprendre qu’un sculpteur d’un tel niveau ait maintenu et renforcé son style dans un milieu gothique et qu’il rentra chez lui comme s’il n’en était jamais parti?”. Questão que mantém toda a sua acuidade, sentida já por Ciro Girolami, que a exprimia na tese que defendeu em 1936 na Universidade de Florença, sob a orientação de Mario Salmi, sob as seguintes e perplexas palavras: aceitar que um artista, “partito ancor giovane della scuola del Pollaiolo e del realismo pittorico del ’400 fiorentino, sarebbe tornato improvvisamente già sviluppato nel gusto, perfezionato nella tecnica, come se nella Penisola Iberica, ancora chiusa alla luce della nostra rinascenza, egli avesse trovato, per trarne ispirazione ed esemplari, le statue o i rilievi ornamentali di Atene e di Roma” – eis o que não pode ser senão “una grossolanità di critica”¹⁴.

Fugindo das armadilhas do atribucionismo gratuito e de paralelos formais demasiado rápidos e apressados, mas tentando sempre manter o equilíbrio entre a confiança no texto de Vasari e a lição dos documentos e procurando apreciá-los dentro do seu exacto contexto histórico e crítico, persiste, pois, esse problema essencial: como avaliar o panorama artístico do Proto-Renascimento português e ibérico em geral, por forma a tornar compreensível – ou até pensável – que ele pudesse acolher no seu seio e fazê-lo frutificar, um talento como o de Andrea Sansovino, alto especialista em plástica romana e iconografia antiga com provas dadas nos melhores lugares da Florença do *Quattrocento*?

¹⁴ Ciro Girolami, *Andrea Sansovino*, Tese de licenciatura dactilografada apresentada à Universidade de Florença, 1936, 2 vols. (consultamos o exemplar depositado no Kunsthistorisches Institut de Florença). O mesmo autor, em obra posterior mas no mesmo ambiente de guerra, desenvolve essa posição anti-vasariana, duvidando de todo o seu relato, “se non del viaggio stesso” (“In torno ad una monografia su Andrea Sansovino”, *Atti e Memorie della Reale Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, 30-31, 1941, pp. 107-118).

Quer-nos parecer que, para interpretarmos correctamente este facto, há que alterar os seus paradigmas de análise, libertando-nos de qualquer anacronismo. O aparente abismo que separava a cidade do Arno humanista, dos *primi lumi* vassarianos, da Lisboa *de muitas e desvairadas gentes* do início da Expansão não era tão fundo como nos habituamos a pensar, elas dialogavam em igual pé: Florença era “a mais bela cidade gótica da Europa”, no dizer pitoresco de Eugenio Battisti, Lisboa uma metrópole cosmopolita, aberta e muito viva¹⁵. Era mais o que as aproximava do que separava.

Ao chegar à Ribeira lisboeta nos meados de Dezembro de 1492, deixando para trás uma Florença traumatizada pela morte do seu “primeiro cidadão” e já sacudida pelos sermões do prior de San Marco, Andrea encontrava uma cidade exótica, sem dúvida, mas familiar sob muitos aspectos. Ao ir entrevistar-se, como estipulava o contrato, com o rei D. João II – então entretido na zona de caça entre Almeirim e Benavente, acampado no lugar de Valparaíso (Aveiras, junto ao Tejo) – deve ter-se cruzado com seu compatriota genovês Cristoforo Colombo, acabado de chegar da sua viagem descobridora do Novo Mundo com um séquito *índio* de Cuba e Bahamas e os primeiros charutos que a Europa conheceu...

Hospedado decerto pelo seu contratador, o opulento negociante Sernigi, e acolhido pela tão próspera quão dinâmica e estimulante colónia italiana estabelecida na capital, o escultor – para além de um salário exorbitante – encontrou um ambiente social e cultural bem favorável aos novos valores estéticos que defendia: acolhedor, compreensível, empenhado a encorajá-lo nessa missão patriótica de afirmar neste reino (que logo dominaria meio mundo com o Tratado de Tordesilhas) as formas e as ideias artísticas da terra natal contra o

¹⁵ Para uma visão actual da Lisboa pré-moderna, veja-se agora Annemarie Jordan-Gschwend, Kate Lowe, *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton, 2015, e cat. da exp. *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento*, Lisboa, MNAA, 2017.

moderno mas velho goticismo ainda aqui predominante. O facto é “anómalo” (na terminologia de Thomas Kuhn), mas perfeitamente lógico à luz da política italianizante e civilista joanina em favor do *antigo*.

O contrato assinado em Florença pelo irmão Sernigi, a mando do Rei, previa a concessão de uma casa de morada em Lisboa (“in mansione fienda Ulisbone”). Andrea teve-a, sem dúvida. Mas parece ter preferido deambular pelo país ao acaso dos trabalhos de que era incumbido ou procurava, na itinerância típica da corte do tempo – e ele foi sempre em Portugal um perfeito cortesão, convém lembrá-lo. Podemos tentar reconstituir os passos desse percurso, ora aqui, ora ali, acompanhando a corte régia ou separando-se dela, de maneira a encadear numa sequência viável as pequenas obras de arte que aqui realizou, ou de que chegaram os traços até nós.

Encontramo-lo de início fixado em Lisboa, trabalhando ao serviço da rainha D. Leonor – salvo alguma esporádica ida ao Mosteiro da Batalha, para onde projectou o monumento funerário do desditado Príncipe D. Afonso, morto dias após o trágico desastre de cavalo¹⁶ de Julho de 1491, que provavelmente motivara a sua contratação, seguido de outro para o próprio Rei (que pertenceu à colecção de Vasari e expusemos em 1983 na XVII), concluídos pela frustração da negativa local em os construir... –, cultíssima senhora adepta da *Devotio Moderna* flamenga para cujo oratório no palácio dos Lóios terá finalizado o belíssimo *tondo* em mármore de Carrara já trazido como amostra de Florença, da *Virgem com o Menino* entre dois putti que sustentam uma grinalda – resposta ób-

¹⁶ Última reconstituição destes acontecimentos em Paulo Drummond Braga, *O Príncipe D. Afonso, filho de D. João II. Uma vida entre a guerra e a paz*, Lisboa, Colibri, 2008, pp. 94-97. A mais fiel descrição que nos ficou desses trágicos momentos, decisivos no futuro do país, é da pena do humanista e ex-professor de Retórica na Universidade de Bolonha, entre nós desde 1485, Cataldo Parisi Sículo (Américo da Costa Ramalho, “Cataldo e a morte do príncipe D. Afonso”, id., *Para a história do Humanismo em Portugal*, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1994, vol. 2, pp. 43-49).

via ao desafio da *Madonna della Scala* (1490-1492) de Michelangelo –, associada a motivos donatellianos e inserido em moldura robbiana, porventura de sua autoria, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Talvez dos anos seguintes, de qualquer estadia da família real na zona do Alvito tão do agrado da corte por volta de 1495, seja a pedra-de-ara ou altar portátil que executou para a igreja da Misericórdia de Viana do Alentejo, em mármore alentejano de pequenas dimensões (44 x 29 cms), com cercadura de enrolamentos acânticos, lavrados na maior delicadeza, envolvendo *putti* e urnas à antiga no melhor estilo do Altar Corbinelli, contrastando com a presença a meio de cinco cruzes da consagração em forma de cruzes-de-Cristo – o que aponta a uma data já no início do reinado do Venturoso – flor-de-lisadas, cujas pontas são gordas espigas de milho ao gosto manuelino. Peça de transição entre os dois tempos, o seu sentido quer ideológico como estilístico sugere uma inspiração idêntica à que guiou os encomendantes da famosa *Bíblia dos Jerónimos*¹⁷.

Já de época bem posterior, correspondente à *flamenguição* do rei D. Manuel¹⁸ e ao seu alinhamento na rede comercial nórdica e progressivo afastamento da Itália – quando o artista se acolhe ao mecenato dos partidários do falecido rei que o contratara, e antes de mais a seu filho ilegítimo e sucessor frustrado *mestre* D. Jorge, residente em Setúbal e

¹⁷ Sobre esta veja-se agora o excelente estudo de Alice Sedgwick Wohl, “The Lisbon Bible and the throne of Portugal”, *The Burlington Magazine*, 159, 2017, pp. 14-24. Fica demonstrado que os 7 vols. desta cópia dos *Comentários* proféticos do franciscano Nicolau de Lira à Bíblia foram encomenda do próprio D. Manuel, primeiro como herdeiro, por fim já como rei, à oficina florentina dos Attavanti, intermediada em 1494 pelos irmãos Sernigi: os mesmos que haviam tratado da vinda de Andrea Sansovino para Portugal dois anos antes.

¹⁸ Para este conceito, ver o nosso artigo “Dois escultores alemães em Alcobaça: Machim Fernandes e João Alemão”, *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII (Colóquio 23-27 Novembro 1994)*, Lisboa, IPPAR, 2000, Vol 1, pp. 93-120

região de Palmela a Alcácer –, deve ser a fixação em Azeitão e os trabalhos que fez no convento dominicano de Nossa Senhora da Piedade, que o Terramoto de 1755 destruiu em grande parte e dispersou. O magnífico friso que descobrimos em três pedras algo mutiladas, inseridas num chafariz tardo-setecentista da Aldeia Rica de Azeitão, na fachada da capela da Quinta da Aiana de Baixo (entre Alfarim e a Lagoa da Albufeira) – hoje mudada para a parede da nova residência dos proprietários –, e sobre o portal de entrada da Quinta da Arca d’Água (Alferrara) do Visconde de Montalvo – vendida ao colecionador Jorge de Brito e posta na parede de um terraço na casa dos herdeiros –, que designamos por painéis “dos Arcanjos”, “dos Profetas” e “das Sibilas” pela sua simbologia messiânica e neo-platónica, da indubitável mão do próprio Sansovino, é um exemplo do muito que se terá perdido com o tempo, a incúria¹⁹ e o megassismo. Talvez datem desse período a cópia em terracota da sevilhana *Virgen de la Antigua*, tão da devoção da alta aristocracia portuguesa (parece ter sido uma oferta ao convento da Piedade pelo bispo D. Jorge Padilha, morto em 1609), bem como as restantes imagens robbianas esmaltadas nos fornos na área pré-industrial do Vale de Zebro, próximo à casa de Benavente.

Dessa época, e feita para o altar-mor do mosteiro jerónimo de São Marcos perto de Tentúgal de que era senhor o nobre Aires da Silva, camareiro-mor de D. João II, será também outra obra referida por Vasari: a imagem em mármore do apóstolo São Marcos, que parece ter sido destruída ou roubada pelas tropas do general napoleónico Massena.

Em data incerta terá executado a *Virgem com o Menino* em madeira policromada, que A. Butterfield identificou em

¹⁹ Sublinhe-se, no entanto, que o *Painel dos Profetas* serviu de modelo a uma adaptação livre no início do século XVII, de que resta um fragmento na igreja de Enxara do Bispo (Sintra). E ainda nas primeiras décadas do século XX, segundo a filha do escultor Bessone Basto, a lápide do Chafariz de Aldeia Rica era copiada pelos estudantes de Escultura da Escola de Belas-Artes de Lisboa (informação pessoal).

2010 numa colecção norte-americana, e que é um exemplo do que ainda estará por descobrir, não tanto em Portugal mas no estrangeiro.

Na precisa passagem do século XV para o XVI, abre-se um hiato na permanência em solo ibérico do escultor florentino, ainda por esclarecer devidamente mas que a documentação confirma. Andrea deve ter sido incorporado – na qualidade de “artista italiano” ao seu serviço, que era de bom-tom de política cultural ostentar – ao séquito de D. Manuel e sua primeira mulher D. Isabel na rápida viagem que fizeram a Castela e Aragão a fim de serem jurados herdeiros dos Reis Católicos, tendo como resultado a morte por parto da Rainha em Zaragoza, a cedência da criança (o efémero D. Miguel da Paz) a Isabel de Castela para a educar, e o regresso apressado do Rei a Portugal sem conseguir o juramento das Cortes de Aragão. Partiram incógnitos de Lisboa, com 300 fidalgos e cortesãos – entre os quais como *orator* oficial o também italiano Cataldo –, em Março de 1498, e no mês seguinte estiveram 18 dias em Toledo com os sogros, entre cerimónias e festejos de arromba.

A capital castelhana vivia então um dos seus momentos de máximo esplendor: o do *el brote del Renacimiento* (Elías Tormo), personificado pelo seu arcebispo D. Pedro González de Mendoza, “el Gran Cardenal”, falecido havia três anos²⁰. Os contactos com a Itália eram intensos, e foram continuados pelo sucessor D. Francisco de Cisneros, criador do “estilo Cisneros”. Nada mais natural que este solicitasse a D. Manuel, a quem havia dado a 28 de Abril de 1498 o juramento como futuro rei de Castela, o serviço do jovem escultor italiano – a contento de todos! – para as suas obras

²⁰ Rosario Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987; Helen Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350 to 1550*, Rutgers Univ. Press, 1979; e Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Madrid, CSIC, 1983-1986, 4 vols. – são três títulos entre muitíssimas dezenas de outros.

catedralícias: o túmulo do falecido arcebispo, que este havia deixado minuciosamente estipulado se fizesse lavrado em mármore ao novo estilo florentino, e o retábulo novo do altar-mor.

Não sabemos quanto tempo Andrea permaneceu às ordens do Cardeal Cisneros, nem o que realizou ao certo. Sabe-se, sim, que em 1500 ia e vinha à sua casa de Benavente, e que além do projecto para o sepulcro (já atribuído por Justi, embora só executado por mão inferior em data mais tardia) deu duas imagens em madeira como amostras para o retábulo, que foram incorporadas no actual²¹. Pensamos, porém, que teve uma actividade importante na eclosão desse núcleo proto-renascentista castelhano, tendo tido por discípulos aqueles que viriam a ser os grandes pioneiros do novo estilo na zona alcarrenha e nos focos de Burgos-Tordesilhas e de Ávila-Salamanca – concretamente, Lorenzo Vázquez e Vasco de la Zarza, a quem é habitual a historiografia espanhola atribuir uma não-documentada estadia em Itália –, e talvez tendo sido quem deixou nas mãos da família Mendoza um álbum de desenhos de sua autoria que viria a ser instrumental na divulgação das formas *ao antigo*: o famoso “Codex Escorialensis”²². Como Pereda tem salientado, permanece um enigma esta permanência de Sansovino no país vizinho, e a sua duração.

²¹ Felipe Pereda, “Andrea Sansovino en España. Algunos problemas”, in *El Mediterraneo y el arte español*, Valencia, 1996, pp. 97-103 [Actas do XI Congresso do CEHA]; id., “Andrea Sansovino (?), florentín, en Toledo: nuevos dados para su biografía”, in *O largo tempo do Renascimento*, Lisboa, Caleidoscópio, 2008, pp. 357-388.

²² Em data recente, Fernando Marías reafirmou com novos argumentos a sua ideia de que esse belo códice foi trazido de Roma pelo 1.º Marquês de Zenete, D. Rodrigo de Mendoza, filho mais velho do Cardeal D. Pedro de Mendoza, da sua primeira ida a Itália (1500), ou, mais provavelmente, da segunda em 1506: “El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*”, *Reales Sitios*, 163, 2005, pp. 14-35. Noutro lugar defenderemos a nossa convicção de que o autor do Codex – ou ao menos do seu alçado do Panteon – não pode ter sido senão Andrea Sansovino.

Seria muito bom se pudéssemos demonstrar que Andrea teria, em 1499 – o único ‘ano livre’ que teve em Toledo –, ido a La Calahorra (Guadix) e desenhado o plano para o pátio do seu castelo, tão semelhante ao vestíbulo da sacristia do Santo Spirito em Florença: tanto mais que é desse ano a decisão daí se adoptar projecto à italiana. Mas a história construtiva de La Calahorra é tão complexa que será muito difícil fazê-lo enquanto não forem encontrados novos documentos. Fica de pé ao menos essa hipótese – ou quando muito a da escadaria, idêntica a muitas de seu colega Giuliano da Sangallo mas sem um exacto paralelo²³.

Já em 1501 o encontramos estabelecido de novo em Portugal. Data de então a sua obra mais afortunada – a única de grandes dimensões que parece ter levado a cabo com pleno sucesso e deixado a trabalhar por mais algum tempo: a serra mecânica de tracção hidráulica que ergueu em Sintra, para cortar um bloco de pedra negra especialmente duro (basalto, provavelmente). Quem nos revela este insólito mecanismo é o desenho da Biblioteca Marciana, mais falado do que estudado. Na nossa tese de 1991 mostramos que deriva do plano da *segna da hacqua* traçado pelo engenheiro senense Francesco di Giorgio Martini no Codice Magliabechiano de 1475-1480 e gravado num dos seus relevos no Palácio Ducal de Urbino, aperfeiçoado pela adopção do sistema de discos excêntricos em árvore-de-cames e rodas dentadas desenvolvido por Leonardo da Vinci no Códice de Madrid I, de 1492: o que nos mostra o artista bem actualizado nas últimas invenções mecânicas do país natal, perfeitamente a par das mais sofisticadas e recentes experiências técnicas de fricção das peças rotativas e transformação de movimentos, aplicadas ao problema concreto do corte de mármore.

²³ Catherine Wilkinson, “La Calahorra and the Spanish Renaissance staircase”, in *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance*, Paris, Picard [Col. De Architectura], 1985, pp. 153-160.

O lugar e a data onde construiu essa máquina, movida por um pequeno ribeiro, foram-nos indicados pela carta de Alberto Cantino de 17 de Outubro de 1501, narrando uma visita ao palácio de Sintra na primeira semana do mês, onde viu uma coluna do que diz ser “jaspe” (*diaspero*) longa de 1,20 ms e mais de 80 cms de lado, “la qual il Re a una segha da acqua facea in tavole seghare grosse due dita l’una”, que analisamos no artigo de 2001. O curioso é dizer que a serra funcionava de dia e de noite sem parar havia 8 meses, mas não fazer referência a nenhum mestre italiano dirigindo esse trabalho, que não deixaria de fazer se ele aí ainda estivesse. O que nos leva a crer que no início de Fevereiro de 1501, quando a serra começou a laborar, Andrea se encontrava em Sintra – mas já estivesse ausente em Outubro, decerto tendo regressado a Florença logo após o mês de Agosto, em que terminavam os períodos do seu contrato. E, de facto, ele nos surge mencionado em Florença desde Julho de 1501, ao participar através de um representante no concurso público para o *David* do Duomo, que seria ganho por Michelangelo²⁴.

A partir de 1502 e da aceitação da sua oferta para executar o grupo do Baptistério, o escultor retoma a sua carreira normal de artista italiano, já bem conhecida.

Encerravam-se, assim, os 9 anos do seu “período português” revelado por Vasari, e que tanto contribuiu para confundir-lhe a fortuna crítica, tendo alguns preferido mesmo ignorá-lo. Pensamos que já é tempo de se aceitar com plena normalidade esse tempo passado em Lisboa e arredores, indo até o coração de Castela em Toledo, senão à Andaluzia – ou mesmo à Alcarria (Guadalajara, terra dos seus mecenas Mendoza), pois o tema sepulcral do defunto sobreerguido figurado com a cabeça apoiada à mão, que repetirá em Roma, inspira-se na famosa estátua funerária do *Doncel* da catedral de Sigüenza. É um exemplo a mais do movimento de difusão

²⁴ Cf. Charles Seymour Jr., *Michelangelo's David. A Search for Identity*, University of Pittsburgh Press, 1967.

da nova cultura artística italiana pela Europa do Sul, em que ressalta a capacidade local de acolher (e rejeitar também...) essas propostas, a juntar por exemplo à vinda de Leonardo da Vinci ao vale do Loire em 1516. O balanço tem de ser feito com o mútuo deve e haver, em que talvez Sansovino tenha sido o maior beneficiado, ou o foco castelhano haja acabado por ter um saldo mais positivo com a sua presença do que Portugal.

O que ele deixou aqui de seus 9 anos de acção – de que apenas 5 ou 6 terão sido efectivos – foram, sobretudo, projectos e estudos, alguns só mais tarde executados por outrem, como aliás também sucedeu em Espanha: os *disegni e cartoni, studi e altrecarte d'architettura*, de que Vasari viu dois livros nas mãos da família e do discípulo Girolamo Lombardo. A contribuição essencial de Andrea ao país foi, como já fizemos notar, a consciência da inelutável ruptura entre dois modelos incompatíveis mas que até aí se julgavam possíveis conciliar: o do *modo ao romano* ou “all’antica” com o *modo moderno*, ou flamenguizante *germanitas*. O modernismo manuelino que se lhe seguirá é o derradeiro estertor – levado ao mais extremo exagero possível – dessa mentalidade ainda tardo-medieval, que nem as encomendas feitas em 1513 e nos anos seguintes de dois importantes conjuntos de terracotas vidradas (12 imagens para os altares do Mosteiro de Belém, das quais só restam três, e meia dúzia de medalhões e um sacrário para o convento da Madre de Deus em Xabregas, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga) conseguiram alterar, a não ser a influência que exerceram sobre o escultor Nicolau Chanterene, seu discípulo sem o ter conhecido.

Do muito que Sansovino recolheu nesse decénio transcorrido em terra ibérica já tratamos em outro lugar. Daquilo que aqui deixou restam-nos apenas essas pequenas obras, talvez bastantes para terem mudado de maneira irreversível o panorama da arte de corte, mas insuficientes para lhe marcar uma decisiva reviravolta estética no país, que só ocorrerá

quando a cultura intelectual sofrer o choque do Neoplatonismo anti-aristotélico, no reinado de D. João III.

Seja como for, o tabu que rodeava o nome de Andrea Sansovino e sua vinda a Portugal caiu: e desfeito o anátema, é hoje possível encarar com naturalidade a realidade desse facto histórico, longe dos preconceitos ideológicos e nacionalistas que o ensombraram durante o último século.