

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de História



A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as
Obras

Volume 1

Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira

Doutoramento em História

(Especialidade Arte, Património e Restauro)

2009

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Departamento de História



A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as
Obras

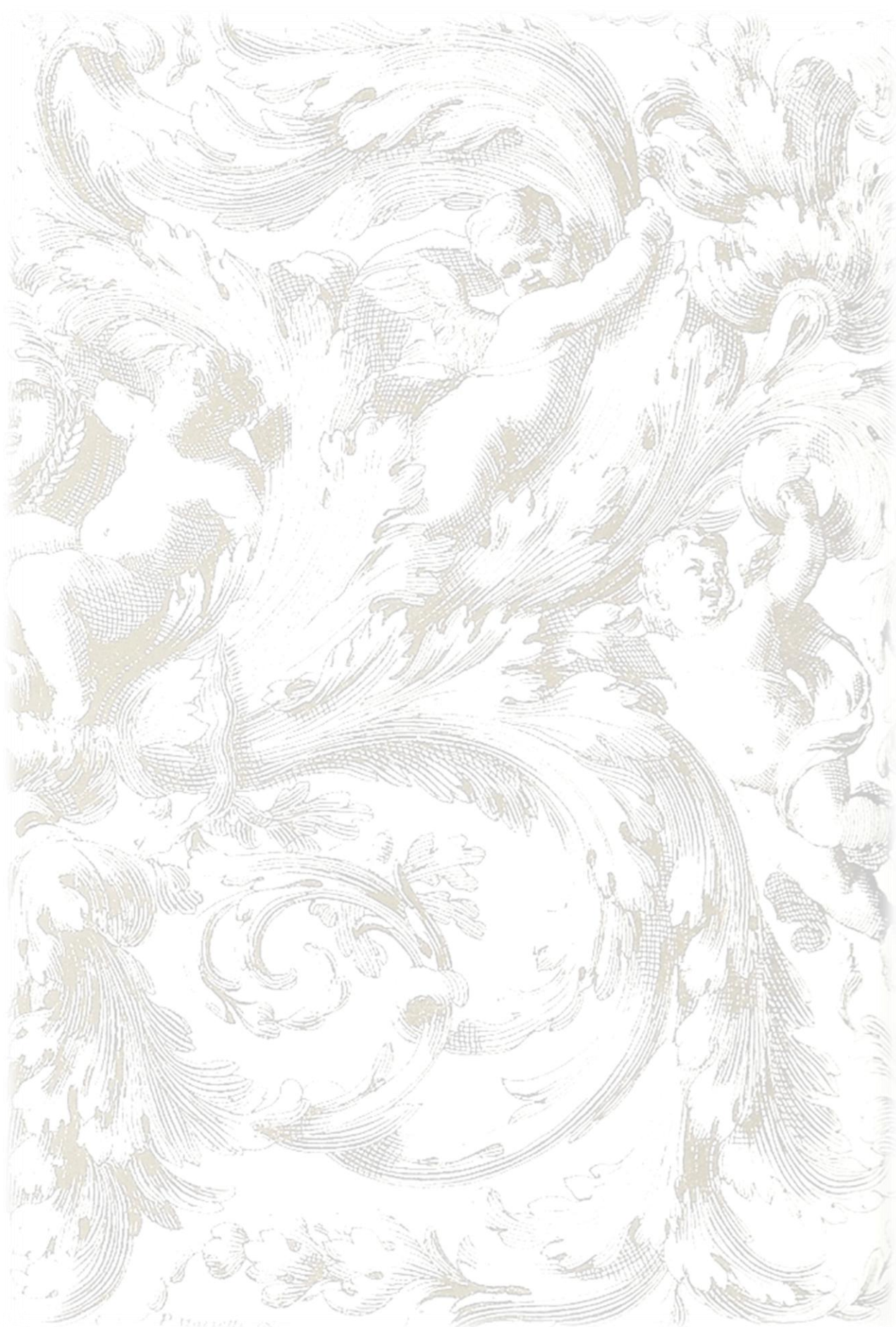
Volume 1

Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira

Doutoramento em História
(Especialidade Arte, Património e Restauro)

Orientador: Professor Doutor Vítor Serrão

2009



RESUMO- A presente tese de doutoramento é dedicada ao tema da talha retabular do primeiro barroco nacional, com incidência na produção da cidade de Lisboa. Relacionando dois domínios de investigação nucleares, o histórico-espacial e o artístico, os seus objectivos principais consistem na articulação das características sócio-económicas e culturais da regência e reinado de D. Pedro II e dos anos iniciais do de D. João V, e no reconhecimento das oficinas de talha de mestres residentes em Lisboa, suas obras, trâmites legais de contratação das mesmas e disseminação da sua produção para as áreas de influência da capital.

As obras de talha de produção lisboeta, subsistentes nos seus locais de origem, as deslocadas ou desaparecidas, em virtude quer de causas naturais, quer da acção directa do Homem, são também elencadas e abordadas em duas vertentes principais: a histórica e a artística, associando informações das mais variadas fontes históricas.

As influências artísticas, tanto internas como externas, merecem destaque pelo papel determinante jogado na definição do retábulo de Estilo Nacional produzido por mestres residentes na capital. Deste modo, tanto as artes suas congéneres como são a dos azulejos, dos embutidos marmóreos ou da pintura decorativa, como as das gravuras, dos desenhos e das estampas, contribuíram com as suas valências específicas para o desenvolvimento e consolidação da arte da talha deste primeiro barroco nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco, Estilo Nacional, Lisboa, Retábulo, Talha

ABSTRACT- The present doctoral thesis is dedicated to the subject of retabular carving in the first national baroque, with focus in the production of the city of Lisbon. Articulating two nuclear paths of investigation, the space-historical and the artistic, the main goals are the articulation of the social, economic and cultural characteristics of the regency and reign of D. Pedro II and of the initial years of that of D. João V and the recognition of the carving workshops of resident masters in Lisbon, their works, legal contractual procedures and dissemination of their production for the areas of influence of the capital.

The carving works, still in its original place, those out of place or lost of Lisbon production, in virtue of natural causes or due to action of man, are listed and explained in two views: the historical one and the artistic one, associating informations of the most varied historical sources.

The internal and external artistic influences, deserve distinction by the importance in the definition of the retable of National Style, produced by resident masters in the capital. In this way, similar arts such as the ceramic tiles, the marble inlay or the decorative painting, like those of the engravings, drawings and prints, have contributed with his special valencies for the development and consolidation of the art of carving in this first national baroque.

KEY WORDS: Baroque, National Style, Lisbon, Retable, Carving

ÍNDICE

VOLUME I

| | |
|------------------------|-------|
| Abreviaturas e siglas | p. 10 |
| Nota prévia | p. 12 |
| Introdução | p. 17 |
| • Objectivos do estudo | p. 19 |
| • Estado da arte | p. 21 |
| • Metodologia | p. 24 |

I PARTE

| | |
|--|-------|
| Cap. I - As ambiências sócio-culturais nos reinados de D. Pedro II e D. João V | p. 29 |
| 1.1. A situação política e geográfica privilegiada da cidade de Lisboa: espaço de confluência, circulação e disseminação de informação | p. 31 |
| 1.2. Lisboa como espaço cénico: as festas - entradas régias, casamentos, embaixadas, procissões, autos de fé, entre outros. Um palco privilegiado de exposição das artes | p. 36 |
| 1.3. O concílio de Trento e a sua repercussão na obra retabular | p. 47 |
| 1.3.1. As directrizes tridentinas e a sua influência nas renovadas configurações espaciais dos templos de Lisboa: a multiplicação das invocações, o aparecimento de novas devoções e a necessidade de novos espaços cultuais | p. 47 |
| 1.3.2. As constituições sinodais da cidade de Lisboa | p. 48 |
| 1.3.3. Catequese, retórica e pregação ao serviço da arte | p. 50 |

| | |
|---|--------------|
| 1.3.4. Reforço das devoções | p. 53 |
| Cap. II - Os mestres entalhadores de Lisboa e as suas oficinas | p. 61 |
| 2.1. Um grupo de profissionais coeso | p. 63 |
| 2.2. Breve biografia dos mestres mais destacados de Lisboa (1670-1720) | p. 73 |
| 2.3. Implantação geográfica das oficinas na cidade | p. 100 |
| 2.3.1. Localização das oficinas de talha na cidade de Lisboa | p. 100 |

II Parte

| | |
|--|---------------|
| Cap. III - As obras de talha dos mestres de Lisboa | p. 105 |
| 3.1. Os grandes encomendadores | p. 107 |
| 3.1.1. Ordens religiosas | p. 109 |
| 3.1.2. As irmandades | p. 118 |
| 3.1.2.1. Definição e características gerais destas instituições | p. 118 |
| 3.1.2.2. O seu papel de relevo na sociedade do antigo regime | p. 119 |
| 3.1.2.3. As irmandades como principais encomendadoras | p. 123 |
| 3.1.3. Os particulares | p. 129 |
| 3.1.4. Patronato régio | p. 133 |
| 3.2. A obra de talha: pressupostos formais e legais | p. 139 |
| 3.2.1. O contrato | p. 139 |
| 3.2.2. Modos de contratação | p. 141 |
| 3.2.3. O risco | p. 144 |
| 3.2.4. Direitos e obrigações do encomendador de obra de | p. 156 |

| | |
|--|--------|
| talha | |
| 3.2.5. O estatuto do mestre entalhador: obrigações e direitos relativamente ao encomendador | p. 158 |
| 3.2.6. O estatuto dos fiadores | p. 159 |
| 3.2.7. Os abonadores aos fiadores | p. 164 |
| 3.3. A talha da cidade de Lisboa | p. 166 |
| 3.3.1. As obras subsistentes em Lisboa | p. 166 |
| 3.3.2. As obras deslocadas | p. 224 |
| 3.3.3. Obras desaparecidas por causas naturais | p. 255 |
| 3.3.4. A talha dos mestres de Lisboa noutras localidades | p. 332 |
| 3.3.5. Obras realizadas para fora da metrópole | p. 436 |
| | |
| Cap. IV – Análise compositiva e plástica das obras | p. 441 |
| | |
| 4.1. O retábulo de Estilo Nacional: génese e fortuna | p. 443 |
| 4.2. Tipologias frequentes: reconhecimento e caracterização | p. 447 |
| 4.3. Análise formal: elementos estruturais e elementos decorativos | p. 451 |
| 4.3.1. Elementos estruturais | p. 451 |
| 4.3.2. Elementos decorativos | p. 453 |
| 4.4. Elementos iconográficos recorrentes | p. 470 |
| 4.5. As fontes artísticas: vias de introdução e disseminação | p. 476 |
| 4.5.1. As principais casas editoras da Europa. Os artistas fundamentais, as suas obras de referência e influências específicas | p. 478 |
| | |
| Considerações finais | p. 489 |
| Bibliografia | p. 497 |

VOLUME II

Anexo de documentos, quadros, gráficos, mapas e plantas

| | |
|--|--------|
| Nota Prévia | p. 3 |
| 1. Documentos – dados pessoais de mestres entalhadores | p. 5 |
| 2. Documentos – obras de talha e douramento | p. 90 |
| 3. Elenco de mestres entalhadores de Lisboa | p. 477 |
| 4. Quadros | p. 563 |
| 5. Gráficos | p. 619 |
| 6. Mapas | p. 624 |
| 7. Plantas | p. 629 |

VOLUME III

Anexo de imagens

| | |
|----------------|-------|
| 1. Desenhos | p. 3 |
| 2. Gravuras | p. 14 |
| 3. Fotografias | p. 71 |

Abreviaturas e siglas

ADB - Arquivo Distrital de Beja

ADE - Arquivo Distrital de Évora

ADL- Arquivo Distrital de Leiria

ADP - Arquivo Distrital de Portalegre

ADS - Arquivo Distrital de Setúbal

ADSa - Arquivo Distrital de Santarém

AHMF - Arquivo Histórico do Ministério das Finanças

AHSCM- Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo

AMF - Arquivo do Ministério das Finanças

AMMS- Arquivo do Museu Municipal de Setúbal

ANTT Arquivo Nacional da Torre do Tombo

APINSP - Arquivo Paroquial da Igreja de N.^a S.^a da Pena

APINSL- Arquivo Paroquial da Igreja de N.^a S.^a do Loreto

APISC - Arquivo Paroquial da Igreja de Santa Catarina

APISCR - Arquivo Paroquial da Igreja de S. Cristóvão

APISE- Arquivo Paroquial da Igreja de Sto. Estêvão de Alfama

APISJB - Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar

APISML- Arquivo Paroquial da Igreja de Santa Maria de Loures

APISV- Arquivo Paroquial da Igreja de Santos-o-Velho

BA - Biblioteca da Ajuda

BPE - Biblioteca Pública de Évora

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

C. - cerca de

Cf. - conforme

Cit. - citado/a

Col. - Colecção

CNB - Cartório Notarial de Beja

CNL - Cartório Notarial de Lisboa

CNP - Cartório Notarial de Portalegre

CNS_a - Cartório Notarial de Santarém

CNS - Cartório Notarial de Setúbal

CPSV - Cartório Paroquial de Santos-o-Velho

Cx. - Caixa

Doc. - Documento

Ed. - Edição

Fl., fls. - Fólio, fólhos

L.^o - Livro

MOPCI - Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria

N. S.^a - Nossa Senhora

P., pp. - Página, páginas

Pe. - Padre

Publ. - Publicado

Ref. - Referido

S/ - Sem

S.d. - Sem data

S.l. - Sem local

Sep. - Separata

Sto., Sta. - Santo, santa

V.^o - Verso

Vol. - Volume

Nota Prévia

A presente tese de doutoramento subordina-se ao tema: *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras*. A escolha desta temática surge naturalmente enquadrada pelos anteriores estudos que efectuámos nesta área da história da arte. O nosso primeiro contacto com o universo da talha retabular barroca teve lugar em 1996 no Curso de Estudos Superiores Especializados em Artes Decorativas Portuguesas. Nesse âmbito, escolhemos direccionar as nossas investigações para este domínio e, em conformidade, a nossa tese de final de curso foi dedicada à arte da talha presente em três igrejas de Lisboa¹. Posteriormente, e no curso de Mestrado, concluído em 2002, intentámos prosseguir a mesma via de investigação, naturalmente com distinta abordagem metodológica, sendo que o objecto de estudo escolhido foi a intervenção do mestre entalhador Santos Pacheco de Lima na execução da talha da capela-mor da igreja de Santa Catarina².

Assim, desejando dar continuidade e alargar o âmbito do nosso trabalho sobre esta arte produzida na cidade de Lisboa, ou por mestres nela residentes, no período barroco, desta feita no espaço temporal entre cerca de 1670 a 1720, propusemo-nos direccionar os nossos estudos neste curso de Doutoramento para o tema acima referido. A escolha destas balizas cronológicas, entre as quais se situam os objectos da nossa investigação, alicerçou-se essencialmente na percepção da maioritária homogeneidade das obras de talha da capital, ou oriundas de oficinas nela sediadas, produzidas neste espaço temporal. Efectivamente, é cerca de 1670 que começam a aparecer as primeiras encomendas de obra, em cujos contratos podemos entrever a vontade expressa dos encomendadores de possuírem obras “ao moderno”. Para além dos textos

¹ Nomeadamente, o altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena, o altar de N.ª S.ª do Rosário da igreja de Santiago e o altar-mor da igreja de Santa Catarina. Tese intitulada: *A Talha Joanina de Lisboa. Três Exemplos Paradigmáticos*, tese de Licenciatura apresentada à Escola Superior de Artes Decorativas, Lisboa, 1997 (texto policopiado).

² Dissertação intitulada: *O Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa, 2002 (texto policopiado). Publicada com adaptações pelos Livros Horizonte sob o título: *A Igreja de Santa Catarina. A Talha da Capela-mor*, Lisboa, 2008.

contratuais, as obras subsistentes direccionam-nos igualmente para o início da década de 70 do século XVII como o momento de viragem artística operado pela talha nacional. A baliza final será porventura mais polémica, já que próximo de 1720 assiste-se, *grosso modo*, a uma diferenciação acentuada de modelos estilísticos, relativamente àqueles que pontuaram durante os anos de 1670-1700 sem grandes alterações na forma de conceber a obra retabular. A justificação para esta escolha encontra-se nas próprias obras em si. Apesar de as formas retabulares e os modelos decorativos começarem paulatinamente a mudar, a partir de cerca de 1715, pensamos que só a partir de inícios da década de 20 de Setecentos essa mudança é assumida de forma integral quer pelos encomendadores, quer pelos mestres. Prepara-se já o salto para a adopção plena de novas coordenadas estilísticas, mas para alcançar a plenitude do projecto terá de se esperar por meados da década de 20. Assim, balizando o estudo entre dois momentos decisivos da história da talha, os quais marcam transições revolucionárias na maneira de entender a retabulística, situámo-nos em dois instantes temporais privilegiados para o estudo e a correlativa compreensão da dinâmica presente nos momentos de viragem desta arte. Entre estes dois pontos fulcrais é todo um universo de realizações, das mais modestas, às mais aparatosas, das mais conservadoras às mais experimentalistas, que se vai desvendando à investigação, através sobretudo da observação directa da obra, da leitura dos seus contratos de execução, das crónicas desta ou daquela ordem religiosa, dos relatos coevos, dos registos contabilísticos das irmandades, dos recibos assinados pelos mestres, etc., numa miríade de pequenas informações que unidas nos permitem uma panorâmica mais aproximada da realidade que estudamos.

Com a convicção profunda de que a pertinência científica deste estudo se encontra alicerçada na vastidão e importância artística do património de talha dourada do período em estudo, produzido por mestres da cidade de Lisboa, intentámos com a nossa investigação torná-lo visível, não só através da sua divulgação enquanto objecto artístico que ainda hoje, em algumas situações, cumpre as funções para as quais foi destinado, mas também enquanto suporte

revelador de um conjunto de processos historicamente relevantes, entre os quais se destacam a conjuntura histórica na qual foi produzido, seus intervenientes directos e, não menos importante, o impacto cultural e as influências artísticas que no seu tempo absorveu e aquelas que passou aos seus congéneres e às artes que consigo unificaram os interiores dos nossos templos. Cabe-nos ainda esclarecer que, através do nosso estatuto de bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia durante quatro anos (2006-2009), e cumprindo os termos do contrato que com essa instituição firmámos, fomos ao longo desse período de tempo participando em seminários, encontros, colóquios, ciclos de palestras, cursos livres, etc., publicando quando possível os textos resultantes dessas intervenções. Deste modo, o nosso trabalho de doutoramento foi sendo construído ao longo dessa jornada, durante a qual privilegiámos a interacção de informações e saberes que, em última instância, nos permitiu chegar ao fim desta etapa com uma visão mais alargada e problematizada do universo temático que nos propusemos tratar.

Não podemos finalizar este ponto sem deixar os nossos agradecimentos profundos a todos aqueles que com a sua pronta colaboração e amizade nos ajudaram ao longo dos cinco anos que durou a realização deste trabalho. Para o Professor Doutor Vítor Serrão, nosso orientador, vai o nosso caloroso agradecimento pelas sempre oportunas sugestões, pela gentil e entusiasmada comunicação da localização de documentação relativa a obras e finalmente pelo seu geral acompanhamento deste estudo, esclarecendo dúvidas, sugerindo caminhos, enfim orientando e partilhando conhecimentos naquilo que se tornou uma experiência enriquecedora e que se reflete no trabalho aqui reproduzido.

Cumprimo-nos igualmente agradecer à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a qual durante quatro anos apoiou a realização deste estudo com uma bolsa de investigação.

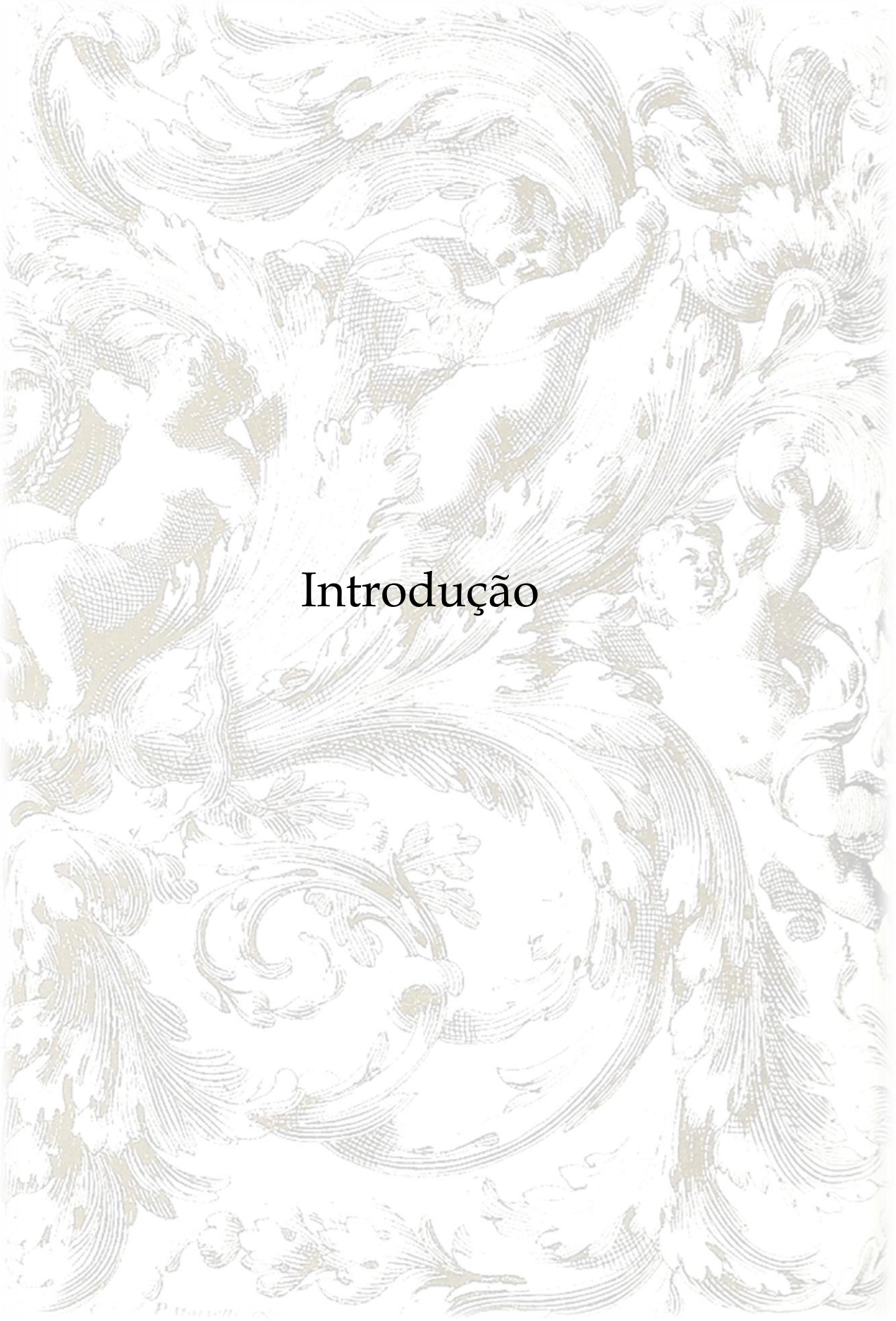
Ao Professor Doutor Francisco Lameira que, com os seus conhecimentos na nossa área de trabalho e com disponibilidade constante, nos esclareceu dúvidas

e nos concedeu a honra de com ele trabalharmos em alguns projectos de divulgação de obra de talha portuguesa.

Ao “Grupo Amigos de Lisboa”, do qual fazemos parte e no qual tivemos o privilégio de pertencer à sua Direcção durante três anos como vogal, o nosso reconhecimento pelo apoio constante ao nosso trabalho, nomeadamente nas pessoas do seu saudoso Secretário-Geral, Dr. Joaquim Ramos Baptista, responsável pela nossa colaboração com aquela instituição e na da sua Presidente, a Dr.^a Salete Salvado, exímia profissional que tomou a seu cargo a co-organização das múltiplas iniciativas culturais daquele grupo ao longo desses três anos, em muitas das quais tivemos o privilégio de participar.

Aos nossos amigos de sempre, pelo apoio incondicional, pelas palavras de ânimo, pelas sugestões e aconselhamentos sempre pertinentes, pelo companheirismo ao longo desta jornada, pela paciência, e pela presença: à Prof. Doutora Ana Cristina da Costa Gomes, à Prof. Doutora Ana Paula Correia, à Prof. Doutora Isabel Mendonça, ao Prof. Doutor José Eduardo Franco, à Mestre Dr.^a Maria João Ferreira, à Mestre Dr.^a Maria João Pereira Coutinho, ao Pe. Mestre Dr. Pedro Boto, ao Prof. Doutor Pedro Flor, à Mestre Dr.^a Sandra Costa Saldanha, à Mestre Dr.^a Susana Flor, à Mestre Dr.^a Susana Pedroso. Finalmente à Prof. Doutora Teresa Leonor Vale, o reconhecimento agradecido pelo acompanhamento do nosso trabalho, as sugestões sempre pertinentes e a leitura crítica.

Um agradecimento muito especial vai para a minha família, para o Paulo e para a Carolina, que com abnegada virtude e inexcedível paciência me acompanharam todos estes anos.



Introdução

❖ Objectivos do estudo

Os objectivos principais do nosso estudo resolvem-se essencialmente na procura da problematização e articulação de dois domínios no tratamento desta temática: O **histórico-espacial**, que incide nas características económicas e culturais da regência e reinado de D. Pedro II, e parte do reinado de D. João V - conferindo especial relevo ao reconhecimento não só da conjuntura económica de excepção deste período, mas preferencialmente daquela religiosa, no contexto da produção artística, definida essencialmente pelas disposições tridentinas - e o **artístico**, repartido em duas partes essenciais. Numa primeira, procedemos ao reconhecimento das oficinas de talha de Lisboa, sua localização no espaço da cidade, alargamento do trabalho destas a partir da metrópole para as áreas suas limítrofes, e na segunda debruçamo-nos sobre as obras em si mesmas, suas características compositivas e plásticas, seus modelos de influência e sua fortuna enquanto matrizes de um determinado gosto artístico.

Pretendemos igualmente demonstrar como a situação política e geográfica privilegiada da cidade de Lisboa foi determinante na configuração da nossa arte da talha do período estudado; Lisboa, não só como local de confluência, circulação e disseminação de informação, mas igualmente como espaço cénico por excelência, onde as festas, as entradas régias, os baptizados, casamentos e exéquias da Casa Real, as embaixadas, as constantes procissões e autos de fé, entre outros, era o lugar onde a vida acontecia, onde as mais aparatosas demonstrações de poder religioso ou régio tinham lugar.

Para além da investigação concentrada nas peças ainda subsistentes, a qual articula o papel determinante de encomendadores assíduos com o dos artistas mais solicitados, é de igual modo nosso objectivo efectuar levantamento bibliográfico e documental sobre retábulos deslocados do seu local de origem ou já desaparecidos pelos motivos mais diversos, onde a acção das catástrofes naturais, da extinção das ordens religiosas no século XIX e aquelas da mudança

de gosto, entre outras, foram das mais significativas. Quer através do contacto directo com as peças, quer através daquele indirecto, consubstanciado nas fontes documentais históricas, foi também nosso objectivo a sistematização e a análise das mesmas, partindo do reconhecimento das diversas tipologias que a obra retabular conheceu na época considerada, com vista à sua apreciação crítica em termos compositivos, plásticos e iconográficos. Finalmente, pretendemos inserir estas obras de talha no contexto mais vasto da produção artística nacional da época com incidência nas denominadas artes decorativas, bem como na do Barroco europeu, nomeadamente italiano e francês.

Resta-nos salientar que, embora reconhecendo a importância histórica e artística que os retábulos que imediatamente precederam esta cronologia por nós eleita, tiveram no desenvolvimento das estruturas de Estilo Nacional, não é nosso desígnio abordá-las neste estudo, mas tão-somente reconhecê-las enquanto ensaios ou experimentações de novos formulários estéticos, ainda em diálogo com outros mais arcaicos. A complexidade do processo, a dilatada conjuntura histórica, a extensa cronologia (cerca de 50 anos), bem assim como o ainda escasso conhecimento sobre estas oficinas, suas encomendas e obras, remetem esta questão para uma abordagem que terá de ser sistemática, acurada e cientificamente fundamentada.

Artistas, como Marcos de Magalhães, Jerónimo Correia, ou António Vaz de Castro³, em cujas oficinas se formaram muitos daqueles que viriam a contribuir para a definição das coordenadas estéticas da retabulística dita de Estilo Nacional, merecem aturado e individualizado estudo sobre a sua progressão nas carreiras que desenvolveram e as obras que no seu tempo produziram, desiderato que não se enquadra nos objectivos do presente trabalho.

³ Sobre a vida e obra de António Vaz de Castro, consulte-se de Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, "O Retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c.1666) e os seus autores", *Actas do II colóquio internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001 e Rafael MOREIRA, "Castro, António Vaz de", José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 110-111. Sobre Vaz de Castro, Jerónimo Correia e Marcos de Magalhães, veja-se de Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 82-84. Especificamente sobre Marcos de Magalhães, cf. Vítor SERRÃO, "Marcos de Magalhães. Arquitecto e entalhador do Ciclo da Restauração (1647-1664)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 89, Tomo I, 1983.

❖ Estado da arte

A memória nacional sobre a arte da talha portuguesa começou a despertar sensivelmente a partir dos anos 50 de mil e novecentos pela mão e olhar de estudiosos e investigadores como Robert Smith, Germain Bazin, Ayres de Carvalho, Reynaldo dos Santos, Flávio Gonçalves⁴, entre outros, os quais iniciaram uma série de investigações com base na compulsão documental, na análise directa e no registo fotográfico dos exemplares. Trataram de percorrer os nossos templos, identificar tipologicamente e fotografar os espécimes sobreviventes e apresentá-los na sua imensa quantidade e qualidade. Foi a surpresa inicial do olhar treinado, principalmente dos estudiosos estrangeiros, que ajudou à primeira grande inventariação de obra e que mais tarde avivou a memória da nossa historiografia da arte relativamente à riqueza desse património e às suas características que o tornavam único no panorama internacional. Com os estudos, hoje emblemáticos, destes primeiros investigadores, pontes foram construídas e desafios foram lançados no sentido da continuação das suas investigações inaugurais. O grande mérito destes pioneiros, em nosso entender, foi trazer à luz, não só no âmbito mais restrito do círculo dos historiadores de arte, mas antes daquele mais vasto do público em geral, uma realidade que até então permanecia oculta, mal-amada porque ainda

⁴ De Robert SMITH veja-se: *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963, de Germain BAZIN, "Morphologie du Retable Portugais", *Belas Artes*, 2.^a Série, n.º 5, Lisboa, 1953, de Ayres de CARVALHO destaque para: *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa, Edição do Autor, 1960-62, *Idem*, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal", (separata de *Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964, e finalmente, *Idem*, "Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa", (separata da revista *Bracara Augusta*, Vol. XXVII), Braga, 1974, de Reynaldo dos SANTOS, nomeadamente, *A Escultura em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Bertrand, 1950 e *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d., de Flávio GONÇALVES, "A Talha na Arte Religiosa de Guimarães" (separata de *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*), 1982, entre outras publicações dedicadas à arte da talha do Norte do país.

Não podemos deixar também de destacar o contributo que a publicação intitulada *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa* deu para o melhor conhecimento da arte da talha presente nos templos da capital e arredores. Cf. Manuel Maia ATAÍDE e outros (coord. de), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1963-2000.

conotada com obsoletos critérios que a classificaram depreciativamente como arte menor e de mau gosto.

A partir do momento em que estas obras se tornaram disponíveis em termos visuais e metodológicos, tornou-se igualmente apetecível e sedutor o seu estudo. Os desafios que os estudos daqueles investigadores lançaram foram sendo gradualmente aceites. Assim, no norte de Portugal, Natália Marinho Ferreira-Alves iniciou de forma sistemática e consequente o estudo da retabulística barroca, não só da cidade do Porto, mas também de outras áreas geográficas limítrofes. Com o seu papel de professora de História da Arte na Faculdade de Letras do Porto orientou numerosas teses de mestrado e doutoramento como é o caso das de Maria de Fátima Eusébio ou de José Carlos Meneses Rodrigues⁵, entre muitos outros. No sul do país, também Francisco Lameira⁶ tem vindo paulatinamente, de uns anos a esta parte, a inventariar, documentar e historiar a retabulística do Algarve e de parte do Alentejo. Também José Meco tem prestado contínua atenção à arte da talha da capital e fora dela, através da publicação de artigos integrados em obras dedicadas à história e arte da cidade de Lisboa e não só⁷. Na zona centro, concretamente no concelho de Lisboa, salvo raras excepções como a produção de estudos pontuais, quer de Francisco Lameira⁸, quer do nosso orientador de tese, Vítor

⁵ Apresentamos aqui apenas uma selecção de obras destes autores, que como é evidente, possuem outros títulos dedicados a esta temática. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, *Idem*, *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 2001, Maria de Fátima EUSÉBIO, *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*, Viseu, Eden Gráfico, 2002 e José Carlos Meneses RODRIGUES, *A Talha Nacional e Joanina em Marco de Canaveses*, Marco de Canaveses, Câmara Municipal de Marco de Canaveses, 2001.

⁶ O mesmo critério que o utilizado na nota supra. Francisco LAMEIRA, *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal de Faro, 2000.

⁷ Cf. José MECO, "Lisboa Barroca: Da Restauração ao Terramoto de 1755. A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura", Irisalva MOITA (coord. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 313-342, mais recentemente veja-se a prestação do mesmo autor em colecção dedicada à arte portuguesa, intitulada: "Talha", Dalila RODRIGUES (coord. de), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Vol 13, Lisboa, Fubu Editores S.A., 2009, pp. 76-102.

⁸ Dedicadas à talha da cidade de Lisboa, este historiador de arte publicou alguns estudos, entre os quais destacamos: Francisco LAMEIRA "A Talha do Mosteiro de Santa Maria de Belém", Anísio FRANCO (coord. de), *Jerónimos - Quatro Séculos de Pintura*, Vol. I, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1993, *idem*, "A Arte da Talha", *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2001, em artigo dedicado à talha do antigo mosteiro de Santos-o-Novo e *idem*, "Os Retábulos da Capela da Ordem Terceira",

Serrão⁹, que se tem dedicado ao levantamento, tratamento documental e divulgação desta matéria, assistimos à quase inexistência de produção científica sistemática e aprofundada sobre a arte da talha barroca produzida na capital ou por mestres nela residentes.

Temos contudo de salientar o grande interesse que a arte barroca portuguesa suscitou nos anos 80 e 90, período de concretização de exposições das quais resultaram publicações, congressos¹⁰ e colóquios. Neste contexto é oportuno destacar igualmente a edição do *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, e a revista *Claro-Escuro*, as quais vieram colmatar lacunas no âmbito da historiografia da arte do período em causa. Outra publicação importante neste domínio foi a edição da *História da Arte em Portugal* da editora Alfa, a qual para a talha e para a escultura em madeira, e para o período em causa, contou com as prestações de Nelson Correia Borges¹¹ e Carlos Moura¹², os quais traçaram uma panorâmica alargada desta temática, apresentando exemplos, confrontando

Monumentos n.º 17, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2002, contemplando a talha da capela da ordem terceira da igreja de S. Francisco de Évora, entalhada por artista oriundo da capital.

⁹ Cf. Vítor SERRÃO, “Uma Obra-Prima do Estilo Nacional: O Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, de Setúbal (1697-1700)”, *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, Vol. XXVI, n.º 2, 1989, pp. 637-661, *Idem*, “O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional: A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.ºs 21 / 22, 1996-97, pp. 245 - 267, *Idem*, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, *Idem*, “A Capela Dourada de Santarém. A Capela da Ordem Terceira de São Francisco e o espectáculo da Totalidade no Barroco nacional (c. 1700-1717)”, Pedro Gomes BARBOSA (coord. de), *Arte, História e Arqueologia. Pretérito (Sempre) Presente. Estudos de homenagem a J. Pais da Silva*, Lisboa, Ésquilo, 2006, pp. 199-224.

¹⁰ No panorama internacional, merecem destaque algumas exposições e os respectivos catálogos resultantes das mesmas, nomeadamente: *Le Triomphe du Baroque*, Bruxelas, 1992 e *The Age of the Baroque in Portugal*, Washington, 1993. É justo que destaquemos igualmente os vários colóquios dedicados à arte barroca, promovidos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e os colóquios luso-brasileiros de História da Arte, levados a cabo por esta mesma instituição e as respectivas actas. Igual atenção merece o Simpósio Internacional intitulado *Struggle for Synthesis* datado de 1996, do qual resultou a publicação de Actas: Isabel LAGE (coord. de), *Struggle for Synthesis : a obra de arte total nos Séculos XVII e XVIII : the total work of art in the 17th and 18th centuries : actas / Simpósio Internacional Struggle for Synthesis*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999. Mais recentemente, em 2007, realizou-se igualmente um colóquio dedicado a esta temática, desta feita na cidade de Lisboa, dedicado ao tema: *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, o qual foi organizado pelo “Grupo Amigos de Lisboa” e a Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, do qual resultou igualmente publicação de actas.

¹¹ Nelson Correia BORGES, “A Escultura e a Talha”, AAVV, *História da Arte em Portugal*, Vol. IX, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

¹² Carlos MOURA, “Uma Poética da Refulgência: A Escultura e a Talha Dourada”, AAVV, *História da Arte em Portugal*, Vol. VIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

informações e esclarecendo lacunas. Outro contributo incontornável nesta matéria foi prestado por Vítor Serrão com a publicação de estudo dedicado ao Barroco português, inserido em recente colecção dedicada à História da Arte Portuguesa¹³. No entanto, e apesar de toda esta movimentação e curiosidade em torno da arte barroca, reconhecemos que a arte da talha da capital desempenhou papel diminuto neste processo, sendo minimamente contemplada por estas iniciativas. Perante este panorama, a inventariação fotográfica e documental, a descrição e análise dos retábulos paradigmáticos subsistentes, bem como a procura de elementos documentais que confirmassem a presença no passado de tantos outros, foi tarefa que se nos impôs como ponto de partida para o estudo deste acervo de talha retabular do primeiro barroco de Lisboa.

❖ Metodologia

No que concerne à metodologia que empregámos no tratamento desta matéria, cabe-nos destacar que, inventariámos, fotografámos e fichámos as obras de talha da cidade de Lisboa, documentadas ou não, bem como os espécimes de outras regiões que se encontram atribuídos a mestres de Lisboa.

Determinante foi igualmente a pesquisa documental e iconográfica efectuada em vários arquivos e bibliotecas do país e do estrangeiro, de entre os quais destacamos:

Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, onde consultámos documentação referente ao núcleo dos *Cartórios Notariais de Lisboa*, ao núcleo do *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, ao do *Arquivo dos Hospitais Civis de Lisboa*, ao dos arquivos das *Casas Monástico-Conventuais*, ao da *Mesa da Consciência e Ordens*, ao dos *Registos Paroquiais*, ao das *Chancelarias*, entre outros.

Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, onde consultámos correspondência de arcebispos e de eclesiásticos em geral, sobretudo trocada entre Lisboa e Roma.

¹³ Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal - O Barroco (...)*.

Biblioteca Nacional de Portugal. Leitura Geral, Secção de Reservados e Secção de Iconografia, onde trabalhámos com o objectivo de localizar documentação manuscrita, impressa e iconográfica sobre as várias temáticas deste estudo.

Biblioteca Pública de Évora, onde consultámos preferencialmente documentação referente a ordens religiosas e suas ligações a mestres entalhadores de Lisboa, no que à encomenda de obra de talha diz respeito.

Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga onde levámos a cabo levantamento iconográfico de desenhos, gravuras e estampas da época barroca.

E genericamente vários arquivos distritais, municipais e paroquiais maioritariamente de Lisboa e sul do país, de entre os quais destacamos os **paroquiais das igrejas de Santa Catarina, de S. João Baptista do Lumiar e de Nossa Senhora do Loreto,** em Lisboa, o **arquivo da Santa Casa da Misericórdia,** igualmente na capital, e os **arquivos distritais de Beja, Évora, Portalegre, Santarém e Setúbal.**

No estrangeiro, destacamos a **Biblioteca Nacional de Paris e a Biblioteca do Museu de Artes Decorativas** da mesma cidade, em Roma, a **Biblioteca Nacional Central Vítor Manuel II, de Roma e a Biblioteca Casanatense,** em Londres, a **biblioteca do Victoria & Albert Museum,** locais onde efectuámos pesquisas no âmbito da documentação impressa, mas sobretudo e essencialmente da iconográfica, traduzida em desenhos e gravuras dos mestres arquitectos, escultores, e ornamentistas do barroco europeu.

De posse dos elementos recolhidos nesta primeira fase do trabalho de investigação em torno da temática por nós eleita, foi-nos possível estabelecer autorias para obras subsistentes que ainda se encontravam anónimas, reconhecer outras tantas que embora estando documentadas se encontravam por estudar nos seus pressupostos compositivos, plásticos e iconográficos, localizar obras deslocadas dos seus locais de origem ou ainda, e não menos relevante, tomar conhecimento de tantas outras que no passado se edificaram e das quais resta agora a memória escrita e/ou visual.

A grande maioria dos retábulos e restante obra de talha produzida durante os anos que elegemos como balizas deste estudo (1670-1720) encontra-se deslocada, desmembrada, ou mesmo desaparecida. O estudo que estes objectos, outrora significativos no contexto cultural da época, impõem é quase de carácter arqueológico. Procuramos vestígios e esses vestígios podem assumir múltiplas formas: desde os relatos dos cronistas, às imagens gravadas, aos contratos de obra que nos fornecem autorias, locais e tempos, às peças soltas conservadas quer em museus, quer em igrejas, é toda uma investigação que se faz, não na presença física e concreta da obra, mas na construção da sua potencial realidade em face da concatenação, ordenação e interpretação que os dados nos fornecem¹⁴. É assim que estes objectos que não têm referência material se tornam para o historiador instâncias intelectuais a construir e não simplesmente a tipificar por estilos ou a interpretar iconologicamente. É nesta esfera do estudo da retabulística que nos encontramos quando procuramos os vestígios das obras materialmente inexistentes e é com a nossa percepção subjectiva e com o nosso enquadramento mental e cultural que as reconduzimos a uma “certa” existência, dentro dos parâmetros que elegemos para o seu estudo. Trabalhamos com a mediação das múltiplas informações históricas produzidas directa ou indirectamente sobre as peças, quer sejam coevas, quer sejam posteriores à sua realização. Estas enformadas pelo discurso daqueles que estiveram de alguma forma em contacto com os objectos trazem-nos igualmente a mais-valia de múltiplos olhares e discursos sobre as mesmas realidades ou semelhantes¹⁵. É o conceito operativo que Vítor Serrão denomina

¹⁴ Como refere o historiador Frédéric Cousinié, acerca do estudo que empreendeu sobre os altares parisienses desaparecidos do século XVII: “Nous ne sommes pas face à l’évidence, massive, multiple, exigeant, qui pourrait être celle des autels de Rome, où l’objet subsistant attend d’être décrit, nommé, caractérisé, analysé, grâce à tout un appareillage de sources primaires, mais face a un “object” qui n’est accessible que par le seul biais des documents qui témoignent imparfaitement de son existence passée”. Frédéric COUSINIÉ, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe. siècle*, Provença, Publications de L’Université de Provence, 2006, p. 5.

¹⁵ Frédéric Cousinié di-lo de forma exemplar quando se refere a esta problemática do estudo de altares desaparecidos: “À défaut d’un objet matériel disponible et clairement identifiable, la démarche choisie s’est révélée indirecte, partielle, ponctuelle (...) visant à atteindre et à comprendre notre objet *via*, tout d’abord, la *médiation* éclairante que pouvaient constituer les différents approches possibles de l’autel”. Frédéric COUSINIÉ, *op. cit.* p. 6.

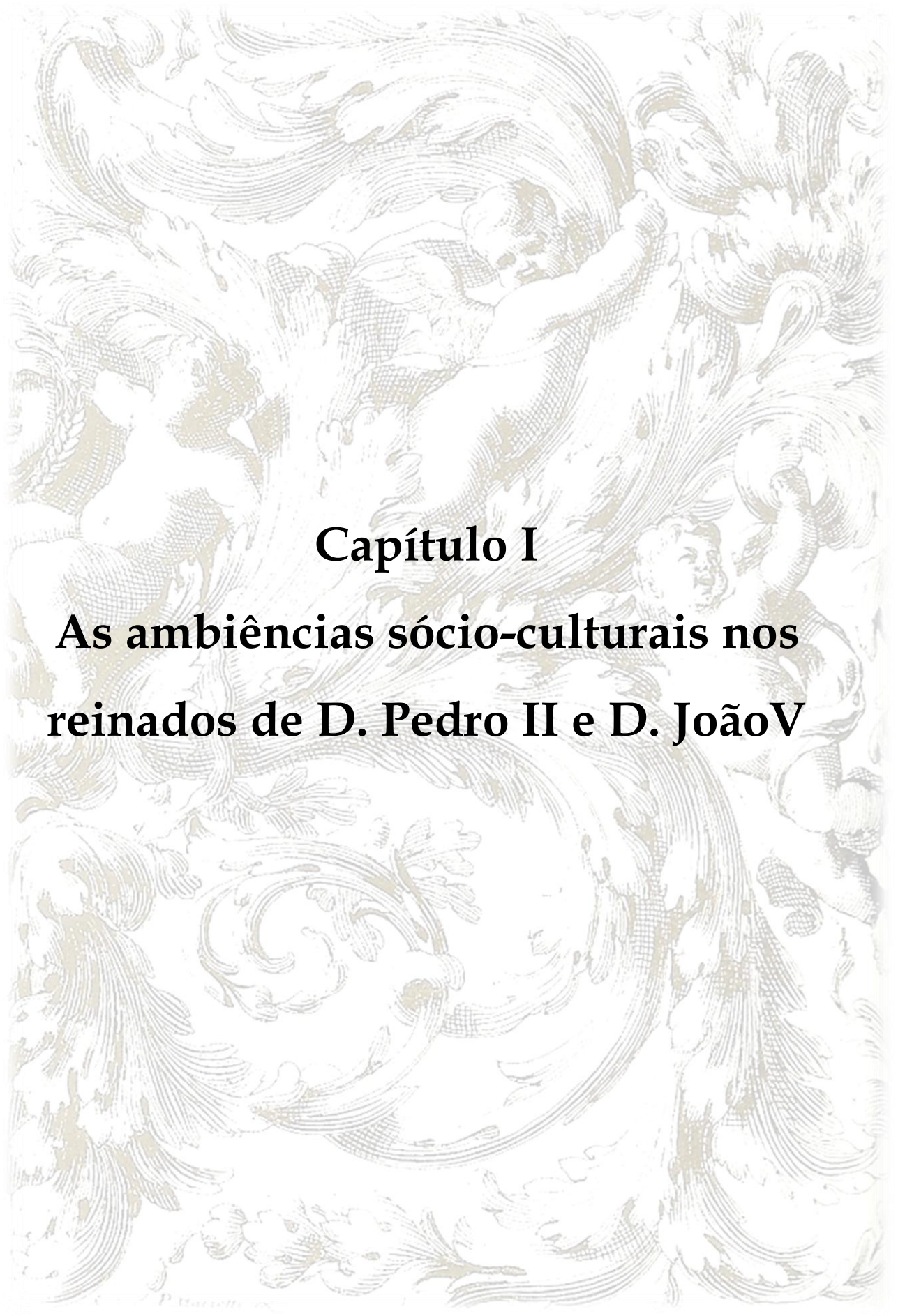
de Cripto-História da Arte que aqui procuramos aplicar. Como este historiador de arte refere, é o estudo que as obras desaparecidas contemplam que permite, em última instância um enquadramento mais fiel das existentes¹⁶. No caso da arte da talha é flagrante a necessidade desta aplicação conceptual que coloca em diálogo as peças desaparecidas com as existências. Só através de uma compreensão alargada dos mecanismos de encomenda, produção e realização destes objectos, os quais vêm enformados pelas circunstâncias económicas, sociais e culturais do seu tempo, poderemos obter uma visão mais ampla e relacional deste autêntico fenómeno de globalização de uma arte que foi a produção artística da talha nos séculos que estudamos. As obras de talha subsistentes às diversas vicissitudes do tempo são fenómenos isolados que a fortuna quis que sobrevivessem. Os seus congéneres desaparecidos formavam consigo um corpo unitário de identidade remissiva; da existência de uns resultava frequentemente a vontade para a concretização de outros. As influências que mutuamente exerciam e a realidade da criação de novos modelos partindo de informações isoladas de alguns deles é uma circunstância assaz interessante e esclarecedora da dinâmica presente na concepção destes objectos. É assim que a *abordagem em globalidade* destas peças, de que fala o supra citado historiador de arte portuguesa, constitui para nós uma evidência, que não poderá de forma alguma ser contornada sob pena de nos colocarmos perante *uma selecção artificial* de objectos que isolados e descontextualizados do seu conjunto simbiótico nos poderão fornecer leituras apenas parciais da sua natureza histórica e da sua essência, enquanto objectos portadores de uma memória global¹⁷.

¹⁶ Cf. Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 11-17.

¹⁷ É a noção que Vítor Serrão defende ao afirmar que os “objectos “mortos” nos iluminam acerca das “obras vivas”. Os factos históricos que o estudo dessas peças hoje desaparecidas nos comunicam não radicam de forma redutora apenas na leitura destas enquanto objectos isolados do seu contexto de produção. Toda a sua génese, que passa pela consideração da especificidade de cada encomendador, de cada artista, da situação particular em que cada obra é desejada, das circunstâncias da sua produção e da fortuna que teve na sedimentação e na formação de uma determinada mentalidade no seu tempo, coloca o historiador de arte um pouco mais próximo, ainda que artificialmente, da compreensão destes processos que contribuíram para produzir um conjunto de objectos que só poderão ganhar sentido quando estudados em moldes relacionais.

As dificuldades sentidas na prossecução da nossa investigação sedimentaram-se essencialmente nas precárias condições de alojamento e conservação em que muita da documentação à guarda das igrejas paroquiais ainda se encontra neste momento. Núcleos documentais houve aos quais não nos foi concedido acesso, como aqueles das igrejas de S. Cristóvão, de Sto. Estêvão e S. Miguel de Lisboa, ou ainda ao espólio documental da Casa dos Vinte e Quatro, o qual inclui a documentação da irmandade de S. José dos Carpinteiros, cuja consulta teria sido fundamental para o nosso estudo. Para além destes factos, cabe-nos ainda realçar a grande dispersão institucional que documentação manuscrita e impressa, e obra gráfica sofreram com as mais variadas vicissitudes históricas. Terramoto de 1 de Novembro de 1755, exclausuração, anti-clericalismo generalizado de inícios do século XX, todos estes factores, entre outros certamente, foram determinantes para a dispersão, desorganização e vandalização do nosso património documental. É por estes motivos, *grosso modo*, que o nosso espólio de gravuras, desenhos, estampas e outros referentes às artes decorativas do período em estudo se apresenta confrangedoramente escasso, ou ainda por localizar, comparativamente com outras realidades europeias.

Resta-nos salientar que este estudo é apresentado em três volumes com a finalidade de facilitar a consulta do mesmo. Assim, o 1.º volume, consagrado ao texto, contém igualmente a bibliografia que o suporta, o 2.º encerra os anexos dedicados à documentação escrita e gráfica, que se traduzem em documentos relativos a obras de talha e outros respeitantes a factos da vida pessoal dos mestres entalhadores, bem assim como quadros, gráficos, mapas e plantas que sintetizam e complementam algumas das matérias tratadas em texto no Vol I. O terceiro, encerrando o conjunto, contempla desenhos, gravuras e fotografias das obras de talha elencadas, com o objectivo de ilustrar os temas e as obras tratadas em texto.



Capítulo I

As ambiências sócio-culturais nos reinados de D. Pedro II e D. João V

1.1. A situação política e geográfica privilegiada da cidade de Lisboa: espaço de confluência, circulação e disseminação de informação

A cidade de Lisboa, detentora de uma situação geográfica de excepção, tendo o Tejo como via privilegiada de contactos, viu tornar-se realidade a abertura de novos mundos a partir da epopeia marítima, cultural e socioeconómica que os Descobrimentos Portugueses vieram inaugurar. Ao porto de Lisboa afluíam pessoas e objectos oriundos dos quatro continentes. Conjugados a vontade e o desejo dos portugueses em conhecer e adquirir os objectos que chegavam de paragens longínquas e exóticas, com a proliferação de estrangeiros que por Lisboa passavam e/ou nela se fixavam, estavam lançadas as condições para tornar a capital do Reino a cidade mais eclética e, por tal, culturalmente mais rica do país. Aqui se cruzavam pessoas com origens, culturas e saberes díspares, aqui se comerciavam os têxteis oriundos da Pérsia, da China ou da Índia, as porcelanas também chinesas, os marfins indo-portugueses, tudo fluía e trocava de mãos numa azáfama que tornava Lisboa não só receptora do que lhe chegava de fora, mas também intermediária, porta de passagem entre mundos¹⁸.

Pelo exposto se percebe que a capital ocupava uma posição central na vida do país, nela residia o rei e mais membros da família real, nela habitavam os nobres em faustosos palácios que se empenharam em construir nos anos seguintes à paz alcançada com Espanha, nela tinham em locais privilegiados da cidade, os seus mosteiros e conventos as principais ordens religiosas, que a partir das suas igrejas animavam a cidade com as incontáveis procissões que diariamente percorriam Lisboa. A partir da reconquista da soberania, o protagonismo da cidade vive destes múltiplos factores que apontámos mas também e essencialmente do papel que o rei protagoniza na vida diária da urbe:

¹⁸ Sobre a ambiência vivida na Lisboa Barroca, veja-se Fernando António Baptista PEREIRA, "Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755: A Vida e a Mentalidade. Do Espaço, do Tempo e da Morte", Irisalva MOITA (coord. de), *op. cit.*, pp. 343-362.

deslocações contínuas dentro da cidade ou para fora dela, tais como: visitas às mais variadas igrejas de Lisboa, participação em procissões ou outras festividades da Igreja, em autos de fé, ou mesmo em touradas, todos estes movimentos eram necessariamente acompanhados da pompa inerente a todos os actos em que a pessoa real estava envolvida¹⁹. Neste caldo de influências culturais tão díspares, de vivências do fenómeno do religioso e do poder temporal tão marcantes, sustentava-se a população desta cidade, que acolhia certamente com entusiasmo estes interregnos de um quotidiano marcado pelo trabalho duro, a fome, as doenças e a insegurança em que vivia grande parte da sua vida²⁰.

O protagonismo da cidade de Lisboa, no que a eventos relacionados com a corte e manifestações religiosas dizia respeito,²¹ revestiu-se de particular esplendor e magnificência na época barroca. Os anos de reinado de D. João IV, parte dos quais vividos ainda sob a égide das múltiplas batalhas da Restauração, prepararam terreno para a maturação de um espírito de exaltação dos valores nacionais. Após a paz alcançada com Espanha e o reconhecimento da soberania de Portugal, o ambiente económico, social e cultural vai paulatinamente recompondo-se e reconfigurando-se no sentido do revigoração e reforço dessa mesma identidade lusa. É assim que assistimos nos reinados quer de seu

¹⁹ Basta folhearmos a *Gazeta de Lisboa* para os anos do reinado de D. João V para percebermos como as constantes movimentações do rei e da corte alimentavam a vivência da cidade e satisfaziam a curiosidade e a necessidade do povo de contacto com o seu rei. Genericamente sobre esta temática, veja-se Leonor FERRÃO, “Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755: Desenvolvimento Urbanístico. Os Palácios e os Conventos”, Irisalva MOITA (coord. de), *op. cit.*, pp. 239-282, José MECO, “Lisboa Barroca. Da Restauração ao Terramoto de 1755: A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura”, *idem, ibidem*, pp. 313-342, Fernando António Baptista PEREIRA, *op. cit.* Uma abordagem mais recente desta temática é-nos oferecida por Djanirah COUTO, *História de Lisboa*, Lisboa, Gótica, 2003 e por José Augusto FRANÇA, *Lisboa - História Física e Moral*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

²⁰ António Filipe PIMENTEL, “D. João V e a Festa Devota: do Espectáculo da Política à Política do Espectáculo”, João Castel - Branco PEREIRA (coord. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 151-166, e José Manuel TEDIM, “A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus”, *idem*, pp. 217-223 e pp. 237-251.

²¹ Como sabemos, nesta época a religião e o Estado andavam de mãos dadas, pelo que as manifestações de demonstração do poder régio e da sua corte caminhavam passo a passo com as realizações de eventos religiosos, sendo que o inverso era também verdadeiro. A este respeito veja-se José Manuel TEDIM, *Festa Régia no Tempo de D. João V. Poder. Espectáculo. Arte Efémera*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Portucalense, Infante D. Henrique, Porto, 1999 (texto policopiado).

filho, D. Pedro II, quer de seu neto D. João V à reconstrução dos brios nacionais e ao aprofundamento da ligação do rei com os seus súbditos. Como sabemos, tanto D. Pedro II como D. João V - este último de forma muito mais constante e exuberante - não descuravam o contacto com os habitantes do Reino, mais assiduamente com os da capital, promovendo, sempre que possível, o sentido de unidade nacional. Para tal empreendimento contaram com o apoio indefectível da Igreja católica, a qual se ocupou em legitimar, pela via do sagrado, tanto a acção e os poderes do rei como dos nobres que constituíam a corte portuguesa. Aliás, como sabemos, tanto o rei como a nobreza eram habituais e fiéis frequentadores dos vários templos da capital, contribuindo com o seu erário quer para a subsistência de muitas ordens religiosas e igrejas paroquiais, bem como para a manutenção e engrandecimento do culto, concretizado em ofertas monetárias ou em objectos de arte.

A vincada religiosidade da cidade era sentida e vivida pela população de forma intensa. A organização dos seus membros em associações, tais como as irmandades, era simultaneamente forma de socialização e de integração num sistema cultural onde a religião enformava o viver quotidiano.

Os testemunhos dos viajantes que passaram pela capital, em variadas datas deste tempo barroco de Lisboa, são unânimes em reconhecer o esplendor das suas igrejas, que assombravam pela riqueza empregue no culto.

A primeira impressão que aqui registamos, deixada por um viajante da época, de nome Charles Dellon, famoso pelas descrições que fez dos excessos da Inquisição em Goa, transporta-nos para o ano de 1688, data em que o autor escrevia: *“As igrejas de Lisboa são de uma grande magnificência; a catedral, que na língua do país é chamada Sé, é de uma beleza surpreendente, mas o que nela há de mais rico é a capela onde está o Santíssimo Sacramento*²². *A igreja dos dominicanos é vasta e*

²² Deste facto nos dão conta também os registos contabilísticos desta irmandade, sediada nesse espaço cultural, a qual apontou para os anos de 1694-95 e para os de 1719-20 intervenções de melhoramentos na sua capela no que à arte da talha se refere. Cf. ARQUIVO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA SÉ DE LISBOA, Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1694-1695). Referência arquivística de Ana Paula FIGUEIREDO, *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, Vol. II,

ricamente paramentada (...) seria um nunca acabar, se quiséssemos pormenorizar as surpreendentes belezas das igrejas desta grande cidade.

É bastante conhecida a ostentação dos Portugueses, principalmente quando se trata de embelezar os templos e solenizar o culto, que então a nada se poupam (...)"²³.

Dez anos depois é a vez do padre François de Tours, pregador capuchinho, registar em papel as suas impressões acerca de uma viagem empreendida a Espanha e a Portugal. Escrevia assim este religioso, em 1699: *"(...) cumpre dizer que todas as igrejas de Lisboa são douradas, isto é – são douradas de cima a baixo, todos os altares e os púlpitos donde se prega e de que, no geral, existem dois em cada igreja (...) o Convento dos Capuchos foi fundado pelas capuchas de França que vieram com a filha do senhor duque de Nemours, quando ela veio para ser rainha. É digno de ser visto. Diz-se que a sua construção custou um milhão e 800 mil libras.*

O retábulo do altar-mor com colunas de mármore torneadas, custou mais de 80 mil libras, as capelas e os púlpitos são todos dourados, como, aliás, o são em todas as outras igrejas.

Pode bem dizer-se que as igrejas em França não passam de cavaliças, se nos é lícito servir de tal termo, comparadas com as igrejas de Portugal e de Espanha, nas quais se guardam grandes tesouros (...)"²⁴.

Se este ambiente intensamente religioso, vivido por Lisboa nesta época, impressionou de forma agradável estes viajantes, já o testemunho seguinte se apresenta com uma visão mais depreciativa desse mesmo ambiente e dos habitantes da capital que o cultivavam, em detrimento de outras acções que, segundo estes autores, contribuiriam muito mais para a valorização da cidade e do país. Os protagonistas destes relatos são Thomas Cox e Cox Macro que, ao referirem-se à ambiência de Lisboa dos alvares do século XVIII, se autorizam a dizer: *"(...) Existe aqui pouco daqueles negócios e animação comercial que estão por todo o lado em Londres ou Amesterdão, e podem percorrer-se as ruas sem se ser*

Doc. 23, Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, (texto policopiado).

²³ Charles Dellon, "Relation de l'Inquisition de Goa", Paris, 1688, cit. por Castelo - Branco CHAVES, *Portugal nos Séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*, Lisboa, Lisóptima, 1989, pp. 35-37.

²⁴ *Viagem a Espanha e a Portugal do Padre François de Tours, pregador capuchinho, em 1699, idem, ibidem*, pp. 61-62.

empurrado ou levar encontrões, se bem que Lisboa tenha um bom número de Habitantes como se pode verificar quando há qualquer espectáculo (...) Há um vasto Tesouro morto enterrado em suas Igrejas e outros edifícios, e o Clero está na posse de grande Parte das rendas das terras. Calculo que um clérigo gaste pouco mais do que o custo das suas Vitualhas e roupas. Se há um excedente, amealha-o, e é provável que quando morrer o deixe à Igreja (...)"²⁵. O relato continua, com os autores a referirem-se à vida na cidade como pouco menos que deplorável: "(...) onde quer que se vá (Eu exceptuo as Igrejas) surge uma Pobreza miserável"²⁶. Esta exceção feita às igrejas de Lisboa, no cômputo geral da miséria e ignorância com que qualificam os habitantes da capital, diz bem da opulência das mesmas que outros autores também narram. Apesar de protestantes e por tal afastados e mesmo críticos em relação à forma como os católicos viviam a experiência religiosa, pressentimos nas palavras destes viajantes uma admiração disfarçada de repúdio pela forma como o culto era interpretado em Lisboa. A sua narrativa prossegue: "(...) As suas Igrejas são magníficas; e não é fácil adivinhar que vasta quantidade de riqueza está aqui enterrada em Pratas e Dourados nas Igrejas. Existem geralmente dois Púlpitos cada Igreja, que usam como lhes apetece. No Púlpito, por cima da cabeça do Pregador, existe uma Pomba que representa o Espírito Santo. (...) Existe não só um Altar-Mor ao fundo, como também há vários Altares aos lados (...) Têm muito cuidado em não sair da Igreja, ou passar defronte do Altar, sem fazerem uma vénia (...)"²⁷.

As expressões *"tesouro morto enterrado nas igrejas"*, *pobreza miserável* e *"vasta quantidade de riqueza (...) enterrada em Pratas e Dourados nas igrejas"*, diz bem da opinião destes viajantes relativamente às escolhas dos portugueses em questões de culto. Mas não é apenas a opinião destes estrangeiros que aqui nos interessa contemplar. Interessantes em todos estes relatos são as panorâmicas que nos oferecem, muitas vezes entrelinhas de um determinado raciocínio, não só em

²⁵ Esta apreciação, que é feita pela pena de dois britânicos, sobre o ambiente vivido na Lisboa de então, se exemplifica de forma cabal um certo antropocentrismo que a distância cultural, económica, social e principalmente religiosa entre os dois povos acentua, não deixa contudo de ser um testemunho interessante e algo distanciado, de uma realidade que os historiadores hoje interrogam. Thomas COX e Cox MACRO, *Relação do Reino de Portugal 1701*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 2007 p. 87.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 161.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 208.

termos de reconstituição visual dos interiores dos espaços sacros da capital, mas essencialmente naquilo que transmitem da vivência e do pulsar de uma cidade.

1.2. Lisboa como espaço cénico: as festas - entradas régias, casamentos, embaixadas, procissões, autos de fé, entre outros. Um palco privilegiado de exposição das artes

Momento por excelência profícuo à consagração do poder, o tempo da festa na época barroca apresentava-se como uma oportunidade - regra geral bem orquestrada e aproveitada - para tanto a Igreja como o poder temporal reforçarem posições, confirmarem teses e trazerem crentes, que se desejavam fervorosos, para militar na sua causa²⁸.

Entre as festas mundanas mais características da cidade de Lisboa destacam-se a ópera, o teatro ou mesmo os concertos de câmara, as quais tinham uma enorme aceitação não só na esfera da corte, mas igualmente ao nível da restante população da cidade, por exemplo no que às representações teatrais respeitava. No entanto, se estas se constituíam como aquelas que eram mais assíduas e com um carácter menos solene, outras havia que se resolviam em autênticos espectáculos apoteóticos de consagração do poder régio. Entradas reais,

²⁸ Sobre o fenómeno das festas, algumas publicações são essenciais ser consultadas, como por exemplo: João Castel-Branco PEREIRA, "Arte Efémera", José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 48-51, João Castel-Branco PEREIRA (coord. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 9-13, José Manuel TEDIM, "A Festa e a Cidade no Portugal Barroco", *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 317-323, António LOPES e Paulo GUINOTE, "Os Tempos da Festa. Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na Primeira Metade do Século XVIII", Maria Helena Carvalho dos SANTOS (coord. de), *A Festa. Actas do VIII Congresso Internacional*, Vol. I, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1992, pp. 365-385, Helena Pinto JANEIRO, "A Procissão do Corpo de Deus na Lisboa Barroca - O Espaço e o Poder", *Arqueologia do Estado. Primeiras Jornadas sobre Formas de Organização e Exercício dos Poderes na Europa do Sul, Séculos XIII-XVIII*, Vol. II, Lisboa, História & Crítica, 1988, pp. 723-742, Isabel Drumond BRAGA "Entre o Sagrado e o Profano: As Procissões em Portugal no Século XVIII Segundo Alguns Relatos de Estrangeiros", Maria Helena Carvalho dos SANTOS, *op. cit.*, pp. 455-468. Mais recentemente, cf. de Teresa Leonor M. VALE, Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de), *Colóquio de História e de História da Arte. Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna. Actas*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2010 (no prelo).

embaixadas, procissões, casamentos, baptizados, exéquias fúnebres, todas estas acções proporcionavam à realeza a afirmação do seu poder e aos seus súbditos o vislumbre de uma modelar esfera de apresentação e de acção.

Para além das festas que tinham os membros da família real como protagonistas, outras se celebravam pela cidade de Lisboa. Através da memória escrita ficaram registadas algumas daquelas que a casa inaciana de S. Roque dedicou aos seus eventos magnos que desde finais do século XVI até meados do XVIII marcaram o panorama da cidade. Referimo-nos concretamente àquela consagrada à celebração da chegada e recebimento das relíquias oferecidas por D. João de Borja²⁹, às dedicadas às canonizações de Santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier³⁰ ou aquelas destinadas a glorificar a beatificação de S. Luís Gonzaga e S. Estanislau Kostka³¹.

Para além da evidente demonstração de poder e brilhantismo que estes eventos testemunhavam, o que nos interessa neste ponto reforçar é essencialmente a cooperação dos artistas nestes actos. Sabemos que estes participavam amiúde nas diversas festividades promovidas pela igreja, contribuindo cada um com a sua arte específica e o seu talento para o sucesso da função. Como era regra geral da sociedade de então, a maioria da população estava agregada em múltiplas irmandades espalhadas pelos inúmeros templos da capital, quer fossem igrejas paroquiais, conventuais ou monacais ou ainda simples ermidas ou capelas, e os artistas não eram excepção a esta regra. Conhecem-se, aliás, diversas irmandades quase exclusivamente de artistas, tais como aquelas dedicadas a Santo Elói dos ourives do ouro e da prata, de S. José de mestres pedreiros e carpinteiros, a tão afamada de S. Lucas, a qual acolhia no seu seio mestres pintores e outros artistas destacados, a de N.^a S.^a da Doutrina destinada

²⁹ Um relato circunstanciado destas festas organizadas pela igreja inaciana de S. Roque é-nos facultado por um manuscrito seiscentista à guarda da Biblioteca da Ajuda. Cf. BIBLIOTECA DA AJUDA, Ms. 54-XI-38 (a) - "Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88".

³⁰ *Relação das Festas que a Companhia de IESVS da Cidade de Lisboa fez na Canonização dos Gloriosos Sancto Ignacio de Loyola seu fundador, & S. Francisco Xauier da mesma Campanhia, Apostolo da India Oriental*, Lisboa, Officina de Pedro Craesbeeck, 1623.

³¹ *Relação das Festas da Casa Professa de S. Roque da Cidade de Lisboa Occidental nas Canonizações dos dous Illustres Santos Luis Gonzaga e Estanislao Koska; da Companhia de Jesus*, Lisboa, Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1728.

genericamente a oficiais mecânicos ou ainda aquela da ordem terceira de N.^a S.^a do Carmo, que recebia também maioritariamente artistas. Pelo exposto se compreende que os artistas e artífices da cidade de Lisboa, estavam por assim dizer sediados nos templos e por tal seria logicamente a estes que as igrejas recorreriam para que com os seus talentos desenvolvessem os aparatos efémeros tão necessários àquelas festividades. Para além do facto dos artistas, tal como a maioria da população, viverem parte da sua vida no espaço físico da igreja, outras situações são, de igual forma, possíveis de serem equacionadas: referimo-nos concretamente àqueles que possuindo cargos régios poderiam ser comissionados pelo próprio monarca a fim de colaborarem nas festividades que este, em dado momento, privilegiava de modo especial. Como já tivemos oportunidade de escrever³², a relação estabelecida entre a Igreja e o artista era permanentemente sedimentada e desenvolvida no seio destas manifestações festivas, que se renovavam com uma periodicidade avassaladora para os nossos formatos culturais actuais. A importância destas colaborações era decisiva, não só para complementar as actividades principais destes profissionais, mas também e essencialmente para dar a conhecer o seu trabalho aos potenciais encomendadores. Laborando no e para o espaço da igreja, quer fosse nos interiores da mesma, quer fosse nos aparatos efémeros que aquela encomendava para as suas festividades a decorrer no espaço das ruas da cidade, traduzidas em procissões e outras, os artistas estavam em permanente contacto com toda a população de Lisboa e arredores. Pensamos que este facto se demonstrou determinante quer para a divulgação do trabalho destes homens, quer mesmo para a sua evolução em termos compositivos e plásticos, em última análise estéticos. As múltiplas informações visuais que estes eventos deixavam transparecer, aliando as várias artes, constituíram-se certamente também elas como influências a ser consideradas na produção da nossa obra de talha da capital.

³² Cf. Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino”, Actas do colóquio *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Universidade Aberta, 2008.

Para além deste facto, teremos ainda de considerar que, por exemplo, para o caso da Companhia de Jesus, como certamente para muitas outras instituições religiosas do tempo, a contratação dos melhores artistas da corte era um ponto de honra. Estas ocasiões particulares, em que se celebravam as grandes festividades ligadas particularmente a uma ordem religiosa, como eram as festas relacionadas com as beatificações ou as canonizações de determinadas figuras gradas dessas instituições, eram os momentos por excelência em que a casa que as promovia podia demonstrar para o exterior a sua força, traduzida nos seus meios financeiros e humanos. Esse impacto que se desejava forte, e que mais tarde seria narrado pelos relatos dessas mesmas festas, estruturava-se também no trabalho dos mais notórios artistas da época.

Relevantes certamente para a criação dos diferentes aparatos efémeros que constituíam estas festas, quer na decoração interna do templo, quer naqueles que desfilavam em majestosas procissões, reconhecemos os arquitectos, os pintores, os entalhadores e os escultores, os bordadores, os passamaneiros, enfim uma miríade de ofícios irmanados na função de trazer à realidade um projecto pré-concebido. Se aos arquitectos poderia caber a tarefa de projectar o conjunto artístico que a igreja apresentaria no seu interior, já aos pintores e douradores ficava entregue a tarefa de pintarem telas efémeras e painéis decorativos. No entanto, se a actividade destes mestres era essencial e complementar das outras, o que neste ponto nos interessa sobretudo considerar é o trabalho dos mestres escultores e entalhadores e o seu contributo para a criação destes aparatos. Se os escultores modelavam as imagens que pontuavam em carros alegóricos, arcos triunfais e outros, aos entalhadores era-lhes solicitado que obrassem toda a espécie de elementos ornamentais que complementariam as primeiras e que decorariam os segundos. O brilhantismo destes arranjos artísticos pode ser ainda hoje e graças aos relatos que nos ficaram, comprovado. De facto, surpreendem pela exaustividade das descrições, essas narrativas que nos transportam para o tempo da festa, nos colocam em contacto com o ambiente vivido por aqueles dias e essencialmente, no caso que estudamos, nos abrem os horizontes da compreensão para os

processos artísticos que esses eventos testemunham. No caso da talha, compreendemos como o seu espaço de influência se estendia a múltiplas áreas, não se restringindo aos interiores sacros, como estas mesmas realizações efémeras se podiam constituir como balões de ensaio para realizações perenes, como os potenciais encomendadores poderiam ter assim ao seu dispor um catálogo móvel, e como os artistas nestas ocasiões tinham a oportunidade única de mostrar o melhor do seu talento e virtuosismo, não só ao nível da técnica, na configuração da perfeição dos trabalhos, mas igualmente no que à criatividade e composição artística concernia.

A participação nestas festividades de alguns dos nomes mais sonantes de artistas da época é já conhecida. Os que se destacam são aqueles do ourives e arquitecto Frederico Ludovice, e dos pintores Francisco Vieira Lusitano e de Giulio Cesare Temine, mais conhecido como D. Júlio de Temine, ligados às festividades da beatificação de João Francisco de Régis, ocorrida a 24 de Maio de 1716, ou a de Inácio de Oliveira Bernardes colaborador nas festividades que se realizaram em 1742 aquando da beatificação de Camilo de Lélis.

Os excertos da narrativa da primeira festa, confirmam-no: “(...) *Mandou-se logo a hum dos mais destros pintores da Corte; que pela estampa vinda de Roma a S. Magestade tirase huma copia ao pincel, por se não dilatarem tanto mais tempo que os primeyros applausos, quanto mais pedia a escultura. Fello assim o **Lusitano emulo de Apelles** (...) O anteparo da Igreja se cobria com huma obra de singular pincel, debuxo do **celebre Federico**. Mostrava hum pavilhão corrido por dois Anjos, descobrindo hum retrato do B. P. João Francisco Regis, obra do **affamado D. Julio**, cuja mão, senão pintou, dirigio o pincel de toda a obra; aliás louvor de seu Author, ter sido discipulo de tal Mestre (...)*”³³ (negrito nosso). Tanto o “*Lusitano emulo de Apelles*”, como o “*celebre Federico*” ou o “*affamado D. Julio*” eram, como se sabe, dos mais notáveis artistas da época, representando a sua participação nestas festividades uma mais-valia para aqueles que os contratavam.

³³ *Relaçam das Festas que os Padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizeram em a Beatificação do Beato Padre João Francisco Regis, Lisboa, Officina de Paschoal da Sylva, 1757, pp. 3-4 e 12.*

Também Inácio de Oliveira Bernardes, colaborou em eventos desta natureza, ao executar uma composição pictórica para o retábulo da capela-mor da igreja do Real Hospital de Todos os Santos, onde a festividade em honra da canonização de Camilo de Lélis teve lugar³⁴.

Das múltiplas festas que aconteceram na Lisboa deste tempo, as seguintes testemunham da presença da arte da talha na sua produção e consequentemente da relevância da mesma no tão desejado sucesso que estas empresas tinham sempre por desiderato.

Vários testemunhos coevos destes acontecimentos colocam-nos na senda do papel interpretado pela talha no seu conjunto. Um dos primeiros relatos que escolhemos incluir foi produzido por João da Costa³⁵. Decorria o ano de 1684, e o autor ocupa-se em narrar as festas a que Lisboa assistiu na chegada da rainha de Portugal, D. Maria Sofia de Neuburgo³⁶. Diz, então este autor no seu relato memorialista e panegírico: *“Se fizerão nesta cidade grandes festas, e ouve tres dias luminarias a 13. 14. e 15. de Junho, e se começarão a obrar muitas couzas de Arcos para a espera da vinda da Senhora Raynha (...) e juntamente huma Ponte de madeira sobre a da caza da India que chegou até a Capella Real couza nunca vista asim no comprimento da Ponte como na galhardia de que se adornava, pintada por fora de mui boas tintas á modo de pedra (...) Forão embarcando em bergantins excellentes, e Sua Magestade em hum que occupava 24 remos cousa sumptuosa todo doirado por fora, na Poupa a Imagem de Neptuno com o Tridente cortando a agua na Poupa, e*

³⁴ De 8 de Abril de 1742, a cargo da congregação do Oratório. *Relação das Magnificas Festas com que na Cidade de Lisboa foy applaudida a Canonização de S. Camillo de Lellis fundador da Congregaçam dos Clerigos Regulares Ministros dos Enfermos*, Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1747, pp. 13 e 14. Sobre esta festa em particular, veja-se de José Manuel TEDIM, a comunicação apresentada ao colóquio de História e História da Arte, anteriormente referido, dedicado a Lisboa e à Festa. Cf. Teresa Leonor M. VALE, Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de), *Colóquio de História e de História da Arte. Lisboa e a Festa (...)*.

³⁵ João da COSTA, *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*, 1686, Biblioteca Nacional de Portugal, *Secção de Reservados*, Fundo Geral, Cód. 309, pp. 3-4.

³⁶ Sobre as festas em ocasião da chegada de D. Maria Sofia de Neuburgo, veja-se, entre outros, de Maria Paula Marçal LOURENÇO, *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2006, pp. 182-184, Nelson Correia BORGES, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II. 1687*, Porto, Paisagem, s.d., Eduardo BRAZÃO, “A recepção de uma rainha - festas lisboetas no Século XVII”, *Boletim Cultural e Estatístico*, vol. I, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1937, pp. 185-200 e Ana Cristina da Costa GOMES, “Alianças, Poder e Festa. Os casamentos de D. Afonso VI e D. Pedro II”, João Castel-Branco PEREIRA (dir. de), *Arte Efêmera em Portugal (...)*, pp. 51-73.

*hum leito de baixo do qual hia Sua Magestade (...)*³⁷. Sobre a ponte refere: “(...) pintada por fora como pedra, e em cima no frontespicio que cahia para o mar compunha se de hua admiravel architettura, **vião se logo quatro figuras de vulto Ieroglifico dos quatro tempos do anno (...)** **via se logo mais em cima quatro rios (...)** **acabava se esta machina com a figura da fama tangendo na trombeta (...)** tinha esta excellente Ponte de comprimento 1150 palmos, e de largura 34 dividia se em 36 arcos acabava como disse na porta da Capella Real, por dentro estava armada de maravilhosas armações (...)³⁸ (negrito nosso).

Outro relato semelhante foi aquele produzido por António Rodrigues da Costa, o qual narra a embaixada que fez o Marquês de Alegrete no acompanhamento da entrada de D. Maria Sofia de Neuburgo, em Lisboa³⁹. Escreve o cronista deste evento: “(...) não havia ainda bem ancorado a Capitania Real quando chegou a ella o Conde da Ericeira, **que vinha em hum bergantim, excellentemente entalhado, & dourado com columnas torcidas no toldo de cor de nogueira com ramos de ouro, tecto, cortinas, & almofadas de damasco (...)** em a poupa que era dourada se via a Fama de hum lado com a sua Trombeta, de que pendia hum bandeiro com as armas dos Meneses da família do Conde, & a outra mão da Fama sustentava hum cadeia dourada, que passava ao outro lado a prender a Fortuna à roda com que a pintão (...)⁴⁰. Discorrendo sobre a forma do bergantim real adianta: “(...) O bargantim era de tão rica, & custosa fabrica pelo entalhado, & dourado, & mais adornos, que bem podia pôr em esquecimento os que celebra a antiga fama, com que Cleopatra pretendia fazer ostentação da opulência do Egypto (...) cobria a sua circunferencia de popa à proa hum rica talha dourada, & nos dous lados da popa se vião duas tarjas das armas Reais de Portugal, & das Eleitoraes Palatinas, as quaes sustentavão duas airosas, & brilhantes figuras (...)⁴¹ (negrito nosso) (Desenho n.º 4).

³⁷ João da COSTA, *op. cit.*

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ António Rodrigues da COSTA, *Embaixada que fes o Excelentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (Hoje Marques de Alegrete) dos Conselhos de Estado, & Guerra del El Rei N.S. (...) conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas, & applausos (...)*, Lisboa, Officina de Miguel Manescal, 1694, pp. 121-219.

⁴⁰ *Idem, ibidem.*

⁴¹ *Idem, ibidem.*

O desembarque da rainha fez-se na Ponte da Casa da Índia e sobre as escadas da mesma ponte erigiu-se um pórtico, que o autor descreve deste modo: “(...) *no portal que entra para o pateo da capella em que terminava este terceiro corpo, & comessava o quarto se fes huma magnifica fachada com duas columnas por cada lado, & no meio huma que dividia as duas entradas que tem este portal (...) huma simalha Real com seus resaltos que corria por cima das columnas.*

Sobre ella havia huma vistosa baranda de balaústres bem torneados em cuja barra no plumo das columnas, se vião humas estatuas de mininos, que espalhavão flores, & formavão capellas (...)”⁴² (negrito nosso).

Finalmente, sobre os arcos triunfais erigidos entre o Paço da Ribeira e a Sé, os quais eram adornados com variadas figuras de vulto alusivas à mitologia greco-romana, à doutrina cristã com as figurações das Virtudes ou ainda às quatro partes do mundo, informa-nos o autor: “(...) *Para suas Majestades haverem de fazer a entrada publica do Paço à Sé a dar graças naquella Cathedral ao supremo Actor de tanta felicidade se havião erigido vinte arcos de Majestosa fabrica, empenhando se assim naturaes, como estrangeiros em mostrarem às Suas Majestades com affectuosa porfia quem mais celebrava os felices auspícios de seu augusto thalamo (...)*”⁴³ (negrito nosso) (Desenho n.º 5).

Outra informação sobre entradas régias é-nos comunicada pela documentação pertencente ao senado da câmara de Lisboa e publicada por Eduardo Freire de Oliveira nos seus *Elementos para a História do Município de Lisboa*. Esta revela-nos uma vez mais a participação sempre omnipresente da arte da escultura e da talha em madeira, em eventos desta natureza. Desta feita, estava-se a 7 de Março de 1704 e a chegada do arquiduque D. Carlos, que em 1711 se tornaria Imperador da Alemanha⁴⁴, é relatada da seguinte forma, tendo D. Pedro II saído do paço: “(...) *acompanhado de luzido e numero cortejo, e, dirigindo-se pelo passadiço, ao forte da Ribeira, onde se tinham armado dois riquissimos e vistosos*

⁴² *Idem, ibidem.*

⁴³ *Idem, ibidem.*

⁴⁴ Sobre a questão da chegada do arquiduque D. Carlos a Lisboa e a recepção que lhe foi feita por parte de D. Pedro II, veja-se de Paulo Drummond BRAGA, *D. Pedro II (1648-1706). Uma Biografia*, Lisboa, Tribuna, 2006, pp. 200-201 e as notas 101 e 102 do respectivo capítulo, nas quais o autor apresenta bibliografia específica sobre a vinda do futuro rei D. Carlos III de Espanha a Portugal.

*pavilhões, desceu a uma ponte de madeira que expressamente fôra construída para aquella ocasião e que estava soberbamente decorada com boas pinturas, estatuas allegoricas, inscrições apropriadas e grande profusão de bandeiras, pavilhões e galhardetes (...)*⁴⁵ (negrito nosso). Esta informação constante da documentação do senado da câmara de Lisboa é corroborada e enriquecida por outra do acervo do ANTT, fundo documental *Casa da Fazenda, Obras e Paços Reais*, na qual se refere a participação do mestre entalhador e emsamblador Francisco Lopes Ramalho nesta mesma obra da ponte de madeira construída para a entrada em Lisboa do arquiduque D. Carlos. Manda-se, então que se pague a Francisco Lopes Ramalho a 14 de Fevereiro de 1704, a quantia de 231.736 réis “(...) *que se lhe deuem da obra do seu officio [que] fes de carpinteiro na Ponte que se fes para a uinda do Archiduque da Austria como consta da certidão asima (...)*”⁴⁶. Aliás, este mesmo documento, testemunha a participação dos pintores Brás de Almeida e Lourenço da Silva Paz na decoração desta mesma ponte⁴⁷.

A informação seguinte não é propriamente um relato de festividades, mas relaciona-se intimamente com estas. Trata-se de uma petição feita ao senado da câmara de Lisboa por parte dos mestres Claude Laprade, Domingos da Costa Silva, responsáveis pela obra de escultura e João Vicente e Jerónimo da Costa⁴⁸, entregues da obra de entalhe, solicitando a esta instituição o cabal pagamento pelas obras que dos seus ofícios tinham feito para as festividades do dia de *Corpus Christi* de 1719.

A demanda intentada pelos vários artistas entalhadores que tinham colaborado nas decorações do magno evento que foi a dita procissão, é posta em causa relativamente às quantias protestadas pelos mestres, pedindo D. João V nova avaliação à obra que os artistas tinham realizado. Assim, e segundo essa

⁴⁵ Eduardo Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Tomo X, Lisboa, Typographia Universal, 1899, p. 234.

⁴⁶ ANTT, *Conselho da Fazenda, Casa das Obras e Paços Reais*, L.º 108, fl. 25 v.º, publ. por Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte (...)*, pp. 111 e 112. Apesar de neste texto, o autor não se referir à participação específica de Francisco Lopes Ramalho nesta obra, a mesma foi-nos comunicada oralmente e depois por nós confirmada na referida documentação.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, notas 287 e 289. Vide Vol. II, Doc. n.º 85.

⁴⁸ Sobre estes mestres entalhadores, veja-se Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

avaliação requisitada a 14 de Junho de 1721, produzem-se as conclusões logo em Agosto desse mesmo ano. As deduções dessa avaliação, presidida pelo arquitecto régio Frederico Ludovice, autor do desenho do projecto artístico dessa procissão, retirou parte da razão aos mestres, no que concernia especialmente aos montantes exigidos. Assim e por ordem régia “(...) se fizeram as avaliações que constam das certidões inclusas, em que, concordes os louvados de uma e outra partes, com a assistencia e approvação do architecto João Frederico Ludovice, ao qual se manifestaram os rões e os abatimentos que se haviam feito, reduziram as importancias dos ditos rões, que os artifices das referidas obras haviam fabricado desordenadamente, aos limites da razão (...)”⁴⁹. Argumentavam os encomendadores da obra que muitas das peças utilizadas nestas festividades tinham sido reaproveitadas de outras anteriores e que os mestres exigiam pagamentos como se as mesmas tivessem sido executadas de raiz. Este desfecho certamente não agradou aos mestres envolvidos, os quais tinham apresentado ao senado da câmara um documento descritivo da obra que tinham executado a seu pedido. No entanto, e em vista da avaliação ter sido peremptória, os pagamentos foram certamente aqueles que a comissão de avaliação estipulou e não aqueles apresentados como devidos, pelos mestres.

A obra executada por Claude Laprade e Domingos da Costa Silva constou de “remates e figuras para os porticos dos toldos do Terreiro do Paço e Roçio” compondo-se de “6 figuras, de 12 palmos cada uma, de joelhos, todas redondas, com suas azas (...) 3 paineis de relevado em ponta, dois de 40 palmos de comprimento e 13 palmos de alto, e 1 de 37 palmos e 12 de alto, todos com uma gloria de Anjos e livro e cordeiro, e revestidos de raios, madeira grossa, e encaixilhados em roda, moldados e guarnecidos de madeira, de vigas da Russia (...) 3 remates, em fôrma de pedestaes, dos frontispicios, guarnecidos com molduras, quartelas e festões (...) 5 remates de 22 palmos de largo e 17 de alto, com 2 meninos de 8 palmos de alto, e revestidos de quartelões relevados e sua cimalha, e encaixilhados com uma moldura de gommos em ovado, que veste o painel do meio, com suas medalhas do Senhor e da Senhora, mais do natural, e seus festões de folhas, e trapos dos meninos, e engrossamento nas ilhargas (...) 5 pedestaes que vão recebendo estes

⁴⁹ Eduardo Freire de OLIVEIRA, *op. cit.*, Tomo XI, p. 519.

*remates, cada um de 31 palmos de largo e 4 palmos de alto, todos feitos à volta guarnecidos de molduras lisas (...)*⁵⁰.

Já no que à obra de entalhado dizia respeito, os mestres João Vicente e Jerónimo da Costa argumentam que: *“(...) nós fizemos os capiteis e vazas para as columnas dos toldos que se fizerem no Terreiro do Paço e Rocio, e florões de talha para as cimalthas, e pinhas nos resaltos (...) 87 capiteis redondos para as columnas (...) 24 capiteis quadrados para as columnas quadradas (...) 87 vasas redondas para as ditas columnas, (...) 84 florões para as cimalthas (...) 38 pinhas para os resaltos das cimalthas (...)*⁵¹.

Uma outra nota a adicionar às anteriores resulta da narrativa levada a cabo por Manuel Coelho da Graça, na qual o autor descreve a entrada na corte do rei e da rainha acompanhados de seus filhos, corria o ano de 1729⁵². Descrevendo o bergantim real e os arcos triunfais erigidos para a ocasião, Manuel da Graça não poupa elogios aos mesmos: *“(...) O Regio Bergantim (...) era este o mais fermozo, e rico, que tem sustentado o caudalozo Tejo (...) toda era dourada, e lavrada com bem ordenada talha, obra de extremo artificio, e riqueza, que a não ser para encerrar em si tanta Magestade, se poderia regular por prodigalidade o muyto, que em sua fabrica, e adorno se dispendeo (...) por ordem do Senado destas cidades se têm mandado concertar as ruas, por onde havia de passar a comitiva (...) em observância do mesmo Edito mediavão as ruas vinte triunfaes Arcos, que têm mandado levantar todos os Officios das Cidades; obra de escultura, e pintura com varias figuras nas cornijas (...)*⁵³ (negrito nosso).

⁵⁰ *Idem, ibidem*, pp. 522-523.

⁵¹ *Idem, ibidem*, pp. 523-524.

⁵² Manoel Coelho da GRAÇA, *Breve Noticia das entradas, que por mar, e terra se fizerão nesta corte suas Magestades com os Serenissimos Princepes do Brasil, e Altezas em 12 de Fevereiro de 1729*, Lisboa Occidental, Oficina de Bernardo da Costa, 1729, pp. 5-6. Este evento seguiu-se certamente à famosa troca das princesas no Caia, em Janeiro de 1729.

⁵³ *Idem, ibidem*.

1.3. O concílio de Trento e a sua repercussão na obra retabular

1.3.1. As directrizes tridentinas e a sua influência nas renovadas configurações espaciais dos templos de Lisboa: a multiplicação das invocações, o aparecimento de novas devoções e a necessidade de novos espaços culturais

Se a anterior questão da vivência social dos eventos relacionados com a corte e as festividades associadas a esta, bem com o daquelas ligadas ao culto religioso é uma das vertentes desta temática, e seguramente das mais relevantes, não menos importante de destacar será a influência das directrizes dimanadas do concílio de Trento no que à definição do culto e da arte que lhe andava associada, dizem respeito. Como sabemos, a reafirmação de alguns dos dogmas da Igreja Católica, que tinham sido questionados e abandonados pela Reforma Protestante como inválidos no edifício da doutrina cristã, vai condicionar de forma irrevogável a feição dos nossos templos, não só ao nível das suas estruturas arquitectónicas, mas igualmente, e é aqui que queremos chegar, dos seus interiores. A confirmação do papel dos Santos como mediadores efectivos entre a esfera terrestre e celeste, da Imaculada Conceição de Maria e da presença efectiva do Corpo e Sangue de Cristo no momento da Eucaristia, vão constituir-se duplamente como estandartes e combatentes ao serviço da recém reformada Igreja Católica contra a heresia de todos aqueles que ousaram pôr em causa e abandonar estes preceitos. É assim que doravante, a arquitectura, a pintura, a escultura e as artes decorativas irão estar, *grosso modo*, ao serviço da recém renovada dogmática católica, definindo-se em consonância com as novas directrizes catequéticas da Igreja e com a consequente interpretação das mesmas, que os escritos da patrística irão contemplar, e de onde sairão com

mais exactidão e minúcia as regras a adoptar pelos artistas na concepção e produção das suas obras destinadas a guarnecer os espaços sacros e civis⁵⁴.

Será no âmbito desta conjuntura social, política e religiosa que iremos assistir à multiplicação de encomendas de obra de talha maioritariamente retabular, mas não só, já que a talha complementar se ocupará de preencher quase todos os espaços livres dos templos. Será neste período cronológico que as nossas igrejas se vestirão completamente de talha dourada, pintura, embutidos marmóreos, azulejos, pinturas de cavalete e de brutesco, entre outras artes, onde a ourivesaria e a paramentaria guardavam também para si papel de relevo na economia da decoração total do espaço sacro.

1.3.2. As constituições sinodais da cidade de Lisboa

As constituições sinodais da cidade de Lisboa, publicadas em 1656, segundo o texto do sínodo de 1640⁵⁵, ilustram de forma exemplar como as directrizes do concílio de Trento tiveram, não só pleno acolhimento entre nós, como também foram divulgadas e trabalhadas segundo a nossa realidade no sentido do seu cumprimento. Nestas constituições adverte-se para a obrigatoriedade da sua posse por parte de todas as casas religiosas de Lisboa.

As mais interessantes directrizes deste documento, no que à arte diz respeito, estão formuladas nos livros um e quatro. Questões como o manuseamento e a mostra de relíquias, a guarda do Santíssimo Sacramento ou a forma que as imagens deveriam revestir e seus lugares de exposição no templo, são as que neste âmbito importa ressaltar. O livro I, título V, Decreto II, ordena

⁵⁴ Sobre a temática da influência e do impacto das directrizes tridentinas na arte portuguesa do barroco, vejam-se, entre outros, os estudos de Natália Marinho FERREIRA-ALVES, "Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem", (separata da revista *Theologica*, 2^o Série, Vol. 30, Fasc. 1), Braga, 1995, Teresa Leonor M. VALE, "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno", (separata de *Brotéria*, Vol. 157), Lisboa, Novembro de 2003 e Fr. António José de ALMEIDA, "Arte e Contra-Reforma", *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Edições Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005, pp. 325-343.

⁵⁵ Cf. D. Rodrigo da CUNHA, *Constituições Synodales do Arcebispado de Lisboa (...) Concordadas com o Sagrado Concilio Tridentino*, Lisboa, Officina de Paulo Craesbeck, 1656 [sínodo de 1640].

explicitamente que as relíquias sejam tratadas com toda a devoção e cuidado, evitando a sua banalização e advertindo que as mesmas não serão usadas para a obtenção de proveitos financeiros. Assim, as palavras do texto elucidam: “*Em razão da veneração, & culto que se deve às reliquias, (...) não poderão ser tiradas, sem muy urgente causa, & sem licença nossa. E quando a ouver se fará com grande reverencia, evitandose todo o perigo que possa acontecer. E mostrarse hão aos fieis Christãos, & se darão a beijar com o intento sòmente, & fim de piedade, & devação & não de ganho, & interesse de esmolos. E pera se isto evitar, se não mostrarám, nem exporão frequentemente, senão nos dias de suas festas, & em outras principaes (...)*”⁵⁶. Seguindo ainda as directrizes de Trento, as questões relacionadas com o receptáculo do Santíssimo Sacramento e a sua mostra aos fiéis são outra das preocupações centrais destas constituições do arcebispado de Lisboa. Continuando no Livro I das Constituições Sinodais, no seu título IX, decreto VII, expõem-se as directrizes a todas as casas religiosas que possuem sacrário advertindo que: “*o Sacrario serà lavrado ao menos de páo, & dourado todo por fóra, podendo ser ou ao menos pintado; & por dentro serà forrado de setim, tafetá, ou outra seda carmesim, & terá porta com fechadura, & chave de fecho mourisco dourado tambem (...)*”⁵⁷.

Para além do cuidado devido à sagrada espécie, o qual se revela não só no seu resguardo, expondo-se apenas nos dias reservados para esse efeito, esta norma revela igualmente a atenção com a qualidade do receptáculo do Senhor, o qual deveria também ser adequado à preciosidade que albergava.

No que diz respeito à questão concreta dos retábulos e das imagens que poderiam pontificar no mesmo e à sua precedência em termos de importância, o livro III, título I, decreto I é elucidativo a esse respeito, começando desde logo pelo título escolhido: “*Dos Retabolos, & Imagens, que se poderám pòr nas Igrejas, & Altares*”. Este decreto I manda especificamente que as imagens de Cristo, da Virgem e dos santos, que fossem feitas a partir daquele momento, passassem a ser de vulto, pintadas ou estofadas, mas não de roca com vestidos, como era

⁵⁶ *Idem, ibidem*, fl. 18.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, fl. 57.

hábito fazer-se até então, já que, segundo o entendimento do sínodo, seria muito mais conforme à decência e à reverência devida a estas imagens o serem de corpo inteiro e não apresentarem os banais vestidos de que era uso cobri-las. Desejável era também serem benzidas antes da sua colocação nos altares⁵⁸.

Outra questão central deste decreto era aquela que dizia respeito aos lugares que as imagens deveriam ocupar nos altares e assim: “(...) declaramos que sempre as de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, & estar no melhor lugar, & logo as da Virgem Nossa Senhora, & depois as dos Principes dos Apostolos. E a do Sancto Patrão ou Titular da Igreja, terá o primeiro, & o melhor lugar, quando no mesmo altar não estiverem as de Christo nosso Senhor, ou da Virgem Nossa Senhora”⁵⁹. Fixados assim, por instância superior, alguns dos mais relevantes preceitos a observar no culto das relíquias, do Santíssimo Sacramento e das imagens de Cristo, da Virgem e dos Santos, as igrejas tanto seculares como regulares do arcebispado de Lisboa puderam concertar-se com os mesmos, uniformizando as questões relacionadas com o culto. Esta acção bem architectada, embora certamente nem sempre linear ou cronologicamente idêntica, permitiu aos templos lisboetas uma certa coerência no tratamento destes assuntos, a qual lhes proporcionou uma unidade ritualista, que teria sido certamente prevista e ambicionada como um dos objectivos das constituições sinodais de 1656.

1.3.3. Catequese, retórica e pregação ao serviço da arte

Um exemplo bastante interessante de propaganda e consolidação dos valores transmitidos e reforçados pelo concílio tridentino explana-se na obra do Padre Manuel Fernandes - jesuíta e confessor do rei D. Pedro II - *Alma Instruída na Doutrina, e Vida Christã*. Esta obra, dividida em três volumes e publicada entre os anos de 1688-1699, tem por ideário principal a explicação dos temas da doutrina cristã e seus principais dogmas aos devotos. Livro com uma

⁵⁸ *Idem, ibidem*, fl. 333.

⁵⁹ *Idem, ibidem*.

preocupação didáctica muito acentuada, o seu conteúdo é trabalhado a partir da perspectiva do crente, das suas dúvidas, das perguntas mais frequentes que podem surgir, enfim, todo o seu conteúdo gira em torno da temática que enformava o viver de qualquer católico do seu tempo.

As grandes questões desta obra surgem tratadas por partes, sendo muito interessantes as explicações dadas sobre a natureza dos Anjos e suas funções, sobre a Virgem Maria ou sobre Jesus e a Santíssima Trindade. Para além destes, o padre Manuel Fernandes disserta ainda sobre os animais, as aves e seus atributos, isto referindo os assuntos que aqui mais nos interessam em relação ao nosso estudo, nomeadamente aqueles que se explanam nos conteúdos iconográficos patentes na talha, pois a obra é vasta e contempla uma série de questões a que o autor vai dando resposta seguindo sempre a doutrina da sua Igreja. O que se torna relevante para nós, no contexto da nossa investigação, é percebermos de que forma a Igreja em Portugal foi pondo em prática as directrizes tridentinas e como é que estas, em relação à arte, se foram divulgando e foram sendo enformadas pelos escritos dos diversos protagonistas deste movimento⁶⁰. Ora, pareceu-nos interessante o caso deste padre jesuíta, nem mais nem menos do que o confessor de D. Pedro II, homem certamente influente e erudito e que segundo ele próprio diz: “*pera estas materias comecei a estudar desde que na Companhia entrei, que paixão ja de sincoenta & sinco*

⁶⁰ Sobre a temática da divulgação dos preceitos da igreja católica no pós concílio tridentino, confira-se o esclarecedor texto de João Francisco MARQUES, “A Palavra e o Livro”, Carlos Moreira de AZEVEDO (coord. de), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores SA e autores, 2000, pp. 377- 447. A extensa bibliografia produzida sobre esta temática na época em causa e apresentada e reflectida pelo supra citado historiador insere-nos num universo de múltiplos expedientes utilizados pela Igreja, naquele tempo, a fim de transmitir e inculcar nos crentes a sua mensagem. Pelo referido autor são elencados entre outros: catecismos impressos - destinados à pregação por parte do clero e à formação cristã básica de crianças e de pessoas mais simples e a literatura catequética que apresentava um grau de erudição mais vincado, onde o autor inclui precisamente a supra citada obra do Pe. Manuel Fernandes. Para além desta, outras são destacadas por João Francisco Marques, entre elas: do arcebispo de Évora D. João de Melo e datada de 1566, *Principios, e fundamentos da Christandade*, de Francisco Freire de Faria, *Breve Declaração dos fundamentos da fé, e mais coisas importantes e necessárias à salvação*, do ano de 1664, ou ainda a de *Cathecismo ou breve explicação da doutrina christã* (sem data) da autoria de António Reis. Pela pequena amostra que aqui inserimos podemos concluir da vastidão da produção literária neste sentido, à qual se associavam igualmente compêndios destinados a promover a arte da retórica junto dos eclesiásticos, fomentando outra das suas muito desejadas capacidades e que seria a pregação, tema que aqui não nos cabe abordar, mas que obviamente desempenhou papel de relevo neste contexto.

annos". Este estudo a que o padre se refere não poderia deixar de ter sido levado a cabo na livraria da Casa Professa de S. Roque, sobre a qual o autor refere ser imensa⁶¹.

Aliás, a Casa Professa de S. Roque, desempenhará constantemente um papel decisivo na modelação da vivência religiosa da época, quer através do seu cerimonial litúrgico diário, quer através dos inúmeros eventos de que foi palco ou daqueles em que participou⁶². As inúmeras festividades de que foi protagonista, com o brilhantismo, a opulência e mesmo a carga de erudição que lhe era reconhecida, transformou a casa professa de S. Roque em modelo no que à organização, planeamento e execução destas ocasiões festivas concernia.

O caso específico da Companhia de Jesus no contexto geral da produção literária dedicada à doutrina cristã era, como sabemos, singular. Detentores de vasta erudição apoiada nos conteúdos das suas célebres livrarias, como era o caso daquela existente em Santo Antão-o-Novo⁶³, e com uma predisposição para o ensino, esta instituição tornou-se, a par daquela dos Oratorianos, uma das mais influentes do seu tempo, não só junto da coroa, mas igualmente junto dos crentes. Este conhecimento, no que à arte diz respeito traduzia-se na aplicação do mesmo aos conteúdos das obras por si patrocinadas. Este movimento geral, onde se reconhecem inúmeros artistas e artífices dedicados aos mais variados mesteres e que assiduamente colaboravam com a Companhia, era coadjuvado pela existência de padres jesuítas também eles

⁶¹ Pe. Manuel FERNANDES, *op. cit.*, prólogo ao Tomo II, s/ n.º p.

⁶² Sobre este tema, vejam-se os recentes estudos de Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, "Com toda a perfeição na forma que pede a arte". A capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Roque em Lisboa: A obra e os artistas", *Artis*, n.º 3, Lisboa, 2004, *idem*, "José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721). Um Artista do Barroco Lusófono na Casa Professa de São Roque", (separata da revista *Brotéria*, Vol. 159), Agosto/Setembro de 2004, *idem*, "As Irmandades da Igreja de São Roque. Tempo, propósito e legado", *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano 3, n.º 5/6, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2004, *idem*, "As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino (...)", *idem*, "Devoção e Recreação. Celebrações na igreja inaciana de S. Roque", *colóquio de História e História da arte. Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna (...)*.

⁶³ Sobre a história e a fortuna do ensino praticado pelos jesuítas em Portugal, nomeadamente no seu colégio de Sto. Antão-o-Novo, cf de Henrique LEITÃO, *A Ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão. 1590-1759*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007.

detentores de formação artística⁶⁴. Nunca até então, uma instituição religiosa tinha orquestrado tão bem as potencialidades da arte, colocando-a ao serviço da doutrina que abraçava. Talvez o caso mais emblemático neste conjunto de artistas inacianos seja o do tão conhecido Pe. Andrea Pozzo (1642-1709), o qual, para além de artista executando obra no seio da Companhia, se destacou igualmente como exímio tratadista ao publicar a sua obra magna *Perspectiva Pictorum et Architectorum*⁶⁵.

1.3.4. Reforço das devoções

Outra das consequências directas do concílio tridentino no que ao culto e à natureza e funções das imagens concerne, explanou-se na grande devoção de que Maria foi alvo por estes anos. Se Portugal era já tradicionalmente denominado como terra de Santa Maria, tendo começado o culto a esta Senhora ainda nos alvares da nacionalidade, o reconhecimento do papel destacado de Maria na doutrina cristã veio coadjuvar esse sentimento nacional que encontrou a oportunidade perfeita para dar largas a uma das suas mais caras devoções. Para além das múltiplas invocações a Nossa Senhora, de que os viajantes

⁶⁴ Exemplos conhecidos são o do “irmão Cristóvão”, suposto autor da planta do retábulo-mor da igreja dos padres jesuítas do colégio de Sto. Antão-o-Novo. Cf. Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, Vol I, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994 (texto policopiado), p. 791. Também os estudos do Pe. Serafim Leite, nos colocam na pista de inúmeros jesuítas que viajaram para o Brasil como artistas no seio da Companhia. Casos elencados por este historiador referem o nome de Luís da Costa, nascido c. de 1666 em Lisboa. Estava na Companhia na cidade da Baía, Salvador, em 1688, contando então 22 anos. Em 1692 declara-se carpinteiro e escultor. Outro artista, Manuel da Costa, igualmente oriundo de Lisboa e nascido em 1674 apresentava-se como fabricante de cera e escultor. Outro inaciano, também de apelido Costa, Mateus, nasceu em 1654 e era qualificado como mestre escultor e artista de marcenaria fina. Finalmente, António Nunes, nascido c. de 1701, entrou para a Companhia de Jesus em 1725. Na sua biografia revela-se que terá fugido dos pais e ido para o Brasil. Anos depois, regressado a Portugal, aprende o ofício de entalhador com o seu pai, voltando mais tarde ao Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro e entrando ao serviço dos inacianos. Das suas obras documentadas destacam-se o tecto e o coro da igreja matriz de Olinda, Pernambuco. Terá falecido em Roma em 1760, onde viveu depois da expulsão dos Jesuítas do território nacional. Cf. Pe. Serafim LEITE, *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, Lisboa e Rio de Janeiro, Edições Brotéria e Livros de Portugal, 1953, pp. 150-224.

⁶⁵ Andrea POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospettiva de pittori, e architetti / d' Andrea Pozzo*, 2 vols., Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1737-1741.

estrangeiros deram conta, nomeadamente os já referidos Thomas Cox e Cox Macro, que afirmaram: “(...) têm uma Senhora da luz, do Monte, do Vale, da Conceição, da Consolação, do Rosário, e de tudo o mais (...)”⁶⁶, também os autores da época se ocuparam através das suas penas em imortalizar e dar a conhecer a dimensão deste culto⁶⁷. Tal é o caso da obra de António de Sousa Macedo, *Eva, E Ave, ou Maria Triumphante*⁶⁸, a qual reflecte bem a devoção a Maria que o povo português sempre viveu de forma intensiva. Esta obra, dividida em duas partes, apresenta na primeira, que consta de cinquenta capítulos, a história desde a criação de Adão e Eva e a segunda que consta de setenta e três, os mesmos anos que Maria viveu, narra a vida da Virgem a partir do seu nascimento. Nos capítulos iniciais da primeira parte demonstra-se como com o erro de Eva a humanidade começou a perverter as qualidades que Deus lhe deu, usando-as muitas vezes para pecar. A segunda parte desta obra toda dedicada à Virgem, como referimos, pretende demonstrar as suas qualidades enquanto coadjutora na redenção da humanidade.

Já a monografia *Santuário Mariano*, de alguma forma completando a obra anterior, comprova como o povo português, de forma amorosa e intensiva, tem cultivado a veneração à figura da Virgem, construindo-lhe, conforme as épocas e as posses financeiras, das imagens mais humildes àquelas mais sumptuosas,

⁶⁶ Thomas COX e Cox MACRO, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁷ Veja-se a título de exemplo as obras magnas de dois autores tão relevantes como António de Sousa MACEDO com *Eva, E Ave, ou Maria Triumphante*, editada em Lisboa pela Officina de Miguel Deslandes em 1700, ou a tão conhecida obra de Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, obra publicada em vários tomos e que percorre as múltiplas invocações da Virgem, traduzidas nas suas imagens, por todo o território.

⁶⁸ Cf. António de Sousa MACEDO, *Eva, E Ave, ou Maria Triumphante*, Lisboa, Officina de Miguel Deslandes, 1700.

Sobre esta obra de António de Sousa Macedo, cf. Nuno SALDANHA, “António de Sousa Macedo na Teoria do Barroco - Contributo para o Estudo das Ideias Estéticas no Portugal do Século XVII” (separata da revista *Cultura-História e Filosofia*), 1993. Neste texto, o referido historiador de arte analisa o pensamento de Macedo sobre o valor e a função da arte, integrando-o na cultura do seu tempo. Como bem refere o autor: “Macedo pensa mais em termos de verdade espiritual que de beleza, e o interesse pela arte é mais de natureza teológica, ou pelo menos moral, do que estética (...) há deste modo uma sobreposição do elemento catequizante e das possibilidades propangandísticas, onde se sublinha a importância didática ao serviço da Igreja, sobre o elemento artístico (...)”, Nuno SALDANHA, *op. cit.*, p. 12.

sempre firmadas num horizonte de grande respeito e carinho⁶⁹. Aliás, estas imagens encontram correlação directa nas invocações de altares um pouco por todo o país. No caso concreto estudado, a cidade de Lisboa e sua área de influência no que à arte da talha concerne, reconhecemos igualmente o grande peso que esta devoção à Virgem exercia no cômputo geral das encomendas de obra de talha destinadas aos altares. A devoção à Virgem, tal como aquela dedicada ao Santíssimo Sacramento e ao culto das relíquias, como veremos adiante, contribuiu largamente não só para multiplicar as obras encomendadas, mas também e não o esqueçamos, para moldar a própria vertente estrutural e decorativa destas obras. Como sempre, o tema, dando o mote para a fisionomia da obra, incluiria certamente referências iconográficas conectadas com o orago. No caso da Virgem, muitas vezes teriam de ser incluídos nichos para a colocação das imagens de seus pais, já para não referir exhaustivamente toda a iconografia associada a Maria explanada nas suas litanias, as quais migravam do papel para a talha, pontuando em painéis, pilastras, mísulas, remates, etc. É assim que as renovadas devoções vão paulatinamente reconfigurando a tipologia retabular, ao criar novas necessidades de exposição quer das imagens, quer da iconografia com estas relacionada⁷⁰ (Gráfico n.º 3).

Típico deste movimento de reabilitação e reforço de antigas devoções, postas em causa pela reforma protestante, foi o culto prestado às relíquias dos santos⁷¹.

⁶⁹ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, Lisboa, Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1707-1723.

⁷⁰ A este aspecto concreto já Natália Marinho Ferreira-Alves e Francisco Lameira dedicaram reflexões, elucidando como as necessidades do culto influenciaram as tipologias retabulares. Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal (...)*, *idem*, comunicação apresentada ao V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, o qual decorreu na Universidade do Algarve de 25 a 29 de Setembro de 2001, sob o título: "Os Retábulos dos Topos do Transepto da Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória (Porto)". Resumo da comunicação integrado em *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de História, Arqueologia e Património, 2002, p. 357 e Francisco LAMEIRA, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*, (col. Promontória Monográfica *História da Arte*, 01), Faro, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, pp. 16-18.

⁷¹ Sobre esta temática veja-se de Nuno Vassallo e SILVA, "Percurso de Relíquias e Relicários de S. Roque, AAVV, *A Ermida Manuelina de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1999. De realçar neste âmbito e documentando o grande prestígio e solenidade ligado à

Múltiplas são as referências localizadas na documentação coeva relativamente à existência de relicários em inúmeros templos dentro e fora da capital⁷².

Entre algumas das descrições mais interessantes que reconhecemos, situamos aquela de Manuel Consciência, na qual o autor descreve um relicário existente na igreja do convento do Oratório, em Lisboa, o qual combinava a sua função de expositor de relíquias com aquela da associação das mesmas com as imagens da Sagrada Família. O trecho do texto no qual se descreve esta peça é longo, mas profundamente rico de informação sobre a originalidade de um altar relicário que, segundo sabemos, não terá sobrevivido aos rigores do terramoto de 1755. Diz-nos então, Manuel Consciência: “(...) *occupa o Retabolo obra corintia, primorosamente entalhado, & ornado, & dourado, com suas columnas Salomonicas esmaltadas de vistosos floroens (...) no meyo da banquetta se vê hum como Sacratio elevado, & sostendo em si a bem lavrada peanha que delle sahe, a qual dividida em tres elegantes festoens faz outras tantas na planicie circular dos seus remates. Sobre estes estão collocadas as fermosissimas, & perfeytissimas Imagens dos Senhores JESUS, MARIA, & Joseph, as quais com a devota, & reverente belleza que mostrão, elevão os affectos (...) como o Minino Deos he a Raiz de toda a Santidade, pela parte que corresponde a posterior de seus pèsinhos se começa a levantar huma comprida, & copada arvore de talha dourada, com grande miudeza, & primor da arte, dilatando-se em troncos, & ramos pelo espaço da Tribuna até tocar no apice summo della.*

Na parte do Evangelho, onde fica a imagem da Rosa Mystica, MARIA Senhora Nossa, brota huma pequena, mas vistosa Roseyra; & da parte da Epistola, onde fica o Senhor S. Joseph, que sempre seguio ao Divino Sol, se vê hum Girasol, amorosa Glicie que sempre segue ao solar Planeta, rodeando a fabrica hum perfeyto arco, que a fecha toda dentro em si. Neste pois aberto em varios fundos,

posse e guarda das relíquias, o documento que relata a chegada daquelas ofertadas por D. João de Borja, filho de S. Francisco de Borja, à igreja inaciana de S. Roque. Estas foram alvo, na sua chegada, de um aparatoso recebimento que ficou registado para a posteridade e que já tivemos ocasião de referir atrás: BA, Ms. 54-XI-38 (a) - “Carta e relação do recebimento que se fes as santas reliquias que deu Dom Joam de Borja em Janeiro de 88”.

⁷² Cf. para a cidade de Lisboa, a relação dos templos e relíquias mais relevantes, em meados do Século XVIII, explanada em João Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal antigo e moderno*, (3.^a edição), Tomo I, Lisboa, Typographia do Panorama, 1870, pp. 119-126.

*& nos troncos, ramos, & flores daquella arvore, & duas plantas, se divisa engastada grande quantidade de Relicarios, & muytos de prata, com inestimaveis Reliquias Sagradas (...) estão engastados neste Santuario do altar dos Senhores JESUS, MARIA, JOSEPH, cento e noventa e sete Relicarios entre Mayores, medianos, & pequenos: & nelles se achão **inclusas seiscentas, & trinta & quatro Sagradas Reliquias dos Santos & Santas (...)**"⁷³. (negrito nosso).*

Esta obra, que se adivinha pela descrição supra citada, de uma riqueza artística considerável, articulava em si obra de talha, escultura, imaginária, ourivesaria, possivelmente entre outras, da qual o presente relato não nos dá conta. O relevante para nós neste contexto de produção retabular é, como não podia deixar de ser, a compreensão dos processos que conduziram ao gradual aparecimento de novas estruturas, as quais tinham por finalidade imediata albergar novos temas, ou pelo menos enquadrá-los de forma distinta, mais reforçada, enfim, mais apelativa aos sentidos dos crentes, levando-os a admirar por osmose a grandiosidade do tema, partindo da exposição da grandiosidade da obra. Neste sentido, os relicários cumpriram de forma exemplar o seu papel de grandes intervenientes na modelação da obra de talha de finais de seiscentos e inícios de setecentos. Para além da existência de altares relicários construídos de raiz para albergar essas espécies santas, outros existiram que conviveram com os retábulos de forma complementar, nomeadamente pontuando nas ilhargas das capelas.

A expressão “santuário”, que identificamos em alguns contratos de obra, referindo-se à introdução de uma estrutura a ser aplicada nas paredes laterais das capelas, a qual seria posteriormente, de forma geral, coberta com telas, afigura-se-nos ter-se tornado uma prática recorrente nesta época⁷⁴. Como

⁷³ Padre Manoel CONSCIENCIA, *Innocencia Prodigiosa, Triunfos da Fé e da Graça (...)*, Tomo II, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1727, pp. 309-322.

⁷⁴ Basta lembrarmo-nos de alguns exemplares ainda subsistentes quer na cidade de Lisboa, quer nas suas áreas de influência. É justo destacarmos aqueles existentes na igreja de S. Roque, concretamente nas ilhargas das capelas de N.^a S.^a da Doutrina, de N.^a S.^a da Piedade e do Santíssimo Sacramento, ou ainda aquelas que se reconhecem na capela dos Passos de Cristo situada no claustro do antigo mosteiro das comendadeiras de Santos-o-Novo. Fora de Lisboa, mas na sua área de influência no que à produção de talha concerne, destacamos a capela

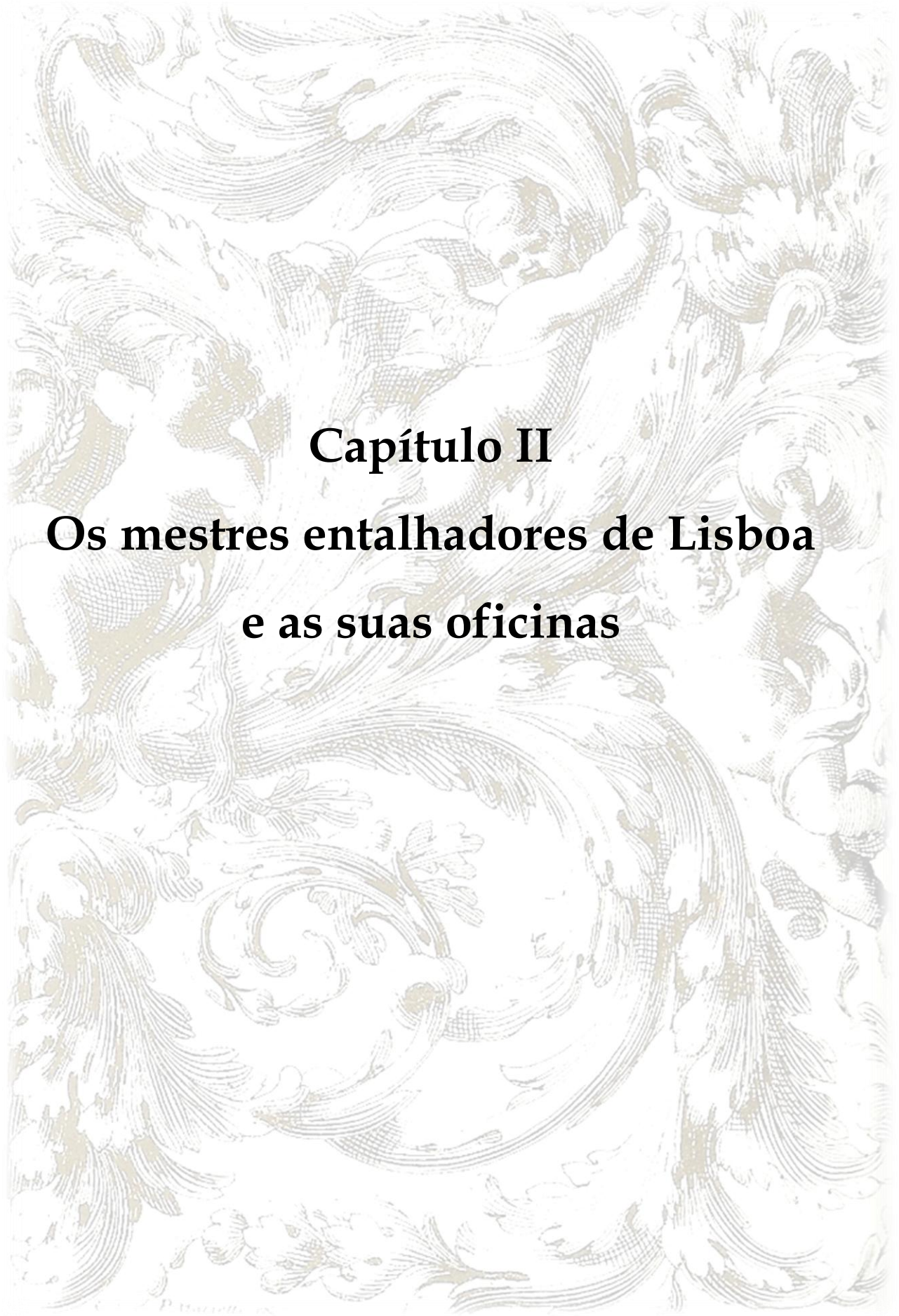
exemplo do que acabámos de referir podemos indicar o contrato notarial celebrado a 16 de Fevereiro de 1710 entre a irmandade de N.^a S.^a da Lembrança, sita na igreja do convento de N.^a S.^a de Jesus, em Lisboa, e o mestre entalhador Manuel João de Matos: “(...) *per dezejarem fazer o retabollo e trebuna da capella da mesma Senhora da Lembransa sitta na ditta jgreja do mesmo convento com dous santuarios nas ilhargas com toda a perfeição mandarão fazer o debuxo trassa risco della com que a ditta obra se auia de fazer e visto e aprouado se contratarão con elle Manoel João de Mattos (...)*”⁷⁵ (Doc. n.º 103).

No que à obra de talha diz respeito em particular, o impacto da corrente contra-reformista em Portugal foi imenso. Como atrás já tivemos oportunidade de escrever, o movimento complexo e multifacetado que revestiu a implementação das directrizes tridentinas no território português, e que, recapitulando, se pautou pela concatenação de esforços tanto no sentido da publicação de textos de divulgação e reforço da sua mensagem; na acção directa junto às populações na divulgação desses mesmos textos, através da catequese; da sermonária que a pregação também contemplava ou das acções missionárias que se empenhavam em levar aos locais mais recônditos do território esta palavra legitimada, preparou o terreno e enformou as mentalidades num sentido que a arte tão bem espelha. Para além desta acção imediata de que a palavra escrita e dita eram instrumentos privilegiados, contavam-se ainda muitas outras, que de forma não menos eficaz modelavam uma determinada concepção do sagrado. Referimo-nos concretamente às festividades de carácter cíclico ou àquelas apenas esporádicas, às inúmeras procissões que caracterizavam o viver diário da capital, enfim ao culto reforçado de determinadas devoções, ou à aparatosa devoção de que as relíquias foram alvo neste tempo. Todas estas influências concatenadas, além de outras que certamente se fizeram sentir, desempenharam papel de relevo não só no desenvolvimento da obra de talha, mas mais relevante do que isso na modelação da mesma em termos estruturais

denominada do Corpo Santo, situada em Setúbal junto à Sé da mesma cidade, a qual apresenta nas suas paredes laterais uma série de meios corpos relicários de factura notável.

⁷⁵ Cf. ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 62, L.º 346, fls. 46-47, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 39.

e decorativos. Será assim que iremos assistir a um crescente número de encomendas de obra retabular e, conseqüentemente, ao desenvolvimento do número de oficinas de talha e à sua maior especialização no sentido do apuramento da qualidade do trabalho, aspecto de que nos ocuparemos no capítulo seguinte.



Capítulo II

Os mestres entalhadores de Lisboa e as suas oficinas

2.1. Um grupo de profissionais coeso

As notícias mais constantes relativamente à existência de variadas oficinas de talha na cidade de Lisboa, com concentração no Bairro Alto, foram publicadas em primeiro lugar pelo investigador Vergílio Correia⁷⁶, ao elencar uma série de nomes de mestres entalhadores e respectivas zonas de residência, com a indicação do ano em que essa referência constava. A partir desse artigo dado à estampa em 1918, alguns nomes de mestres entalhadores foram posteriormente reconhecidos por outros investigadores em documentos de obra que foram sendo referenciados e publicados⁷⁷. Deste modo, partindo dessa abordagem pioneira de Vergílio Correia, nos alvares do século XX, vários mestres entalhadores foram saindo do anonimato e passaram a fazer parte de um universo que, progressivamente, se foi constatando ser vasto.

Partindo daquela abordagem primeira que referia apenas alguns nomes, as freguesias de residência e as datas respectivas em que os mestres apareciam indiciados, um longo caminho foi percorrido no sentido do aprofundamento do conhecimento sobre estas personagens, suas ligações profissionais e familiares, as obras de talha que executaram em Lisboa, aquelas outras que produziram para fora da capital, ou mesmo aquelas que porventura nunca passaram do papel. Se como atrás referimos, o mote dado por Vergílio Correia foi desenvolvido e trabalhado por outros investigadores que lhe sucederam no tempo, trazendo consigo novidades nas várias áreas de movimentação destes profissionais, a verdade é que este universo espera ainda um enfoque mais acurado sobre as suas múltiplas redes de funcionamento e relação⁷⁸.

⁷⁶ Cf. Vergílio CORREIA, "Entalhadores de Lisboa (Séculos XVII, XVIII). Para a História da Obra de Talha em Portugal", *Águia*, nº 14, Porto, 1918.

⁷⁷ Para a cidade de Lisboa, os investigadores que mais contribuíram para retirar do anonimato estes artistas foram Ayres de Carvalho e Vítor Serrão nas obras já anteriormente citadas.

⁷⁸ Neste ponto não nos ocuparemos da questão das relações oficiais entre mestres, aprendizes e oficiais, por considerarmos que esse trabalho, no que se refere aos moldes gerais da produção da obra de talha já foi efectuado e bastante bem explicitado por Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (...)*.

No que à cidade de Lisboa concerne, e como podemos facilmente intuir, as redes de relacionamento entre os mestres entalhadores entre si e entre os potenciais encomendadores das suas obras eram complexas e obedeciam a esquemas que privilegiavam no primeiro caso a protecção e o assegurar da continuidade da oficina e no segundo o estabelecimento de uma conexão de contactos de influência eficiente e bem orquestrada.

Vários são os exemplos que elencámos nos quais nos damos conta que uma das preocupações primeiras dos mestres ao longo de gerações seria manter a oficina na família e no circuito da produção de obra de talha. Assim se justificam os casamentos dos filhos e filhas com a prole dos seus camaradas de profissão e o correlativo formar de clãs que se tornariam cada vez mais fortes em virtude destas alianças. Os exemplos concretos por nós localizados remetem-nos tanto para os protagonistas de grandes oficinas, como era o caso daquela da família Rodrigues Ramalho, de que o pai Manuel Ramalho foi o antecessor na direcção da que se tornaria talvez a maior oficina de Lisboa, pelas mãos do seu filho José Rodrigues Ramalho, como para os detentores de “lojas” mais modestas, que certamente lutariam para se manter à tona na luta por trabalho na Lisboa de finais de seiscentos e inícios de setecentos.

No caso da família de José Rodrigues Ramalho referenciámos um documento notarial no qual este mestre se compromete, a 6 de Janeiro de 1710, a entregar o dote da sua filha Teresa de Jesus ao seu futuro marido, Jerónimo Nunes, filho do carpinteiro das obras régias, Manuel da Silva Rosado⁷⁹. Não sabemos exactamente que profissão exerceria Jerónimo Nunes, se seria carpinteiro tal como o seu pai, ou se seria mestre entalhador como o seu sogro, mas o que revela igualmente este enlace é a predisposição não só para o casamento entre filhos de mestres das mesmas profissões ou afins, mas também a união entre famílias que gozavam de algum prestígio social que os cargos régios emprestavam. Como sabemos, José Rodrigues Ramalho era igualmente medidor das obras régias, sendo bastante considerado na corte, não só pelas

⁷⁹ ANTT, C.N.L. n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 81, L.º 353, fls. 81-81v.º, publ. Por Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 193.

suas capacidades na sua primeira área de trabalho, mas igualmente no domínio da arquitectura, como confirma a chancelaria régia de D. João V, datada de 2 de Abril de 1707⁸⁰, a qual atesta: “(...) o bem que Jozeph Rodrigues Ramalho medidor de melhor digo de minhas obras reaes me tem seruido ha mais de vinte annos a esta parte assistindo em todas as obras que no dito tempo se tem feito a custa da fazenda real e seruindo huma das praças de aprender Architettura ciuil ha quatorze annos assistindo com o Padre Francisco Tinoco da Silua ao fazer de todas as plantas que no dito tempo se oferecerão das obras reaes e seruiu ha mais de quatorze annos de medidor das obras reaes (...)”⁸¹.

Um outro testemunho interessante ainda dentro desta mesma linha, é igualmente referido pelo texto de uma Chancelaria Régia, desta feita de D. Pedro II, na qual José Rodrigues Ramalho é investido com o cargo de medidor das obras régias. Este documento, datado de 6 de Julho de 1704,⁸² refere essa mesma indigitação para a função referida, mas acrescenta ainda dois dados que para nós são essenciais neste âmbito: o cargo que o mestre iria ocupar tinha sido anteriormente detido em primeiro lugar pelo seu sogro António Pereira e posteriormente pelo seu cunhado José Pereira de Abreu. Por falecimento deste último, que não deixou descendência, decide-se então, manter o mesmo dentro do âmbito da família e legá-lo ao mestre José Rodrigues Ramalho. Uma vez mais se prova, por estes dados, as ligações por via matrimonial entre famílias com ofícios e cargos semelhantes. Por esta informação contida nesta Chancelaria, mais dois membros da família de José Rodrigues Ramalho são identificados, a saber o pai e o irmão de sua mulher Antónia dos Santos. Não só se identificam as personagens, mas entende-se também um pouco melhor como

⁸⁰ ANTT, *Chancelaria de D. João V*, L.º 31, fls. 34 -34 v.º, ref. por Francisco de Sousa VITERBO, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988 (2.ª edição), pp. 349-350, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 193.*

⁸¹ *Idem, ibidem*, fl. 34.

⁸² Cf. ANTT, *Chancelaria de D. Pedro II*, L.º 55, fls. 181 v.º-182, ref. por Francisco de Sousa VITERBO, *op. cit.*, p. 349, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 192.

os cargos poderiam ser de algum modo hereditários e no caso de não existirem herdeiros directos passarem para o familiar habilitado mais próximo⁸³.

Um outro documento, desta feita pertencente ao acervo de um cartório notarial à guarda do ANTT, revela as relações de parentesco entre dois mestres entalhadores. De um lado reconhecemos José Antunes, conceituado profissional com vasta obra executada para a cidade de Lisboa, seus arredores e Alentejo, e do outro surge-nos José Nunes Monteiro, igualmente entalhador e genro do primeiro. Estava-se a 6 de Agosto de 1711 e o documento refere-se a uma questão algo incomum: a substituição, num contrato de obra, de um mestre entalhador por outro da mesma família.

José Nunes Monteiro não conseguiu cumprir os prazos ajustados para entrega da obra de talha da capela de São Gonçalo de Amarante, sita na igreja de N.^a S.^a da Encarnação, facto pelo qual se encontrava preso, e o seu sogro e também mestre entalhador, José Antunes, oferece-se para terminar a obra na sua qualidade de fiador⁸⁴.

Outro exemplo, reconhecemo-lo na parceria firmada entre os mestres Felipe Ramalho e Manuel Mateus, a 12 de Março de 1680 com vista à execução do retábulo de talha da igreja matriz de S. Julião do Tojal⁸⁵. Esta sociedade de artistas para além de revelar um facto que já atrás tivemos ocasião de mencionar, as parcerias entre mestres, aduz ainda outro relevante neste contexto que agora analisamos. Manuel Mateus era genro de Felipe Ramalho, confirmando assim uma predisposição para os casamentos entre os membros de famílias detentoras do mesmo ofício.

Estes quatro exemplos aqui apresentados confirmam-nos as relações familiares entre mestres de ofícios idênticos e afins como uma realidade inegável, também presentida em outras pistas que muitos outros documentos revelam. Se estes são os casos mais flagrantes de associação entre pessoas que embora de famílias

⁸³ Casos bem conhecidos da nossa historiografia da arte são aqueles relacionados com a família dos Tinocos ou com a dos Coutos, as quais asseguraram gerações de arquitectos ao serviço da coroa portuguesa.

⁸⁴ ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 82, L.º 360, fls. 92 v.º-93 v.º. Publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico" (...)", p 40. *Vide* Vol II, Doc. n.º 104.

⁸⁵ ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 320, fls. 76-77 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 20.

distintas detinham cargos e ofícios semelhantes, muito mais evidente é o caso da continuidade dos ofícios e oficinas que passavam de pais para filhos, mantendo assim a sobrevivência e o enriquecimento da mesma, não só pela transferência de todo o espólio constante da própria oficina, nomeadamente os instrumentos de trabalho, da experiência acumulada ao longo de uma vida dedicada àquele ofício, mas também pela da clientela que se foi cultivando e fidelizando durante o percurso profissional. Tal é notório no caso excepcional de José Rodrigues Ramalho, que segundo o testamento de seu pai, Manuel Ramalho, seria já há largos anos responsável pela sua loja. Este artista herda a oficina do seu pai e, trabalhando a par dos seus irmãos Manuel Ramalho e Francisco Lopes Ramalho, irá guindá-la a um estatuto e a uma dimensão que certamente não mais se repetiu no tempo. Como filho primogénito e indubitavelmente dotado de um talento singular, não só no que à execução da sua arte dizia respeito, mas também no que à gestão do seu negócio tocava, conseguiu no decurso de tempo da sua laboração (cerca de 30 anos) produzir uma quantidade significativa de obra destinada às mais opulentas igrejas da capital e fora dela, cultivando uma clientela que não se eximia de pagar os altos preços que cobrava pelas suas obras.

Alguns casos que podemos mencionar de continuidade na profissão de seu pai, são aqueles dos filhos dos mestres entalhadores e arquitectos como Domingos Gonçalves (filho António da Costa), Manuel Ramalho (filhos José Rodrigues Ramalho, Francisco Lopes Ramalho e Manuel Ramalho⁸⁶), Pascoal Rodrigues (filho Santos Pacheco de Lima), João Vicente (filho José de Almeida⁸⁷), António da Costa (filho Caetano da Costa) No caso documentado de António da Costa, conseguimos reconhecer o mesmo ofício em três gerações. Começando com o patriarca Domingos Gonçalves, passando pelo seu filho António da Costa e

⁸⁶ Veja-se o Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa constante do Vol. II.

⁸⁷ Sobre a vida e obra de José de Almeida, escultor português com formação artística em Roma, veja-se o recente estudo de Teresa Leonor M. VALE, *Um Português em Roma, um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, especialmente as pp. 9-71.

culminando no grande mestre entalhador e escultor Caetano Alberto da Costa⁸⁸, que em Espanha dará largas ao seu talento, estamos perante uma verdadeira dinastia de mestres entalhadores.

Para além deste expediente usado para manter a continuidade das oficinas e do círculo de influências, reconhecemos outras acções que nos colocam na esteira da confirmação da unidade desta classe. Referimo-nos concretamente ao facto de frequentemente os mestres entalhadores apadrinharem filhos dos seus camaradas de ofício, testemunharem casamentos dos mesmos e oferecerem-se como testemunhas e mesmo como fiadores nos contratos de obra celebrados pelos seus colegas, sendo também comum referenciá-los trabalhando em parceria, dividindo o trabalho numa obra, possibilitando assim, não só a celeridade da execução da mesma, mas também a divisão dos custos e dos lucros pelo grupo⁸⁹. Neste caso concreto reconhecemos para a cidade de Lisboa parcerias apenas temporárias e que se constituíam com o objectivo de executar determinada obra ou obras. Tal como refere Natália Marinho Ferreira-Alves, estas sociedades podiam constituir-se em face da dimensão das obras contratadas, por vezes inexequíveis por uma só oficina, ou ainda pela necessidade de um investimento prévio por parte dos mestres, que por vezes obrigava à coordenação de esforços financeiros e logísticos⁹⁰. Em Lisboa identificamos os casos de várias parcerias intentadas para uma única obra ou para várias no mesmo local. O primeiro caso data de 16 de Dezembro de 1711 e envolve o mestre entalhador e escultor Manuel Machado e a irmandade de Santa Ana sediada no convento de N.ª S.ª do Carmo, em Lisboa⁹¹. Neste ajuste

⁸⁸ Caetano Alberto da Costa (1709-1778) foi alvo de vários estudos por parte da comunidade científica espanhola, mormente Andaluza. Entre estes destacam-se aqueles de Alfonso HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, "Cayetano Acosta escultor in piedra", *Revista de Arte Sevillano*, n.º 2, 1983, pp. 35-42, *idem*, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano Acosta: la fase gaditana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo LIV, Universidad de Valladolid, 1988 e mais recentemente do mesmo autor: *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilha, 2007. Contributo também actual é aquele de Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, "Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta", *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento del Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 193-202.

⁸⁹ Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto (...)*, pp. 94-95.

⁹⁰ Cf. *Idem, ibidem*.

⁹¹ ANTT, C.N.L., n.º 12 A, (actual n.º 1), L.º 362, fls. 25v.º-26, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", p. 41. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 105.

notarial, o mestre compromete-se a cumprir os prazos do anterior contrato que ele e o seu colega de ofício, António Martins Calheiros, tinham ajustado com a mesma instituição, a fim de entalharem o retábulo destinado ao altar da mesma santa. Neste novo contrato, Manuel Machado demarca-se do seu anterior companheiro e compromete-se a acabar a obra, sozinho. Qualquer situação poderá ter estado na origem da quebra da parceria, mas para o que neste ponto nos interessa, a evidência de que as parcerias eram uma realidade no contexto da produção da obra de talha de Lisboa, este exemplo apresenta-se como um testemunho válido.

A outra situação configura-se na sociedade entre os mestres José Freire e Baltasar dos Reis Couto. Irmanados na execução de obras de talha destinadas à igreja e claustro do convento de N.^a S.^a de Jesus, de Lisboa, esta parece ter sido uma parceria ganhadora. A primeira obra data de 2 de Novembro de 1714 e destinava-se a guarnecer o claustro com quatro passos da vida de Cristo, idênticos àqueles já pré-existentes⁹². O trabalho dos mestres deve ter agradado aos religiosos da ordem terceira de S. Francisco que quatro anos volvidos, concretamente a 8 de Novembro de 1718, tornam a contratar a dupla de mestres entalhadores para, desta feita, executarem a obra do altar de N.^a S.^a da Conceição⁹³.

No caso de apadrinhamento de filhos de colegas de ofício oferece-nos dar como primeiro exemplo o do baptismo de Francisca, filha do mestre entalhador António da Costa e de sua mulher Maria do Espírito Santo, apadrinhada pelo mestre escultor e entalhador Manuel Machado, no ano de 1694⁹⁴. Seis anos volvidos, o mesmo Manuel Machado reincide no apadrinhamento de um filho do seu colega de ofício António da Costa. José era o nome da criança e o

⁹² ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1) Cx. 85, L.º 373, fls. 27-28, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", p. 46. Vide Vol. II, Doc. n.º 109.

⁹³ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 391, fls. 7 v.º-8 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", p. 58. Vide Vol. II, Doc. n.º 117.

⁹⁴ ANTT, R.P.L., freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 116. Publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, "Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta", *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 20, Universidad de Sevilla, 2009, p. 195. Vide Vol. II, Doc. n.º XVII.

baptismo deu-se a 1 de Dezembro de 1700⁹⁵. Um outro caso interessante, que envolve a um tempo colegas de profissão e familiares, é aquele que diz respeito ao baptismo do filho do mestre entalhador Francisco Lopes Ramalho. Raimundo foi baptizado no dia 6 de Setembro de 1698 e teve como padrinho o seu tio, irmão de seu pai, José Rodrigues Ramalho⁹⁶. A referência seguinte demonstra como o mestre entalhador João Vicente cultivava relações de proximidade e quiçá de amizade com o igualmente mestre entalhador e escultor Matias Rodrigues de Carvalho. Segundo o assento de baptismo de Caetano, filho de João Vicente, aquele terá sido baptizado a 30 de Julho de 1702, tendo por padrinho Matias Rodrigues de Carvalho⁹⁷. Um apadrinhamento que se configura igualmente interessante neste âmbito é o de Inês, a 31 de Janeiro de 1706, igualmente filha do mestre João Vicente e de sua mulher Francisca de Sequeira, a qual apresenta como madrinha Jerónima dos Anjos, filha do mestre pintor Francisco Ferreira de Araújo⁹⁸. Por este documento se constata que as ligações de amizade e de convivência estendiam-se igualmente aos mestres de ofícios relacionados e complementares daquele do entalhe. Como sabemos, era frequente o relacionamento destes artistas, que estando irmanados na execução de obras de talha, seu posterior douramento e feitura de obras complementares, como eram o entalhe de obra complementar e a pintura de tectos ou mesmo de outros espaços dos templos, conviviam amiudadamente e decerto desenvolviam relações de companheirismo e de cordialidade entre si.

Um exemplo derradeiro e que confirma o prestígio do mestre entalhador e arquitecto José Rodrigues Ramalho é aquele que nos remete para o baptismo de sua filha Caetana, o qual teve lugar no dia 8 de Novembro de 1703. Por padrinhos figuram D. João de Sousa, Conde de Soure e D. Caetana de

⁹⁵ ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 241 v.º. Publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, *op. cit.*, p. 195. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXIV.

⁹⁶ ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 192. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXI.

⁹⁷ ANTT, *R.P.L.*, freguesia e Nossa Senhora das Mercês, baptismos, microfilme n.º 1032, L.º 2B, fl. 99 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXVIII.

⁹⁸ ANTT, *R.P.L.*, freguesia das Mercês, baptismos, microfilme n.º 1032, L.º 2B, fl. 118 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXXIV.

Lencastre, sendo seu procurador neste assento D. Rodrigo de Lencastre⁹⁹. Caetana entrará como noviça no convento de Jesus das religiosas Francesinhas, a 30 de Setembro de 1719, com o extraordinário dote de 600.000 réis¹⁰⁰.

Este documento de baptismo é igualmente relevante neste contexto, pois reforça uma vez mais a ligação deste mestre às mais altas esferas do Reino. D. João de Sousa era vedor das obras régias e uma personagem influente da corte de então. No que respeita ao testemunho de casamentos, referenciámos aquele de Manuel Machado com Clara Pereira datado de 7 de Janeiro de 1681, no qual surge como testemunha o mestre escultor Belchior da Fonseca¹⁰¹. Outro exemplo semelhante configura o enlace matrimonial de João Vicente com Francisca de Sequeira a 30 de Outubro de 1701, no qual testemunha pelos noivos o mestre escultor Domingos da Costa¹⁰². Outro caso em que uma das testemunhas é igualmente colega de ofício do noivo é aquele que se reporta aos votos matrimoniais de António da Costa e de Maria do Espírito Santo, os quais foram celebrados a 3 de Junho de 1686¹⁰³. Desta feita, o escolhido foi o mestre entalhador Brás Ribeiro. Destacam-se ainda como assistentes a este acto solene, os mestres carpinteiros António João e José de Oliveira.

No que concerne à presença de mestres entalhadores figurando como testemunhas em contratos de obra celebrados por colegas seus, o número de exemplos é igualmente significativo: estava-se a 5 de Julho de 1683 e o mestre entalhador José Antunes contratava-se com as religiosas do convento de S. João de Setúbal a fim de lhes executar o retábulo-mor da sua igreja. Como testemunha deste ajuste notarial apresenta-se o seu colega de ofício António

⁹⁹ ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001, L.º 10B fl.7 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 192. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXXI.

¹⁰⁰ ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 72, L.º 309, fls. 29-30 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico” (...)” p. 59. *Vide* Vol. II, Doc. n.º LI.

¹⁰¹ ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1072, livro 6, fl. 200 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º IX.

¹⁰² ANTT, *R.P.L.*, freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, L.º 2C, fl. 25. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXVII.

¹⁰³ ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, casamentos, microfilme n.º 1006 (1684-1694), fl. 34, publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, “Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa (...)”, p. 199. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XI.

Ferreira, morador na Rua das Gáveas¹⁰⁴. Outro exemplo refere-se à presença do mestre entalhador Bartolomeu Gomes, morador na Rua da Atalaia no Bairro Alto, como testemunha na escritura notarial celebrada a 25 de Maio de 1695 entre a irmandade do Senhor dos Passos sita na igreja dos Jerónimos de Belém e o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, no qual este último se compromete a executar a talha da capela daquela irmandade¹⁰⁵.

Uma última referência a esta situação, em que colegas de ofício se ofereciam para testemunharem contratos de obra, é aquela figurada no ajuste celebrado entre os mestres entalhadores Baltasar dos Reis Couto e José Freire com a irmandade de N.^a S.^a da Conceição sita na igreja de N.^a S.^a de Jesus da Ordem Terceira de S. Francisco, em Lisboa. Neste contrato ajustado entre as partes a 8 de Novembro de 1718, apresenta-se como testemunha o mestre entalhador Francisco Rodrigues¹⁰⁶.

Foi, pensamos, esta grande coesão entre os membros desta profissão, paralelamente a uma conjuntura cultural e económica favorável que terá contribuído também para o desenvolvimento e consolidar do prestígio desta profissão na sociedade portuguesa de então.

¹⁰⁴ ARQUIVO DISTRITAL DE SETÚBAL, *Cartório Notarial de Setúbal*, L.º 55 do Tabelião Julião de Arouche Vidal, fls. 37-39 v.º, publ. por Vítor Serrão, “Uma Obra Prima (...)”, pp. 637-661 e p. 642, nota 19. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 25.

¹⁰⁵ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls. 76 v. - 78, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima (...)”, p. 12. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 54.

¹⁰⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 391, fls. 7 v.º- 8v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico” (...), p. 58. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 117.

2.2. Breve biografia dos mestres mais destacados de Lisboa (1670-1720)

JOSÉ ANTUNES



A vida pessoal de José Antunes permanece obscura. Não se conhecem relações familiares constantes, sabe-se apenas que morava na Rua da Oliveira e que tinha certamente uma filha, por num contrato de obra de talha se aludir a um genro seu da mesma profissão de entalhador. No entanto, em termos profissionais, podemos afirmar estar perante um dos mais requisitados mestres do seu tempo com obra documentada, sendo alguma dela ainda subsistente. A primeira notícia sobre a actividade profissional de José Antunes data de 13 de Outubro de 1667. A referência indirecta ao mestre é feita pelo entalhador régio António Vaz de Castro que, no texto do seu testamento, alude a vários oficiais que consigo trabalhavam nas obras da capela real¹⁰⁸. Esta esfera de contactos dentro da profissão e a participação numa obra desta relevância, indicia já a qualidade das capacidades técnicas deste mestre que ao tempo fazia parte do grupo de trabalho do entalhador régio António Vaz de Castro. Seria porventura um promissor oficial do entalhador régio, ao qual foi dada a oportunidade de colaborar numa empreitada daquela dimensão e reconhecida importância.

¹⁰⁷ Assinatura fac-similada constante de contrato notarial. ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 60, L.º 299, fl. 29 v.º.

¹⁰⁸ ANTT, R.G.T., L.º 26, fls. 62-64, publ. por João SIMÕES, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002 (texto policopiado), pp. 204-205. *Vide* Vol. II, Doc. n.º V.

A referência documental seguinte, de 5 de Novembro de 1682 (portanto, 15 anos depois da anterior), indica-o como o artista responsável pela execução do retábulo-mor da igreja do convento do Sobral, dos frades de Santo António dos Capuchos¹⁰⁹. Este exemplar, hoje desaparecido, inaugura as referências documentais relativas à participação deste mestre em obras de talha destinadas aos espaços sacros das ordens religiosas.

Um ano depois, concretamente a 5 de Julho de 1683, o mestre celebra ajuste notarial com as religiosas do convento de São João da vila de Setúbal a fim de executar o retábulo-mor, trono, tribuna e sacrário da sua igreja¹¹⁰.

Dois anos passados, corria o ano de 1685, a 19 de Novembro, o mestre é contratado pelo então bispo da Guarda Fr. Luís da Silva¹¹¹, a fim de lhe executar um túmulo de talha, com a referência de que o risco seria da autoria do mestre¹¹². Esta obra, em tudo inédita no cômputo geral dos contratos de obra de talha a que tivemos acesso, atesta não só a versatilidade dos suportes em que esta arte se desenvolveu, mas também, neste caso especial, o prestígio que o trabalho de mestre José Antunes já detinha na época. A encomenda, não o esqueçamos, é feita pelo bispo da Guarda, ao tempo Fr. Luís da Silva, cuja sensibilidade artística será reconhecida pela forte acção mecénática que desenvolveu enquanto arcebispo de Évora, nomeadamente, ao encomendar avultada obra de talha destinada à Sé da mesma cidade, à igreja de N.^a S.^a do

¹⁰⁹ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 74, L.º 375, fls. 19 v.º-20 v.º. Vide Vol. II, Doc. n.º 22.

¹¹⁰ ADS, *Cartório Notarial de Setúbal*, L.º 55 do Tabelião Julião de Arouche Vidal, fls. 37-39 v.º, ref. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima da Talha do Estilo Nacional (...)” p. 642, nota 19. Obra desaparecida. Vide Vol. II, Doc. n.º 25.

¹¹¹ Segundo Fortunato de Almeida, Fr. Luís da Silva nasceu em Lisboa em 1626. Era membro da ordem da Santíssima Trindade e chegou a ser professor de teologia e reitor do colégio da ordem, em Coimbra. Era bispo de Lamego quando foi transferido em 1684 para o bispado da Guarda, sendo confirmado nesse cargo a 9 de Abril de 1685. Ainda segundo o mesmo autor, terá feito várias visitas à diocese no decurso das quais fez relevantes donativos quer para os templos do arcebispado quer para os mais desfavorecidos do mesmo. A 6 de Janeiro de 1691 foi transferido para o arcebispado de Évora, local onde foi protagonista de várias acções mecénáticas, no âmbito de encomendas de obras de arte, nomeadamente de talha. Cf. Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Vol. II, Porto, Livraria Civilização Editora, 1968, pp. 629 e 632-633. Sobre o mecénato de D. Frei Luís da Silva em Évora e em especial as suas encomendas de obra de talha, a um outro mestre entalhador também de origem lisboeta, Francisco Machado, ver Celso MANGUCCI, “Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora”, *Cenáculo*, boletim on-line do Museu de Évora, n.º 2, Dezembro de 2007, em www.museudevora.imc-ip.pt.

¹¹² ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 60, L.º 299, fls. 28-29 v.º. Vide Vol. II, Doc. n.º 34.

Bispo, em Montemor, à igreja Paroquial de Santo Antão e à igreja paroquial de São Pedro¹¹³.

No que respeita à tumulária em suporte de madeira, os casos existentes são raros, como raras são também as referências coevas a tais objectos. Actualmente conhecem-se três outros casos em que a madeira foi utilizada como matéria preferencial para encerrar restos mortais. Um dos deles é o do túmulo de S. Geraldo, situado em capela homónima, na Sé de Braga¹¹⁴. Enquadrado por um retábulo de características formais adstritas à tipologia de Estilo Nacional, o túmulo de S. Geraldo apresenta decoração entalhada composta por *putti*, elementos vegetalistas e as amoras que pertencem à iconografia do santo¹¹⁵.

Notícia de outras duas arcas tumulares existentes nos então arredores da cidade de Lisboa, foi por nós recolhida na documentação produzida aquando da extinção das ordens religiosas do território nacional. O inventariante da Fazenda Pública, ocupado em descrever a capela-mor do convento de Santo Elói, conhecido por do Beato António, situado a Xabregas, refere a dada altura: “(...) tendo de cada lado tres tumulos, dos quaes quatro são de pedra com seus distticos, e dois de madeira (...)”¹¹⁶.

Passam-se 6 anos até termos de novo contacto com a actividade profissional do mestre. Desta feita, é-lhe solicitada a execução de desenho destinado ao retábulo da capela-mor da igreja do colégio de Santo Antão-o-Novo, risco este encomendado pelo reitor, padre Sebastião de Lima¹¹⁷. Nesta empreitada concorreu com um membro da companhia de Jesus, de nome Cristóvão, cuja planta parece ter sido escolhida para executar o referido retábulo¹¹⁸. No ano de 1695, José Antunes é contratado pelos freires da ordem de Avis, a fim de lhes executar um retábulo destinado à capela-mor do seu mosteiro de S. Bento de

¹¹³ Cf. Celso MANGUCCI, *op. cit.*

¹¹⁴ Cf. o estudo de Ana Maria M. de Sousa PEREIRA, *A Capela de S. Geraldo da Sé de Braga*, Braga, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, Militia Sanctae Mariae (Portugal) e Associação Tertio Millennio, 2001, pp. 33-34.

¹¹⁵ Sobre este aspecto cf. a obra supra-citada, p. 36.

¹¹⁶ ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, “Convento de Santo Elói do Beato António, Xabregas”, Cx. 2198, capilha n.º 5, Inv.º n.º 46, fl. 24 v.º.

¹¹⁷ ANTT, *Jesuítas*, Cx. 16, Mç. 11, n.º 92, publ. por Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas (...)*, p. 791.

¹¹⁸ Cf. Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas (...)*, p. 791.

Avis¹¹⁹. Esta obra, ainda hoje subsistente, apresenta-se “em branco”. Apesar de nunca ter sido dourado, ou mesmo por causa disso, este exemplar testemunha cabalmente o domínio da técnica do entalhe por parte da oficina de José Antunes. Para além disso, é ainda nos nossos dias um dos últimos sobreviventes de um conjunto de obras de grande envergadura, que nos permite avançar não só com a sua leitura estética em termos individuais, mas mais interessante do que esse propósito, autoriza-nos a estabelecer comparações com os seus congéneres coevos e aferir tipologias e modos de entender a realização destas estruturas. De uma dimensão verdadeiramente grandiosa, o retábulo articula pesadas e túrgidas colunas salomónicas com uma bem dimensionada tribuna. No remate, poderosos trossos prolongam o movimento espiralado das colunas e fecham o conjunto.

Nos dois anos seguintes registam-se pagamentos ao mestre pela obra do retábulo-mor da igreja matriz de Camarate¹²⁰. Embora configurando-se na esteira tipológica do exemplar que referimos acima, este altar-mor da igreja dedicada a Santiago, é de factura bem mais simples. Sobriedade de linhas e estrutura algo pesada, com pouca concessão ao elemento escultórico marcam esta obra, que se encontra num estado de conservação bastante deficitário, impedindo uma leitura mais acurada.

A referência seguinte a obra diz respeito à planta do retábulo-mor da igreja de S. João Baptista do Lumiar, encomenda da irmandade do Santíssimo Sacramento do mesmo templo. Concorrendo com a planta de José Antunes esteve a de Pascoal Rodrigues, “O Ilheo”, pai do mestre entalhador e arquitecto Santos Pacheco de Lima¹²¹. Os registos contabilísticos referentes a estes

¹¹⁹ ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, L.º 62 (1608-1778), fls. 290-293, publ. por Marta ALEXANDRE, *O Convento de S. Bento de Avis à luz das suas funções, identidades e estilo. As campanhas da Idade Moderna*, Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002 (texto policopiado). Vide Vol. II, Doc. n.º 56.

¹²⁰ Ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 108. A 3 de Maio de 1697 o mestre dá quitação dos 330 mil réis da obra do retábulo da igreja de Santiago de Camarate. Arquivo Paroquial da igreja Matriz de Camarate, *Recibos avulsos*. Cota cedida por Vítor Serrão.

¹²¹ ARQUIVO DA IGREJA PAROQUIAL DE S. JOÃO BAPTISTA DO LUMIAR, *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, “Contas das despesas feitas em obras na Igreja Paroquial do Lumiar -

pagamentos datam dos anos de 1698 e 1699. Desta vez, a planta ganhadora foi a do nosso mestre, que por estes anos teria já desenvolvido cabalmente as suas capacidades tanto ao nível da execução de obra, como ao daquele do seu desenho. Era frequente, a encomenda de planta a um artista e a execução a um outro. Neste caso, o mestre que transpôs para a talha as ideias de José Antunes, foi o igualmente consagrado mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho¹²².

A obra seguinte documentada é aquela que realizou para as religiosas maltesas de Estremoz. Em Março de 1700, e segundo se pode ler no livro de receita e despesa do convento de S. João da Penitência de Estremoz, à guarda da Biblioteca Pública de Évora e datado de 7 de Janeiro de 1700 a 22 de Março desse mesmo ano, o mestre recebeu a quantia de 300 mil réis, pagamento pela obra de talha do altar-mor do mesmo convento¹²³. José Antunes fará ainda para as mesmas religiosas obra escultórica de dois anjos e um serafim de seis asas, destinado a encerrar e desencerrar com as mesmas, a porta do sacrário do altar-mor¹²⁴. As informações constantes desta documentação são relevantes para a consideração da progressão da carreira do mestre. Por elas percebemos que José Antunes, além de riscar obra de talha e executar a mesma, tomava ainda a seu cargo a feitura de obra escultórica. Assistimos através deste exemplo à consolidação de uma carreira, que possivelmente iniciada sob os bons auspícios da colaboração com o já referido entalhador régio António Vaz de Castro, se foi

1696 a 1745", fl. 35. Pela planta encomendada a José Antunes pagaram 4.000.08 reis, enquanto a que pagaram a Pascoal Rodrigues custou 3.000 reis. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 62.

Na sua pequena monografia sobre a igreja de S. João Baptista do Lumiar, Cordeiro de Sousa refere pagamentos a José Ferreira de Araújo pelo douramento da capela-mor, pagamentos esses recebidos pelo seu cunhado e procurador neste caso, António de Oliveira Bernardes. No entanto, este autor ignora as informações restantes constantes deste documento e que se referem precisamente à generalidade das obras da capela-mor e à encomenda do seu retábulo. Cf. J.M. Cordeiro de SOUSA, *A Igreja Paroquial de São João Baptista do Lumiar. Breves apontamentos para a sua História*, Lisboa, Pia Sociedade de S. Paulo, s/d., pp. 16-17.

¹²² Contrato de execução da obra de talha em ANTT, C.N.L. n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 427, fls. 44-45 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 67.

¹²³ BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, *Conventos*, Convento de S. João da Penitência de Estremoz, L.º 105, Mç. 85. Cota cedida por Vítor Serrão. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 69.

¹²⁴ *Idem, ibidem*.

desenvolvendo no sentido da polivalência artística e do crescente domínio da arte.

Geográfica e cronologicamente próxima da anterior é a obra que José Antunes realizou a pedido da Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, decorria o ano de 1700. Nesta data, o mestre executa um risco destinado às obras de renovação arquitectónica da igreja dessa mesma instituição¹²⁵. Embora a documentação seja omissa relativamente à obra que José Antunes terá efectivamente realizado para os mesários dessa instituição, referindo-se apenas que a renovação do templo foi efectuada segundo projecto deste mestre, a verdade é que não nos parece ousado inferir que para além de efectivamente ter gizado planta destinada à renovação arquitectónica do espaço, possa igualmente ter desenhado alguma da talha, se não toda, que mais tarde José Ramalho irá executar.

A última referência documental que possuímos acerca da carreira profissional de José Antunes, data de 6 de Agosto de 1711 e diz respeito a um contrato de obra, no qual ele intervém na sua qualidade de fiador do seu genro de nome José Nunes Monteiro. José Antunes, neste ajuste contratual, obriga-se a acabar a obra do altar de S. Gonçalo, situado na igreja da Encarnação de Lisboa, obra que o seu genro tinha deixado inacabada e à conta da qual se encontrava preso ao momento¹²⁶. Não deixa de ser irónico que a última notícia sobre o labor artístico do mestre não seja referente a uma sua intervenção numa grande obra de talha ou de renovação arquitectónica, como aquelas que anteriormente apontámos, mas sim a uma humilde mediação entre o seu desafortunado genro e os insatisfeitos encomendadores da irmandade de São Gonçalo, sita na igreja da Encarnação.¹²⁷ Por este exemplo, podemos igualmente aferir como a obra de talha, tal como as outras, certamente, se encontrava enformada pelos múltiplos

¹²⁵ ARQUIVO DA MISERICÓRDIA DE MONTEMOR-O-NOVO, *Livro da Emmenta de 1700 para 1701*, fls. 23 v.º-24, publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, "As diversas campanhas de obras retabulares da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo, Jorge FONSECA (coord. de), *A Misericórdia de Montemor-o-Novo. História e Património*, Montemor-o-Novo, Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008, p. 136.

¹²⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 82, L.º 360, fl. 92 v.º-93v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico" (...)", p. 40. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 104.

¹²⁷ *Idem, ibidem*.

percalços inerentes não só à profissão, mas também e mais prosaicamente aos acontecimentos do dia-a-dia.

JOSÉ RODRIGUES RAMALHO¹²⁸



129

Apesar do local de nascimento de José Rodrigues Ramalho não ser conhecido, sabemos, contudo, que o seu pai Manuel Ramalho possuía oficina de talha na Rua da Atalaia, ao Bairro Alto, oficina essa, que lhe deixará em testamento, certamente reconhecendo nele, não só a primazia como filho primogénito, mas essencialmente a determinação e o talento para dar continuidade à herança que naquele momento lhe legava¹³⁰. Para além de José Rodrigues Ramalho, identificamos ainda dois irmãos seus a trabalharem em obra de talha; caso de Francisco Lopes Ramalho, que foi assíduo colaborador do nosso mestre, numa parceria só interrompida pela sua morte prematura ocorrida em 1710¹³¹, e Manuel Ramalho. José Rodrigues Ramalho, para além de mestre entalhador, colaborou igualmente em diversas empresas, enquanto projectista de obra de talha e de arquitectura. A sua formação nesta última arte terá sido desenvolvida com o padre Francisco Tinoco na célebre Aula do Paço, pois segundo informação constante de um dos livros da Chancelaria Régia de D. João V,

¹²⁸ Sobre a vida e obra de José Rodrigues Ramalho veja-se de Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima do “Estilo Nacional (...)” e de Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”.

¹²⁹ Fac-simile da assinatura do mestre, constante em contrato notarial. ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fl. 79.

¹³⁰ O texto do testamento do pai de José Rodrigues Ramalho foi publicado por João SIMÕES, *op. cit.*, II Vol, pp. 38-39. Neste documento, datado de 1687, Manuel Ramalho refere que, efectivamente, era já o filho mais velho quem, de uns anos àquela parte, estava encarregue da oficina. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XII.

¹³¹ Francisco Lopes Ramalho morreu a 22 de Novembro de 1710. Cf. ANTT, R.P.L., freguesia da Encarnação, óbitos, microfilme n.º 1012, l.º 9, fl. 110. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XLIV.

datado de 1707, o nosso mestre aprendia arquitectura com o referido padre Tinoco desde há 14 anos àquela parte¹³².

De entre as suas obras, as que hoje em dia subsistem documentadas são as seguintes: a capela dedicada a N.ª S.ª da Doutrina, sita na antiga igreja jesuíta de S. Roque, datada de 1688¹³³, e comissionada pela irmandade de oficiais mecânicos, da qual o mestre também fazia parte. Esta, sendo a sua primeira obra referenciada, revela já uma qualidade excepcional de labor artístico; a capela do Senhor dos Passos, localizada na igreja dos Jerónimos de Belém, encomenda da irmandade homónima¹³⁴, hoje já bastante intervencionada; a capela-mor e talha complementar da igreja de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais, ao Bairro-Alto inserida num vasto programa de decoração artística da igreja, que incluiu também a execução da obra de embutidos marmóreos do embasamento do retábulo, segundo risco do próprio, a feitura das capelas da nave e as molduras destinadas a albergar pintura¹³⁵; a capela-mor da igreja de Santa Maria de Setúbal, actual Sé da mesma cidade, obra de grande fôlego e custos avultados, que compreende todo o revestimento da mesma em talha dourada e a sua base em embutidos de mármore¹³⁶; a capela-mor da antiga igreja do convento das carmelitas descalças de N.ª S.ª da Conceição de Beja¹³⁷, hoje dependência do Museu Municipal da mesma cidade e o altar inicialmente

¹³² ANTT, *Chancelaria de D. João V*, L.º 31, fls. 34 -34 v.º, ref. Por Francisco Sousa VITERBO, *op. cit.*, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 193. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XXXVII.

¹³³ ANTT, *Hospitais Cívicos de Lisboa- Secção de S. José*, L.º 1949, fls. 218-219, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1600-1721) (...)”, p. 179. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 43.

¹³⁴ ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls. 76 v.º-78, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima (...)”, p. 648. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 54.

¹³⁵ Cf. Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721) (...)”, pp. 184-186. A referência documental a José Rodrigues Ramalho como autor do “risco” dos embutidos marmóreos da capela-mor da igreja de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais, aproxima o mestre desta obra e permite a hipótese de atribuição da obra de talha à sua oficina.

¹³⁶ ADS, *C.N.S.*, L.º 55, fls. 146-147, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima (...)”, pp. 665-657. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 59.

¹³⁷ ANTT, *Ordem dos Frades Menores*, Província dos Algarves, Nossa Senhora da conceição de Beja, L.º 5, fl. 215, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721) (...)”, p. 191. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 57.

dedicado a S. João Evangelista e situado na nave da mesma igreja, última obra documentada do mestre¹³⁸.

Para além destas obras documentalmente comprovadas, outras existem, que podemos colocar como hipótese pertencerem ao labor da sua oficina. Referimo-nos concretamente à capela denominada do Corpo Santo, antiga pertença da irmandade homónima de mareantes de Setúbal e outrora anexa à igreja de Santa Maria dessa cidade, actual Sé¹³⁹. Sabendo que o mestre laborou pelo menos até 1718, data em que executou o contrato de obra do retábulo supracitado de S. João Evangelista, e que a feição da talha desta capela se enquadra já naquela das suas congéneres produzidas nas duas primeiras décadas de 1700, as afinidades estilísticas que lhe reconhecemos com a restante obra do mestre poderão ser equacionadas com alguma sustentabilidade. De facto, quer pela composição estrutural, quer pela modelação escultórica das imagens e pela escolha dos motivos decorativos utilizados, para além da proximidade espacial e relacional com a igreja de Santa Maria, podemos colocar como hipótese plausível esta ser mais uma obra a aduzir ao extenso currículo do nosso mestre. Na cidade de Setúbal reconhecemos ainda uma outra obra de conjugação de mármore policromos com retábulo de talha dourada que poderá igualmente ter saído do estro criativo do mestre em causa. Referimo-nos em concreto à igreja do Senhor do Bonfim, a qual apresenta na capela-mor um retábulo de talha com afinidades estilísticas com aquelas da produção da obra de Ramalho. As semelhanças são uma vez mais, tal como o ocorrido na capela do Corpo

¹³⁸ ADB, C.N.B., Cx. 14, L.º 83, 3/001, fls. 197-108 v.º, publ. por Idalina SANTOS, *Os Retábulos e a Talha do antigo Real Convento de N.ª Sr.ª da Conceição: Beja*, Relatório do Seminário do Curso de Licenciatura em Património Cultural, Faro, Universidade do Algarve, 2006 (texto policopiado). Vide Vol. II, Doc. n.º 118.

¹³⁹ Se em 2004 pusemos em dúvida esta atribuição, que foi feita primeiramente por José Custódio Vieira da Silva, agora e cinco anos passados, com os novos dados acrescidos à biografia artística do mestre, os quais dilatam a cronologia das suas obras, somos obrigados a equacionar esta hipótese não só como possível, mas antes como altamente provável. Cf. José Custódio Vieira da SILVA, *Setúbal*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, p. 74 e Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 168.

Santo, de ordem estilística, configuradas nas escolhas compositivas e plásticas e na modelação dos corpos de figuras antropomórficas¹⁴⁰.

Como sabemos, a cidade de Setúbal, a par da de Lisboa, foi aquela para onde o mestre mais trabalhou e, na esteira do que já temos vindo a referir naquilo que concerne à disseminação das obras e sua influência nos locais destinatários de trabalho de talha fora da capital, estes empreendimentos de menor envergadura poderão ter surgido na sequência da grande encomenda da talha da capela-mor da igreja de Santa Maria.

Também em Beja algo semelhante sucedeu quando o mestre contratou a obra de talha da capela-mor da igreja do convento carmelita de N.^a S.^a da Conceição. Seguiram-se imediatamente outras encomendas, nomeadamente aquela do altar-mor da igreja matriz de Baleizão¹⁴¹, da qual ainda hoje restam fragmentos, ou o altar encomendado pela irmandade de N.^a S.^a do Ó¹⁴² da mesma cidade.

Se estas são as obras que ainda hoje podemos atribuir à sua oficina, muitas mais foram aquelas que executou e se perderam nas vicissitudes do tempo. Os múltiplos contratos de obra que elencámos assim o comprovam, como comprovam também outros indirectamente ligados ao seu mester, mas que atestam a sua permanente interferência e gestão em negócios paralelos à sua oficina. Desde subempreitadas de obra de pedraria e carpintaria, a deslocações ao serviço da coroa, passando por empréstimos de dinheiro, aplicações

¹⁴⁰ Esta é apenas uma hipótese a considerar, pois sabe-se que a pintura desta capela-mor esteve a cargo de António de Oliveira Bernardes e o douramento da talha foi efectuado por João Pereira Pegado, dois dos artistas que entre 1690-95 trabalharam na decoração da igreja de N.^a S.^a dos Prazeres de Beja (informação gentilmente cedida por Vítor Serrão). Para completar esta equipa na igreja do Senhor do Bonfim faltaria aduzir o nome de Manuel João da Fonseca, entalhador responsável pela obra de talha das capelas colaterais da referida igreja de Beja. A hipótese da equipa de Beja poder ser a responsável por esta empreitada artística da igreja setubalense do Senhor do Bonfim apresenta-se viável segundo este ponto de vista, embora as características estilísticas do retábulo, em nossa opinião, se aproximem mais daquelas constantes das obras de José Rodrigues Ramalho.

¹⁴¹ ADB, CNBJA 3/001/Cx. 010/L.º 055, fls. 179-179 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, "José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721) (...)", p. 191. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 52.

¹⁴² ADB, CNBJA 1/ 001/Cx. 006/ L.º 035, fls. 198 v.º-200, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 104 e publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, "José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721) (...)", p. 191. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 53.

financeiras e outros negócios afins, constatamos que a sua vida era bastante dinâmica para os padrões da época¹⁴³.

José Rodrigues Ramalho trabalhou com a mesma qualidade e afinco em obras de grande envergadura como naquelas de menores dimensões. Reconhecemos a sua marca pessoal atestada pela grande qualidade de entalhe das suas produções, tanto em obras de carácter grandioso como são aquelas da capela-mor da Sé de Setúbal, ou da antiga igreja das carmelitas de N.ª S.ª da Conceição de Beja, como em obras que de dimensões mais modestas não deixam igualmente de revelar essa qualidade e cuidado. Se pensarmos, por exemplo, na capela de N.ª S.ª da Doutrina da igreja de S. Roque não precisamos de levantar mais nenhum exemplo. Esta obra do mestre, relembramos, a primeira documentada, revela-se já como empreendimento de grande mestria, não só técnica mas igualmente estética, apontando para conhecimentos não só de tratadística de arquitectura, mas igualmente para a percepção acurada dos princípios da ornamentação. Tudo nesta obra, que é de uma intensidade de labor absolutamente impositivo, aponta para a harmonização das suas partes com o todo, para o respeito pela simetria, pela tradição, acrescentando-lhe inovação, pela repetição de motivos, alternando com outros novos, enfim para o justo equilíbrio estético.

A produção artística de José Rodrigues Ramalho, como dissemos, foi extensa e plurifacetada, mas inequivocamente foi na obra de talha que a sua carreira se sedimentou e onde perdurou como testemunho até aos nossos dias. Se as obras que ainda subsistem nos chegam para afirmar a pujança da sua oficina e a qualidade artística do seu trabalho, aquelas que se perderam na voragem do tempo ou que se encontram ainda hoje por identificar formavam com estas um corpo unitário que não podemos perder no horizonte da imaterialidade. Muitas foram as obras que este mestre produziu, muitas são as documentadas e certamente muitas mais desapareceram sem deixar rasto documental ou presencial. Só a consideração de todos os seus trabalhos conhecidos, tanto

¹⁴³ Sobre estas diferentes actividades do mestre veja-se Vol II - Elenco de Mestres Entalhadores de Lisboa.

aqueles que ainda subsistem como aqueles que desapareceram, nos poderá colocar na esteira da verdadeira dimensão e significado da sua obra. Apesar de desaparecidas, imensas são aquelas que através dos seus contratos de obra nos revelam informações determinantes que confirmam, não só o prestígio do mestre e da sua oficina, mas igualmente a esfera de contactos que o mesmo possuía, ao nível da nobreza e da burguesia abastada da corte e igualmente das ordens religiosas. Era todo um mundo de possibilidades de trabalho que se abria perante si e lhe permitiu laborar tanto em grandes encomendas como em outras mais singelas.

Verdadeiramente significativos da dimensão da sua oficina são aqueles contratos de obra que o mestre firma em meses consecutivos no mesmo ano, em dias imediatos do mesmo mês, ou mesmo nos mesmos dias. Tal foi o caso das encomendas ajustadas em cartório notarial na cidade de Beja aos dias 4 e 5 de Junho de 1694 e daquelas firmadas em Lisboa no dia 20 de Maio de 1695. No dia 4 de Junho de 1694 ajusta contrato destinado à execução da obra de talha do retábulo-mor da igreja de N.^a S.^a da Graça, em Baleizão e no dia seguinte contrata-se com a irmandade de N.^a S.^a do Ó, a fim de lhes entalhar o altar homónimo.

No ano seguinte, concretamente a 20 de Maio, contrata a execução da obra de talha do altar dedicado ao Senhor dos Passos, situado na igreja do mosteiro da ordem de S. Jerónimo em Belém, Lisboa, ajustando-se nesse mesmo dia com a irmandade de N.^a S.^a da Conceição, sediada no convento de N.^a S.^a do Carmo, igualmente na capital, a fim de lhes realizar o altar em talha da sua capela¹⁴⁴.

Outros exemplos de contratação quase consecutiva de obra de talha realizada por este mestre poderiam ser aqui apresentados, contudo, pensamos que estes são os que melhor testemunham da efectiva capacidade de trabalho desta oficina. Só uma casa de grandes dimensões, com uma eficiente organização, capaz de efectuar uma boa gestão do trabalho dos seus profissionais, tendo bons contactos com os seus fornecedores de matérias-primas, enfim dominando

¹⁴⁴ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls.78-79, publ. por Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, "José Rodrigues Ramalho" (...)", p. 191. Vide Vol. II, Doc. n.º 55.

todos os mecanismos inerentes a este processo podia intentar com arrojo contratações de obra em simultâneo.

Igualmente abundante revelou-se a documentação de carácter particular. Os baptismos dos seus filhos, o apadrinhamento do seu sobrinho Raimundo, filho do seu irmão e parceiro de trabalho Francisco Lopes Ramalho, o dote de sua filha Teresa de Jesus, destinada a casar com Jerónimo Nunes, filho do mestre carpinteiro das obras régias Manuel Rosado, ou ainda o dote para freira da sua filha mais nova de nome Caetana, afilhada do influente conde de Soure D. João José de Sousa, provedor das obras régias e de D. Caetana de Lencastre, a sua nomeação para cargos como os de medidor das obras régias e posteriormente aquele de encarregado pelos jardins e horta do paço de Salvaterra de Magos, atestam o vigor e a pujança social e económica desta família liderada por José Rodrigues Ramalho¹⁴⁵.

Podemos afirmar sem sombra de dúvida estarmos perante o mestre entalhador mais prestigiado em Lisboa e sua área de influência em termos artísticos, na época em estudo. Todos os elementos sobre a sua vida pessoal e profissional apontam nesse sentido e colocam-nos perante uma figura ímpar na história da arte da talha da capital. A sua notável capacidade de trabalho, de gestão da sua oficina, os múltiplos contactos pessoais e profissionais mantidos com algumas das mais influentes pessoas da corte, bem assim como o cultivar de uma esfera familiar coesa e unida dentro, não apenas da profissão do entalhe, mas igualmente no seio de actividades semelhantes e correlativas como eram a arte da marcenaria, da carpintaria, de pedreiro ou de dourador e pintor, configuram o seu perfil simbiótico de um astuto homem de negócios e de exímio executante da sua arte.

¹⁴⁵ *Vide* Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

MANUEL JOÃO DA FONSECA¹⁴⁶



147

Sobre a vida pessoal do mestre nada conseguimos apurar até à data. Local de nascimento e morte, filiação, estado civil e outros dados que seriam relevantes para reconstituirmos a sua esfera familiar e social continuam omissos. Esta situação de desconhecimento alicerça-se no facto de os registos paroquiais da sua freguesia de residência, N.ª S.ª dos Mártires, terem desaparecido para os anos em questão, supomos que com a acção do terramoto, pois não se localizam no espólio documental dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo. Sabemos, contudo, que residia às “Fangas da Farinha”, local que denominava a zona junto ao final da Rua Nova do Almada, morada constante nos contratos de obra que arrematou. Inversamente, a sua actividade profissional encontra-se bastante documentada e é através dos ajustes notariais e do seu trabalho que ainda hoje permanece, que vislumbramos a relevância e a excelência da sua oficina no contexto artístico da época.

A primeira obra que se lhe conhece é a das molduras que entalhou para a capela real do Paço da Ribeira. Estas executadas entre os anos de 1667-68

¹⁴⁶ Sobre a vida e obra de Manuel João da Fonseca veja-se a primeira síntese intentada por Vítor SERRÃO em: “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)”, (separata de *Boletim Cultural* da Junta Distrital de Lisboa, Série IV, n.º 92), 1998, pp.13-18. De Francisco LAMEIRA, cf. “A Obra de Talha da Igreja (1674-1698)”, Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José FALCÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Lisboa, Alêtheia, 2007, pp. 106-110 e de Sílvia FERREIRA, “Manuel João da Fonseca (act. 1668-1703). Mestre entalhador da Lisboa seiscentista”, Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Actas do colóquio de História da Arte: Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008, pp. 85-96.

¹⁴⁷ Fac-simile da assinatura do mestre em contrato notarial. ADB, CNBJA 05/001, Cx. 05, L.º 24, fl. 86.

destinavam-se a acolher as pinturas que Bento Coelho da Silveira executara¹⁴⁸. Só nove anos passados voltamos a ter notícia do labor artístico do mestre, desta feita através do contrato de obra que assina com a irmandade de N.^a S.^a do Rosário da igreja de Santa Maria da Feira, em Beja. Nessa data, 1676, é-lhe encomendado um retábulo com forte componente escultórica, pois comportava uma “árvore de Jessé”¹⁴⁹. O nome de Manuel João da Fonseca ficará para sempre ligado a esta obra, considerada por muitos, um dos primeiros altares conotados com o Estilo Nacional da talha lusa. Embora este retábulo ainda apresente na sua estrutura e ornamentos vestígios do “estilo maneirista”, faz uso de um elemento inovador, concretamente, a denominada coluna pseudo-salomónica.

A próxima referência data de 1678 e concerne à obra de um trono destinado ao altar-mor da igreja de N.^a S.^a do Loreto, da influente comunidade italiana de Lisboa, bem assim como várias molduras destinadas a enquadrar pintura na nave do mesmo templo¹⁵⁰.

Entre os anos de 1680 e 1681, a oficina de Manuel João da Fonseca conheceu certamente um grande período de azáfama para o qual contribuiu a adjudicação de duas obras de grande monta, a saber: a do retábulo-mor e correspondentes molduras das suas ilhargas na igreja de S. Cristóvão de Lisboa, estas destinadas a acolher composições pictóricas de Bento Coelho da Silveira, e ainda, neste mesmo espaço cultural, os frisos dos painéis das duas capelas colaterais e das seis capelas da nave¹⁵¹ e a do desaparecido retábulo-mor da igreja do convento de N.^a S.^a da Esperança, obra uma vez mais destinada à cidade de Beja¹⁵².

¹⁴⁸ Cf. Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa (...)”, p. 13.

¹⁴⁹ Ref. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II (...), pp. 104-105 e Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional (...)”, p. 250, o qual fornece a respectiva referência arquivística: ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 55, L.º 277, fls. 8-9 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 12.

¹⁵⁰ Cf. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo* (...), p. 89, Vítor SERRÃO, *O Barroco* (...), p. 152 e Francisco LAMEIRA, “A Obra de Talha da Igreja (1674-1698)”, (...), p. 106.

¹⁵¹ Cf. Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico (...)”, pp. 17 e 18-24.

¹⁵² Cf. ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 323, fls. 24-25, ref. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a arte do seu Tempo* (...), Vol. II, pp. 106-107, s/ cota e publ. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 250. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 21.

A documentação à guarda do arquivo da igreja paroquial de S. Cristóvão, nomeadamente aquela referente ao contrato de obra com o mestre, é rica de informação sobre outras obras deste profissional. Segundo esta, Manuel João da Fonseca teria executado o retábulo-mor da antiga igreja de São Mamede, bem como o de N.^a S.^a do Rosário da igreja do extinto convento das Mónicas.

No contrato de obra de talha destinada ao convento das religiosas de N.^a S.^a da Esperança, em Beja, aparece-nos como procurador das religiosas clarissas, António de Vargas, que em nome das freiras contrata o mestre Manoel João da Fonseca para: “(...) *fazer a obra da tribuna da capella mor da Igreja deste seu conuento da Esperança na conformidade dos Rescunhos que para isso tem elle Mestre tirado risco (...) [a] tribuna sera de bordo emtalhado com suas culunas torcidas com folhas de parra (...) feita a frontaria pello mesmo rescunho com tres nichos ao pee para acomodar as Imagens tambem emtalhados e com a mesma perfeição e sua banquetta de talha para o Altar (...) com seu frontal de talha e charolla feita no mesmo trono onde a de ficar o sacrario nas mãos de dous Anjos, E per sima da charolla huma pianha para se dispor o Santissimo com sua coroa que seruire de Docel E outros dous Anjos que a sustentem E outros dous Anjos mais que andem ficar acompanhando o pee da costodia que per todo serão seis cada hum da sua parte (...)*”¹⁵³.

Esta descrição de obra revela-se de uma importância fulcral na consideração das características estéticas de muitas das demais produzidas na oficina de Manuel João da Fonseca. Determinados pormenores da mesma, revelados por este excerto do documento notarial, apontam para as opções que o mestre ensaiou igualmente nos já referidos retábulos do convento das Mónicas, daquele da igreja de S. Mamede e do da igreja de S. Cristóvão, nomeadamente no pormenor do “*Santissimo com sua coroa que seruire de Docel E outros dous Anjos que a sustentem*”. Neste caso, é interessante verificarmos, uma vez mais, como a obra produzida por determinado mestre conseguia no seu tempo granjear destaque e fama a ponto de se tornar um modelo para as vindouras, quer fossem produzidas em contextos espaciais idênticos, quer em outros distantes. Como atrás referido, sabemos pela leitura do contrato desta obra destinada à

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

igreja do convento de N.^a S.^a da Esperança, que esta era já um reflexo daquelas que o mestre tinha executado para as atrás referidas igrejas de Lisboa, constituindo-se depois esta, por sua vez, em modelo das muitas outras que naquela região são encomendadas posteriormente, quer a este mestre, quer a outros. Sintomático é o caso da obra comissionada ao mestre entalhador Francisco da Silva e destinada à capela-mor da igreja do convento de Sta. Clara, também em Beja, a qual deveria ser executada à semelhança daquela do retábulo-mor da igreja do convento de N.^a S.^a da Esperança¹⁵⁴. Por este exemplo, verificamos como a obra de Manuel João da Fonseca foi efectivamente um sucesso na cidade de Beja e como as demais ordens e outras instituições religiosas demonstraram vontade expressa em possuir exemplares esteticamente semelhantes.

A obra seguinte documentada foi aquela que o mestre arrematou a 10 de Agosto de 1683. Nesta data, compromete-se a entalhar com destino à nave da igreja de Sta. Justa de Lisboa, 10 caixilhos de talha, simalhas, sobrejanelas, pés de púlpitos e mais obra complementar¹⁵⁵.

Menos de um ano volvido, a 29 de Junho de 1684, referenciamos o nosso mestre a celebrar ajuste notarial com a irmandade de N.^a S.^a dos Prazeres de Beja. O trabalho encomendado nesta data cifrava-se na execução dos dois retábulos colaterais e dos relevos e figuras do arco triunfal da capela. Saliente-se que, como era habitual fazer-se nos templos portugueses na época barroca, a contratação desta empreitada, estava concertada com outras, neste caso de azulejaria e de pintura¹⁵⁶.

Será concretamente neste ajuste de obra que se inaugura em Beja um determinado seguidismo estético relativamente ao trabalho do mestre na capela-mor do convento da Senhora da Esperança daquela cidade. Um excerto documental assim o confirma: “(...) *elles estauão contratados com o dito Manoel João*

¹⁵⁴ Cf. Francisco LAMEIRA, “A Obra de Talha da Igreja (1674-1698)”, (...), p. 110.

¹⁵⁵ ANTT, C.N.L., n.º 12 B (actual n.º 1), Cx. 21, L.º 428, fls. 97-98, publ. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 250. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 26.

¹⁵⁶ Cf. Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José FALCÃO, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja* (...).

(...) *pera lhe fazer Dois Retauolos pera os altares colatrais e arco tudo quanto dis a simalha pera bacho con Dois Anios nos dous cantos tudo na forma da trebuna da Esperansa desta cidade de Beia (...)*¹⁵⁷. No entanto, esta colaboração de Manuel João com a irmandade de N.^a S.^a dos Prazeres não foi totalmente feliz. Manuel João não conseguiu cumprir os prazos de obra referidos em contrato e a irmandade, no intuito de se ressarcir, irá exigir-lhe a devolução das quantias que entretanto já lhe tinha entregado. A consequência directa deste incumprimento, em termos do andamento da obra foi a contratação de outro profissional habilitado a concluir a obra. O escolhido foi Francisco da Silva, mestre com oficina na cidade de Évora¹⁵⁸, que deu continuidade ao trabalho iniciado por Manuel João da Fonseca, contribuindo assim para a decoração de “arte total” deste templo bejense.¹⁵⁹

A referência seguinte data de 19 de Setembro de 1685, quando a irmandade do Espírito Santo da igreja do convento homónimo da ordem de S. Filipe Néri, de Lisboa, se contrata com Manuel João da Fonseca a fim de este lhes executar a talha do retábulo-mor da sua igreja. A obra ficou orçada na “(...) *quantia de quenhentos mil reis leuando santuarios quinhentos e sincoenta mil reis (...)*”¹⁶⁰.

Como já anteriormente tivemos ocasião de referir¹⁶¹, esta obra não deverá ter sido levada a cabo, já que a capela-mor deste convento é descrita pelo cronista anónimo do manuscrito *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, datado de 1707, como possuindo retábulo inteiramente de pedraria. Este expediente decorativo muito apreciado à época deste contrato, deverá ter levado a melhor sobre a realização da mesma obra em madeira¹⁶².

¹⁵⁷ ARQUIVO DISTRITAL DE BEJA, *Cartório Notarial de Beja/001/Cx.005/L.º 281*, fl. 81, publ. por Vítor SERRÃO “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 250. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 28.

¹⁵⁸ ADB, CNBJA1/001/Cx.005/L.º030, s/n.º fls., publ. por Vítor SERRÃO “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 251.

¹⁵⁹ A igreja de N.^a S.^a dos Prazeres de Beja afirma-se, no contexto dos monumentos nacionais, como um dos exemplares mais relevantes da arte portuguesa de finais de seiscentos, na qual a talha, a pintura de tectos e a azulejaria pontuam, em decoração extensível a todo o templo.

¹⁶⁰ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual 3), Cx. 86, L.º 336, fls. 19 vº.-21, publ. por Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico (...)”, p. 17. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 33.

¹⁶¹ Cf. Sílvia FERREIRA, “Manuel João da Fonseca (...)”, p. 90.

¹⁶² Sobre as obras de embutidos de mármore que existiram na igreja do convento de S. Filipe Néri, em Lisboa cf. Maria João Pereira COUTINHO, “Os Mármore Policromos da

No ano de 1686, concretamente a 21 de Novembro, reconhecemos Manuel João da Fonseca a celebrar novo contrato, no qual se revela a existência de obra sua no altar-mor da igreja matriz da Azambuja. Este, apesar de não ser um contrato de obra, mas uma obrigação por parte do encomendador, prometendo pagar os 60 mil réis restantes da encomenda, coloca-nos na pista de mais uma realização da sua oficina¹⁶³.

Quatro anos depois, encontramos-lo a trabalhar na obra de talha do retábulo-mor da igreja de Santiago de Sesimbra¹⁶⁴. Ainda segundo pesquisa de José António Falcão Manuel João da Fonseca, terá entalhado o retábulo-mor da igreja de Santiago de Beja, hoje Sé da mesma cidade¹⁶⁵.

A carreira documentada de Manuel João da Fonseca encerra com a obra de talha destinada ao altar-mor da igreja de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz, de Beja, num projecto uma vez mais destinado à sua cidade de eleição fora da capital. Estava-se a 25 de Outubro de 1703 e Manuel João é uma vez mais solicitado para realizar uma obra de fôlego, destinada a uma das igrejas paroquiais da cidade. Desta feita, a encomenda surge da parte da irmandade dedicada à sugestiva invocação de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz. Para realizar um retábulo cujo orago carregava em si toda a carga de dramatismo, de solenidade, mas também de esperança, a referida irmandade contou com a perícia técnica, mas também e essencialmente com a sensibilidade estética deste mestre. Contando com o mestre para passar para a madeira a ideia que certamente tinham gizado para o seu retábulo, encomendam-lhe expressamente obra “(...) *asim de talha como de excultura (...) asim dentro da caza como de fora e sendo todos os paineis de talhado de bastante releuado encaxilhados asim no teto como ilhargas de roda de toda a caza como*

Desaparecida Igreja do Espírito Santo: Um Exemplo de Mecenato Régio no Barroco de Lisboa”, Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa (...)*, pp. 149-158.

¹⁶³ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 87, L.º 340, fls. 48-49, publ. por Francisco LAMEIRA, “A Obra de Talha da Igreja (1674-1698)”, Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José FALCÃO, *op. cit.*, p. 110. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 37.

¹⁶⁴ Informação revelada pelo investigador António Reis Marques, veiculada por Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico (...)”, p. 17.

¹⁶⁵ Cf. José António FALCÃO, *A Actividade de Manuel João da Fonseca na Igreja de Santiago de Beja*, Beja-Santiago do Cacém, 1988.

*mostra o rescunho (...)*¹⁶⁶. Manuel João seria certamente bem conhecido pelos seus dotes de escultor, os quais deixou bem expressos em obras como aquelas da árvore de Jessé do retábulo de N.^a S.^a do Rosário na igreja de Santa Maria, naquela da igreja do convento da Esperança ou ainda naquela de N.^a S.^a dos Prazeres. O carácter solene, mas também apoteótico, patenteado por este retábulo vive muito da sábia utilização da escultura nesta estrutura. Atlantes, cariátides, anjos meninos, anjos tocheiros, meios corpos, mísulas relevadas por mascarões exóticos, tudo isto em plena harmonia de localização espacial e de formas.

Como dizíamos no início, de Manuel João da Fonseca não possuímos registos que nos permitam traçar um perfil tão exacto como aquele que, por exemplo, conseguimos delinear para o seu colega José Rodrigues Ramalho. No entanto, quer as suas obras subsistentes, quer aquelas cujas notícias de existência nos chegam apenas por via documental, confirmam-no também como uma das figuras proeminentes da época, no universo da produção de obra de talha da capital. Corroboram esta asserção a qualidade da sua obra e a sua dispersão geográfica, a vontade expressa em contrato pelos comitentes em possuir obras realizadas à semelhança de outras suas, e por fim a constante solicitação de que a sua oficina era alvo, confirmada pelas notícias veiculadas directamente pelos contratos que firmou, e por aquelas que através destes referem obras anteriormente executadas.

¹⁶⁶ ADB., CNBJA2/001/Cx. 005, L.º 24, fls. 85-86, publ. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 251. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 83.

MATIAS RODRIGUES DE CARVALHO¹⁶⁷



168

Morador junto ao convento da Divina Providência, na Rua denominada dos “Caetanos”, justamente por ser esse o nome pelo qual eram conhecidos os religiosos dessa ordem, e muito perto da Ermida dos Fiéis de Deus¹⁶⁹, Matias Rodrigues de Carvalho possuía oficina numa zona da cidade densamente povoada pelos seus colegas de mester. Sobre o seu local de nascimento, sabe-se que era natural da vila de Valada, junto a Santarém¹⁷⁰ e que era casado com Maria Fausta, não havendo filhos do casamento¹⁷¹.

No que concerne à sua actividade como mestre entalhador, a primeira obra sua documentada data de 1677 e destinou-se à capela da irmandade de N.^a S.^a de “Agoa de Lupe”, situada no convento de S. Francisco da cidade¹⁷².

Anos mais tarde, a 10 de Agosto de 1682, o mestre é contratado pela Companhia de Jesus para executar na sua igreja do colégio de Coimbra,

¹⁶⁷ Uma breve biografia do mestre já foi publicada por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO em “*Com toda a perfeição na forma que pede a Arte*”. A Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Roque em Lisboa: As Obras e os Artistas”, *Artis*, n.º 3, Lisboa, 2004, pp. 267-295.

¹⁶⁸ Fac-simile da assinatura do mestre constante em contrato notarial. ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 80, L.º 416, fl. 42.

¹⁶⁹ A Ermida dos Fiéis de Deus continua de pé e situa-se em travessa homónima no Bairro Alto. O mestre realizou o retábulo-mor para essa capela no ano de 1705.

¹⁷⁰ Curiosamente, o seu colega de profissão João Vicente era igualmente natural desta vila ribatejana. Não foi possível localizar o registo de nascimento de Matias Rodrigues de Carvalho, pois a documentação referente aos registos paroquiais de Valada encontra-se em mau estado e indisponível para consulta no ANTT.

¹⁷¹ Cf. João SIMÕES, *op. cit.*, Vol. I, pp. 157-163 e Vol. II, pp. 175-177.

¹⁷² IANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 56, L.º 297, fls. 39 v.º- 40 v.º. Cota cedida por Vítor Serrão. Este documento não é o do contrato de obra, pois esse não é conhecido, mas sim o de um empréstimo de dinheiro, no qual a irmandade pede 100 mil réis a Pablo Esteves, “Cônsul da Nação Castelhana”, e também ele membro da irmandade, para poder pagar a Matias Rodrigues de Carvalho uma das prestações da obra que lhe estavam devendo. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 17.

dedicada às das Onze Mil Virgens, o retábulo da capela de S. Francisco Xavier, o qual se situava na nave do templo¹⁷³. Esta é a primeira obra do mestre, documentada, na qual referenciamos a sua colaboração com a Companhia de Jesus. Mais adiante, e seguindo o seu percurso profissional, teremos oportunidade de constatar que esta colaboração não se tratou de um caso esporádico e isolado, mas antes firmou uma parceria com estes encomendadores que se tornou constante ao longo do seu labor artístico.

Decorria o ano de 1684 e Matias Rodrigues de Carvalho é novamente contratado para executar obra de talha. Desta feita pelos irmãos da confraria dos Livreiros, sediada na antiga igreja de Santa Catarina de Monte Sinai. A obra que constava da execução do retábulo-mor do mesmo templo não chegou a ser acabada pelo mestre, pois os registos contabilísticos constantes da documentação da mesma irmandade demonstram que houve uma série de problemas com esta intervenção de Matias Rodrigues de Carvalho, obrigando a irmandade a recorrer a outro entalhador, a fim de acabar a obra. O mestre escolhido para esse efeito foi Belchior da Fonseca¹⁷⁴. A cabal explicação para este acontecimento não é fornecida pela documentação à guarda da igreja paroquial de Santa Catarina, no entanto, existe um documento que refere a intimação a Matias Rodrigues de Carvalho, por um oficial de justiça, a pedido da irmandade dos livreiros, justamente por o mestre não cumprir com os prazos estipulados no contrato celebrado¹⁷⁵.

A 21 de Janeiro de 1688, o mestre contrata-se com D. Isabel de Meneses, recolhida no Real Mosteiro da Encarnação de Lisboa, pertencente à ordem militar de Avis. A obra ajustada entre os dois contraentes constava de dois

¹⁷³ Cf. José António Neves FEITOR, "O Retábulo da Capela de S. Francisco Xavier do antigo Colégio de Jesus de Coimbra e o escultor lisboeta Matias Rodrigues de Carvalho", Coimbra, *Munda*, 1995. A igreja do antigo colégio é hoje a denominada Sé Nova da mesma cidade e o retábulo executado por este mestre subsiste.

¹⁷⁴ AIPSC, *Livros de Receita e Despesa da Irmandade dos Livreiros* de 1684-85, fl. 23 e 1689-1690, fls 15-16. Cota cedida por Vítor Serrão. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 27.

¹⁷⁵ Esta situação não seria de todo invulgar, pois são várias as referências a incumprimento de prazos por parte dos mestres entalhadores, o qual no limite conduzia à prisão dos mesmos. Veja-se por exemplo aquele já anteriormente citado referente ao entalhe da capela de S. Gonçalo na igreja de N.ª S.ª da Encarnação, no qual o mestre José Nunes Monteiro é preso por incumprimento de prazos. ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 82, L.º 360, fl. 92 v.º-93 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico" (...)", p. 40. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 104.

retábulos destinados à nave da igreja do mosteiro, um da invocação de Santa Teresa de Ávila e outro de São João Evangelista, e ainda de um nicho para o coro¹⁷⁶.

Nove anos depois, concretamente a 22 de Agosto de 1697, os serviços profissionais do mestre são novamente solicitados pela mesma D. Isabel de Meneses que, daquela vez, o contrata para executar “(...) oito caixilhos em quadrado quatro por banda, e os treangulos que ficão sobre as capelas, e seis sobregenellas, e os caixilhos que ficão da parte do coro (...) e assim mais a simalha de madeira liza para toda a igreja nos tres lados que são os dois comprimentos e a largura da dita igreja (...)”¹⁷⁷ .

Esta obra de talha complementar executada por Matias Rodrigues de Carvalho destinou-se a enquadrar as telas que Bento Coelho da Silveira pintou, em data aproximada, para a igreja das Comendadeiras da Encarnação. A pertinência desta hipótese é confirmada pela data avançada por Luís de Moura Sobral como a mais provável para a execução destas telas e que coincide com aquela em que Matias Rodrigues é contratado pelas comendadeiras de Avis¹⁷⁸. Assim, será legítimo pensar que a campanha de obras de talha e pintura foi pensada em simultâneo e que Matias Rodrigues, como artista com provas dadas na obra de talha do mosteiro, foi seguramente uma escolha que teve como critério a qualidade do seu trabalho como entalhador.

Um pequeno interregno nas notícias referentes ao percurso profissional do mestre dá-se em Agosto de 1689, data em que acede a ser testamenteiro de uma sua vizinha, de nome Luísa da Luz, viúva de António Antunes. O testamento desta senhora é relevante neste contexto, pelo facto de no mesmo se referir a sua vontade expressa em ser sepultada na “(...) Igreja de São Roque no jazigo dos

¹⁷⁶ IANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 76, Livro 392, fls. 29-30. Cf. José António Neves FEITOR, *op. cit.*, p. 21. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 41.

¹⁷⁷ IANTT, C.N.L., n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 80, L.º 416, fls. 41 v.º- 42, cit. por José António Neves FEITOR, *op. cit.*, p. 21. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 60.

¹⁷⁸ Cf. Luís de Moura SOBRAL (dir. de), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, Ministério da Cultura e Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 37 e 364-367.

*Irmãos da congregação de Nossa Senhora da Doutrina (...)*¹⁷⁹, irmandade à qual pertencia¹⁸⁰. Luísa da Luz deverá ter adquirido esse privilégio através do marido, que seria membro da congregação da Doutrina, instituição que admitia maioritariamente oficiais mecânicos¹⁸¹. Esta hipótese é suportada pelo facto de serem vários os mestres carpinteiros a assinar como testemunhas no texto das disposições testamentárias da dita senhora. Estes mestres carpinteiros deveriam ser colegas ou colaboradores de seu marido, António Antunes.

Voltando a registar o percurso artístico do mestre, referenciamo-lo um ano mais tarde, a 19 de Agosto, a celebrar contrato com a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São João Baptista do Lumiar, em Lisboa, a fim de executar o retábulo-mor da mesma, segundo risco do seu muito prestigiado colega de profissão José Antunes¹⁸². Nesse ano ainda, embora sem referência a data concreta, Matias Rodrigues de Carvalho, recebe pagamento “(...) *pelo concerto que fes no coro da cappela mor (...)*” da igreja do Hospital Real de Todos os Santos¹⁸³. Passados dois anos o mestre recebe novo pagamento por obra executada para a mesma instituição, desta feita “(...) *sincoenta e dois mil e trezentos reis (...)* pela obra que fes nos caixois da sancristia (...)”¹⁸⁴. A notícia seguinte de um seu envolvimento com obra de talha surge a 17 de Outubro de 1704, data em que é contratado, a par do mestre pedreiro Manuel Antunes, para executar o risco da capela-mor e a obra de talha correspondente da igreja de

¹⁷⁹ ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 90, fls. 29-30 v.º. Divulgado por João SIMÕES, *op. cit.*, p.159.

¹⁸⁰ As mulheres e filhos menores dos irmãos da Senhora da Doutrina detinham o privilégio de se poderem fazer sepultar no jazigo desta congregação. Cf. Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “As Irmandades da Igreja de São Roque. Tempo, propósito e legado (...)”, p. 209.

¹⁸¹ As excepções limitavam-se a religiosos ou pessoas ligadas à arte da medicina.

¹⁸² ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 427, fls. 44-45 v.º. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 67. Cf. “Igreja de São João Baptista”, ficha de Inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031106180408, em www.monumentos.pt e J. M. Cordeiro de SOUSA, *op. cit.*, p. 21. Por lapso de leitura paleográfica, identificámos o autor do risco como sendo Luís Antunes, informação que publicámos no nosso artigo escrito em parceria com Maria João Pereira COUTINHO, intitulado: “*Com toda a perfeição na forma que pede a arte (...)*” p. 285 e que aqui se corrige.

¹⁸³ ANTT, *Arquivo Histórico do Hospital de São José*, L.º 865, fl. 91 v.º, ref. por João SIMÕES, *op. cit.*, pp. 159-160.

¹⁸⁴ ANTT, *Arquivo Histórico do Hospital de São José*, L.º 867, fl. 92, publ. por João SIMÕES, *op. cit.*, 159-160.

Santa Justa de Lisboa¹⁸⁵. A Manuel Antunes era pedido que executasse “(...) *toda a obra rustica e polida que tocar ao dito seu officio de pedreiro asim de cantaria como de alvenaria e tambem dos embutidos que ouver (...) tudo na forma de hu rescunho que prezentou o dito mestre Mathias Rodrigues de Carualho (...)*” (negrito nosso). Quanto ao mestre entalhador “(...) *sera obrigado (...) como com efeito tambem se obriga a fazer o retabolo e trono e caza da tribuna de madeira de bordo (...)*”. Esta informação singular, que coloca o mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho como o autor do risco da obra de embutidos marmóreos do embasamento deste retábulo, é assaz relevante para a problemática dos autores dos riscos dessa arte. Para além de Matias Rodrigues de Carvalho, apenas conhecemos outro mestre entalhador que comprovadamente gizou obra de pedraria e esse mestre foi José Rodrigues Ramalho¹⁸⁶.

A 29 de Março de 1705, Matias Rodrigues de Carvalho é contratado pela irmandade de N.^a S.^a da Ajuda dos Fiéis de Deus, a qual desejava engrandecer a sua ermida com novo retábulo de talha¹⁸⁷.

Pouco mais de dois meses depois, a 23 de Janeiro de 1706, emite recibo no valor de noventa reis aos padres jesuítas de Santo Antão-o-Novo, pelo pagamento que estes lhe terão efectuado pela obra de talha do trono eucarístico do retábulo-mor da sua igreja¹⁸⁸.

Em 1709, o mestre é contratado para executar o retábulo de N.^a S.^a da Glória, sito na igreja do colégio dos jesuítas de Santarém, iniciado em 1705 pelo seu colega de profissão, António Martins Calheiros, com a condição de ser

¹⁸⁵ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 83, L.º 449, fls. 24-25 v.º. Divulgado por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 27. Como se sabe, a igreja de Sta. Justa sofreu considerável ruína em 1 de Novembro de 1755, pelo que esta obra, se não foi refeita antes, terá desaparecido na voragem do terramoto. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 90.

¹⁸⁶ Veja-se a obra de embutidos marmóreos do retábulo-mor da igreja do antigo convento de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 28, L.º 463, fls. 81 v.º-82 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 190.

¹⁸⁷ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1) L.º 337, fls. 52-53. Cota cedida por Vítor Serrão. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 94.

¹⁸⁸ ANTT, *Jesuítas*, Cx. 16, Maço 67, n.º 66. Cf. Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações (...)”, p. 23 e Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal (...)*, pp. 794-795. Várias quantias são pagas durante o ano de 1712 e é a mulher de Matias Rodrigues que as recebe, visto nessa data o mestre ser já falecido.

semelhante àquele que o mestre tinha entalhado na capela de N.^a S.^a da Conceição dos Agonizantes na igreja da Casa Professa de S. Roque, em Lisboa¹⁸⁹.

A notícia seguinte é que será a derradeira, data de 1 de Março de 1710. O mestre a residir em Santarém e a trabalhar na obra do retábulo de N.^a S.^a da Glória, é acometido de doença que o deixa acamado e incapaz de prosseguir com o seu labor. É nesta data e nestas circunstâncias adversas que decide fazer testamento¹⁹⁰.

As disposições testamentárias de mestre Matias Rodrigues de Carvalho são preciosas em termos de informação sobre as obras que tinha em mãos àquela data e ainda sobre outras já executadas, mas não completamente saldadas pelos encomendadores. Os seus trabalhos de talha referidos são os seguintes: 1. Cadeiral do coro da Sé de Lisboa¹⁹¹; 2. Altar de N.^a S.^a da Terra Solta, no claustro na mesma Sé; 3. Obra na sacristia do convento da Graça de Lisboa; 4. Obra do altar de S. Miguel na igreja de N.^a S.^a da Encarnação, em Lisboa; 5. Obra na igreja de S. Miguel de Alfama; 6. Obra na igreja de São João da Talha, no valor de 500 mil reis (certamente um retábulo-mor). Menciona ainda aquela que tinha em mãos em Sto. Antão-o-Novo e da qual refere ter dado parte do pagamento que lhe foi feito pelos jesuítas ao seu colega de profissão, o mestre escultor Manuel Machado¹⁹². Encerrando as suas disposições testamentárias no

¹⁸⁹ ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 85, L.º 469, fls. 93 v.º-94, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, "Com toda a perfeição na forma que pede a arte" (...)", p. 282. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 102.

¹⁹⁰ ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 128, fls. 88-91. Divulgado por João SIMÕES, *op. cit.*, pp. 175-177. Matias Rodrigues de Carvalho fez-se sepultar em Santarém, junto da sua terra natal, Valada. *Vide* Vol. II, Doc. n.º XLII.

¹⁹¹ Sobre esta obra do cadeiral do coro da Sé de Lisboa existem cartas trocadas entre António de Carvalho, responsável por reportar o andamento das obras da Sé, e D. João de Sousa (1647-1710), que seria futuramente arcebispo de Lisboa. Uma das missivas data de 27 de Janeiro de 1703 e a outra de 7 de Abril do mesmo ano. BA, *Manuscritos*, 54-VIII-17, n.º 351 e 54-VIII-20, n.º 470, respectivamente. *Vide* Vol. II, Docs n.ºs 78 e 79.

Sobre a figura e a acção mecénática de D. João de Sousa (1647-1710), veja-se de Maria João Pereira COUTINHO, "D. João de Sousa (1647-1710), bispo do Porto, arcebispo de Braga e de Lisboa. Vida e acção mecénática", AAVV, *Mecenas e Patronos. A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal, Actas*, Lisboa, (no prelo).

¹⁹² Sobre a obra de Manuel Machado, *vide* Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", pp. 11 e 20 e Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 105 e Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

que a obras dizia respeito, declara que o retábulo de N.^a S.^a da Glória será finalizado por José Pereira Lobo¹⁹³, certamente seu oficial.

Matias Rodrigues de Carvalho faleceu em Santarém em Março de 1710. Segundo a sua vontade, expressa no texto do seu testamento, e como irmão da ordem terceira de S. Francisco, terá sido sepultado nessa cidade na igreja da invocação desse mesmo santo.

Depois desta breve resenha sobre a actividade profissional de Matias Rodrigues de Carvalho, estamos habilitados a afirmar que este mestre foi no seu tempo, um dos mais prestigiados entalhadores, escultores e desenhadores não só de obra de talha, mas igualmente de embutidos de mármore. A sua obra, que pode ser considerada significativa em termos de quantidade e qualidade, testemunha o seu prestígio junto dos mais relevantes e influentes encomendadores do seu tempo, como é por exemplo o caso dos jesuítas e das ordens militares, concretamente as comendadeiras de N.^a S.^a da Encarnação da ordem de S. Bento de Avis, os quais amiudadas vezes confiaram na sua perícia técnica e talento artístico para trazer à realidade as obras que desejavam ver realizadas nos seus templos.

Também o facto de ao tempo em que elabora testamento, em 1710, se referir a uma série de obras de talha ainda em preparação e a outras que embora já acabadas, a dívida ao mestre ainda se encontrava por saldar, aponta para uma operatividade da sua oficina que certamente se contaria entre as mais solicitadas e prestigiadas de Lisboa.

¹⁹³ O nome deste entalhador é até à data desconhecido em termos de historiografia da arte, no entanto, é conhecido um Domingos Pereira Lobo – possivelmente familiar do primeiro - o qual foi responsável pela execução do retábulo-mor da igreja do convento de N.^a S.^a da Estrela - actual Hospital Militar da Estrela - em Lisboa e pela talha da capela de N.^a S.^a de Belém, sita no mosteiro de Santa Maria de Belém. Cf. Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal” (...), p. 35 e Vítor SERRÃO, *O Barroco* (...), p. 200.

2.3. Implantação geográfica das oficinas na cidade

2.3.1. Localização das oficinas de talha na cidade de Lisboa

As oficinas de mestres entalhadores residentes na cidade de Lisboa encontravam-se maioritariamente localizadas na zona do Bairro Alto, sendo a Rua da Atalaia, uma daquelas privilegiadas por estes artistas. Outra das artérias bastante referidas é a rua da Barroca, sendo que um pouco por todo aquele bairro referenciamos oficinas. A zona das Mercês, bem como a das “Fangas da Farinha”, local situado junto à Rua Nova do Almada, perto dos conventos dos oratorianos de S. Filipe Néri e dos padres agostinhos da Boa-Hora, eram outros dos locais de residência destes profissionais da talha (Gráfico n.º 1).

A concentração de ofícios idênticos em artérias específicas da cidade é, como sabemos, prática comum das cidades. Não só a comodidade que esse facto representava para o cliente estava na origem dessa “arrumação” espacial urbanística das oficinas de talha. A própria protecção que a unidade do grupo significava para cada mestre individualmente é outro dos factores a ter em conta nesta situação.

Também as próprias provisões reais apontavam nesse sentido, salientando as vantagens que os ofícios tinham em se manterem nas ruas destinadas para o efeito¹⁹⁴. De facto, reconhecemos como essa coesão espacial acabava por fortalecer a profissão, não só pela proximidade dos seus membros, que assim facilmente estabeleciam laços de cooperação e por vezes de amizade entre si e as suas famílias, mas também como acima se referiu, porque era mais cómodo para quem desejasse contratar um mestre entalhador, saber que encontraria um núcleo de profissionais aglomerado em algumas artérias do mesmo bairro de Lisboa.

¹⁹⁴ Eduardo Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Tomo XI (...), pp. 260-261. Provisão real datada de 23 de Fevereiro de 1705.

Os laços familiares e de solidariedade que se estabeleciam entre os membros de uma mesma profissão, já referidos acima, encontram reforço nesta proximidade espacial. A entre-ajuda, que se poderia configurar em inúmeras situações, quer fosse a assistência imediata a um colega de profissão doente ou em difícil situação financeira, estendendo-se esta solidariedade para com a sua família, eram certamente mais-valias que a unidade espacial trazia para este núcleo de profissionais.

Para além disso, como sabemos, o Bairro Alto encontrava-se na encruzilhada dos maiores aglomerados populacionais da cidade de Lisboa. Foi exactamente a partir daqui que a cidade se começou a expandir para ocidente, a seguir à instalação dos Jesuítas na sua Casa Professa de S. Roque¹⁹⁵.

Segundo Helder Carita, a edificação da igreja de S. Roque terá sido determinante para a dinamização urbana do Bairro Alto de S. Roque. As relações próximas entre os inicianos e as elites aristocráticas atraem para a órbita da casa professa, não só os detentores de altos cargos régios, como também os burgueses abastados que trataram de fazer edificar as suas opulentas casas em torno desta igreja e casa professa jesuíta¹⁹⁶. Lembremos que a renovada confiança conquistada pela Restauração da independência de Portugal face a Espanha, e os benefícios que os nobres e burgueses apoiantes de D. João IV então obtiveram, contribuíram igualmente para a criação de uma nova elite detentora de cargos de confiança junto ao rei e de uma próspera burguesia que, pouco a pouco, ia retomando o seu anterior papel de dinamizadora da economia da cidade¹⁹⁷.

Entre os palácios edificadas no Bairro Alto no decorrer da 2.^a metade do século XVII contam-se aqueles dos Barões do Alvito, dos Condes de Soure, da família

¹⁹⁵ Sobre as diversas casas que os jesuítas possuíram na cidade de Lisboa, veja-se António LOPES, s.j., *Roteiro Histórico dos Jesuítas em Lisboa*, Lisboa, Livraria Apostolado da Imprensa, 1985.

¹⁹⁶ Cf. Helder CARITA, "A Igreja, a Rua Larga e o Bairro Alto de São Roque", *Património Arquitectónico 1. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006, p. 18.

¹⁹⁷ Cf. Leonor FERRÃO, *op. cit.*, pp. 254-255.

dos Coutinhos e ainda dos Mello e Castro¹⁹⁸. Entre finais do século XVII e meados do XVIII, esta zona da cidade mantém e desenvolve mesmo o seu prestígio ao continuar a ser escolhida pelos nobres em geral e pela denominada “nobreza de toga”: magistrados, monteiros-mores, correios-mores, desembargadores, etc. como área de residência.

Todo o traçado urbano se redifine, toda uma zona da cidade se expande e desenvolve segundo os novos critérios espaciais, também eles devedores das influências internacionais, mormente aquelas de Roma, configurando novos conceitos estéticos na esteira da mentalidade contra-reformista e barroca de então¹⁹⁹.

Mas não só os burgueses ricos ou os nobres de confiança do rei reconheceram este local da cidade como aquele que doravante interessaria habitar, também as ordens religiosas trataram de, paulatinamente, construir as suas casas no coração desta cada vez mais prestigiada zona de Lisboa. Assim, os teatinos ou caetanos, como também eram conhecidos, trataram de edificar a sua casa nesta zona da cidade, para o qual obtiveram alvará régio datado de 1650, o convento de S. Pedro de Alcântara, fundação dos franciscanos arrábidos, datada de 1672 e o convento de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais que iniciou a clausura das suas freiras carmelitas no ano de 1681, trataram de lhe seguir o exemplo. Estas três edificações podem ser coadjuvadas por tantas outras que, embora não estejam localizados na área estrita do Bairro Alto, com ele comunicam. É este o caso, por exemplo, do convento dos padres eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa, os quais erigiram a sua casa e igreja na Calçada do Combro, com fundação de 1647 e sagração de 1680 ou do convento do Espírito Santo dos padres oratorianos de S. Filipe Néri edificado na Rua Nova do Almada, fundado em 1674²⁰⁰; enfim um conjunto de edificações que dinamizavam a encomenda das mais diversas obras de arte necessárias ao recheio das igrejas e outras dependências destes conventos e mosteiros.

¹⁹⁸ Cf. Helder CARITA, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ Cf. Helder CARITA, *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁰ Para uma primeira abordagem a estas novas fundações de conventos e mosteiros na cidade de Lisboa, veja-se Leonor FERRÃO, *op. cit.*, pp. 258-260.

Se as novas edificações jogaram certamente um papel decisivo no chamamento dos profissionais da arte da talha a este local da cidade, não nos podemos esquecer que este bairro estava já rodeado de algumas das mais grandiosas igrejas e conventos da época. Para referir aquelas mais relevantes, basta-nos lembrar a igreja de N.^a S.^a do Loreto, a do convento de N.^a S.^a do Carmo, a do convento da Santíssima Trindade, a do convento de S. Francisco da Cidade, entre tantas outras que se espalhavam pelas imediações desta zona.

Temos assim, não só uma zona estratégica e central a partir da qual os mestres entalhadores poderiam abarcar uma série de possíveis encomendadores, mas também uma zona que se nobilita e que vai progressivamente atraindo até si um cada vez maior número de pessoas com recursos financeiros que lhes permitiam encomendar obra, não só para os templos nos quais certamente teriam capelas, mas também para as suas residências particulares nas quais frequentemente era usual existirem capelas e oratórios.

Referenciamos mestres escultores e entalhadores a morarem nesta zona desde o início do século XVII. O primeiro caso de que temos notícia é o do mestre entalhador Ambrósio Vaz, que no dia 1 de Janeiro de 1613 adere à irmandade de N.^a S.^a da Doutrina, dando como sua morada precisamente a famosa Rua da Atalaia²⁰¹, a qual 50 anos depois será residência do mestre entalhador José Rodrigues Ramalho e de muitos outros seus colegas. Os casos seguintes, todos eles referentes a mestres escultores, privilegiam igualmente o Bairro Alto como local de habitação: Manuel Quaresma, a 10 de Fevereiro de 1613 mora na Rua da Barroca, por sua vez João Gomes, a 1 de Março de 1615 residia na Rua de S. Roque, enquanto Vicente Gonçalves, a 14 de Outubro de 1635 é dado como morador na Rua dos Calafates²⁰².

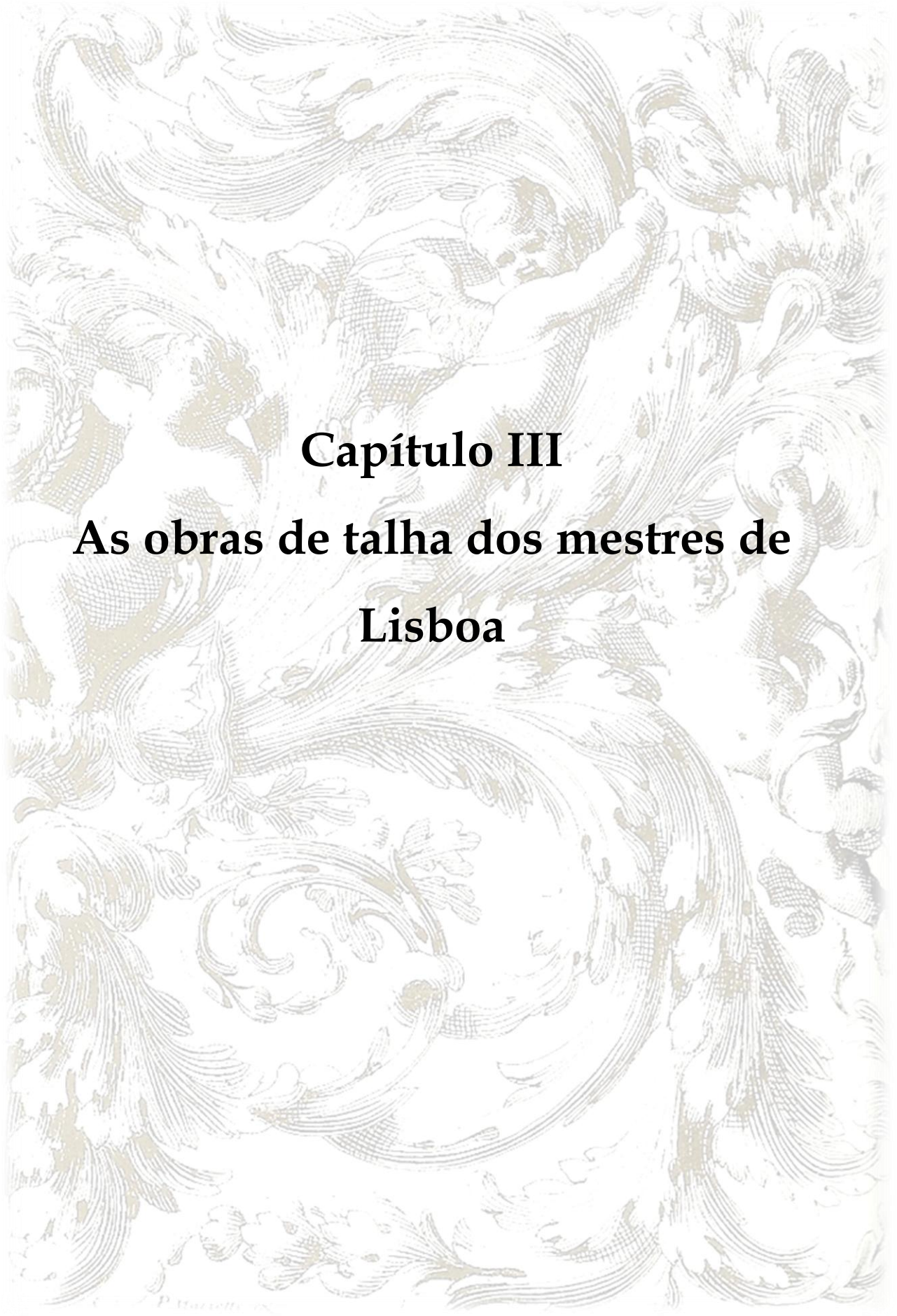
Se estas primeiras referências indiciam, já nos primórdios do desenvolvimento do Bairro, uma determinada apetência por parte dos escultores e dos entalhadores por se fixarem nesta área, com o passar dos anos e com a crescente

²⁰¹ Cf. ANTT, *Arquivo dos Hospitais Civis de Lisboa- Secção de S. José*, L.^o 1301, fl. 11.

²⁰² Cf. *Idem, Ibidem*, respectivamente, L.^o 1301, fl. 16 v.^o e fl. 94 v.^o e L.^o 1302, fl. 70.

dinamização da zona, esta ocupação será fortemente implementada até tornar o Bairro Alto o bairro dos entalhadores de Lisboa.

Esta estratégica localização das oficinas de talha nesta zona da cidade de Lisboa, com as implicações urbanísticas, económicas e sociais que acabámos de referir, contribuiu decisivamente para a grande expansão destas naquele tempo. O contacto directo quer com as mais altas instâncias do Reino, quer com a comunidade religiosa residente nas suas inúmeras casas, quer com as irmandades sediadas nos templos, contribuiu para o crescimento desta classe de mestres entalhadores e o correlativo desenvolvimento e modelação da arte da talha de finais de Seiscentos e inícios de Setecentos.



Capítulo III
As obras de talha dos mestres de
Lisboa

3.1. Os grandes encomendadores

A multiplicidade de invocações dos altares surgida no seguimento da adopção das directrizes de Trento, no que ao culto respeitava, fez aumentar significativamente o número de irmandades, ordens terceiras e particulares que a seu cargo construíam, ornamentavam e de modo geral cuidavam das capelas existentes, quer nos cenóbios das ordens regulares, quer nos templos seculares. Muito frequentes foram as devoções a N.^a S.^a, nas suas mais díspares invocações²⁰³, ou ao Santíssimo Sacramento que, apesar de virem destronar outras mais antigas, não se limitaram à mera substituição quantitativa daquelas, mas antes tornaram mais numerosas as invocações das capelas dos templos.

As irmandades foram certamente as instituições que mais se destacaram nesta acção, pois como sabemos, na Lisboa seiscentista e setecentista eram elas as principais dinamizadoras e encomendadoras da muita obra de talha que as oficinas de Lisboa produziam.

As irmandades, à semelhança da sociedade civil, estavam também amiúde fraccionadas segundo a categoria social ou profissional dos seus membros. Existiam irmandades só destinadas aos nobres, às mulheres, irmandades apenas de oficiais mecânicos ou só constituídas por pessoas de determinadas profissões, como era por exemplo a de S. José dos Carpinteiros (para marceneiros, entalhadores, carpinteiros, mestres pedreiros, entre outras profissões afins), a tão conhecida de S. Lucas que albergava no seu seio os

²⁰³ Papel determinante na disseminação do culto a N.^a S.^a, tiveram as ordens religiosas que chamaram a si a devoção mais activa de determinadas invocações da Virgem: Dominicanos com o culto a N.^a S.^a do Rosário, Franciscanos a N.^a S.^a da Conceição, Agostinhos com a devoção a N.^a S.^a da Graça ou os Carmelitas, devotos de N.^a S.^a do Carmo. Sobre a temática cf. D. Manuel CLEMENTE, "Devotion to the Virgin Mary in Portugal", Maria de Lurdes CARVALHO e Julia ROBISON (coord. de), *Crowning Glory - Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, Newark, New Jersey, Jerrilynn D. Dodds, Edward J. Sullivan, 1997, João Francisco MARQUES, "Oração e Devoções. A Piedade Mariana", Carlos de AZEVEDO (dir. de), *História Religiosa de Portugal*, Vol. II (...), pp. 625-634, Alberto PIMENTEL, *História do Culto de N.^a S.^a em Portugal*, Lisboa, Guimarães, Líbano & C^a, s.d e Sílvia FERREIRA, "Do Culto de N.^a S.^a em Portugal. Função e Esplendor das Imagens", *Brotéria*, n.º 158, Março de 2004, pp. 269-286.

pintores, mas que também não desdenhava acolher outros ilustres artistas, a dos ourives do ouro e da prata, devotada a Santo Elói, etc²⁰⁴.

Paralelamente às irmandades, regista-se também a acção dos particulares na instituição e mesmo construção de capelas, ou com o objectivo de nelas se fazerem sepultar, bem como aos seus descendentes ou ascendentes, reservando um espaço especial onde seriam rezadas missas em intenção das almas da família nelas jacente, ou somente com a intenção de que se lhes rezassem as mesmas missas num espaço cultural pré-existente. Quer num caso, quer noutro, a intervenção dos particulares, directa ou indirectamente, contribuiu para o engrandecimento das várias capelas da capital²⁰⁵.

Vários são os casos conhecidos em que os encomendadores do programa artístico de uma capela, quer fosse uma capela-mor, quer uma capela menos privilegiada do templo, são personalidades influentes do Reino à época. Estes mecenas exigentes, não se limitavam a encomendar e custear todo o programa artístico da “sua” capela, aos melhores artistas e artífices do Reino, impondo as suas condições em contratos com força legal, de cláusulas bem definidas, mas faziam igualmente questão em vistoriar o andamento das obras, e em contratar mestres peritos nos diversos ofícios envolvidos para avaliarem e julgarem da obra produzida.

Estes encomendadores foram efectivamente responsáveis pelo grande impulso que a obra de talha sentiu nesses anos, possibilitando igualmente a crescente

²⁰⁴ Sobre o papel das irmandades na sociedade do Portugal de Seiscentos e Setecentos, veja-se Pedro PENTEADO, “Confrarias”, Carlos Moreira de AZEVEDO (dir. de), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Vol. I (...), 2002, p. 459. Entre os textos deste autor, que tem preferencialmente estudado as confrarias da Idade Moderna, podem destacar-se: “Confrarias Portuguesas da Época Moderna: Problemas, Resultados e Tendências da Investigação”, (separata de *Lusitania Sacra*), 2.^a Série (7), 1995, “Fontes para a História das Confrarias: Algumas Linhas de Orientação para uma Pesquisa na Torre do Tombo”, (separata de *Lusitania Sacra*), 2.^a Série (7), 1995, cf. também especificamente sobre as congregações marianas, Mário MARTINS, S. J., *Congregações Marianas (História e Actualidade)*, Braga, Livraria Cruz, 1947. Acerca da célebre irmandade de S. Lucas, cf. Francisco Garcez TEIXEIRA, *A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imprensa Beleza, 1931.

²⁰⁵ Caso sintomático é o de Roque Monteiro Paim, que se fez sepultar e aos seus descendentes na capela-mor da igreja do convento da ordem da Santíssima Trindade de Lisboa, mandando para tal fazer os túmulos e a respectiva decoração da capela-mor. ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 339, fls. 70 v.º – 71 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 193. Vide Vol. II, Doc. n.º 96.

valorização do estatuto do mestre entalhador e a sua crescente especialização e perícia no domínio da sua arte.

De igual modo, as ordens religiosas se mostraram grandes encomendadores de obra de talha. A multiplicação das casas religiosas um pouco por todo o território português, que se seguiu à reconquista da soberania nacional, veio também condicionar o crescente número de encomendas desta arte. Novos conventos e mosteiros se ergueram ou foram simplesmente remodelados pelos anos que abrange este estudo. Aqueles que de novo se fundaram necessitavam de recheiar completamente as novas capelas erigidas quer no corpo da igreja, quer nos claustros, quer ainda nos espaços conventuais e monacais privados dos religiosos. Apesar de terem sobrevivido poucos contratos de obra para encomenda que se presente tão extensa, os factos históricos, as crónicas das ordens, e outros documentos iluminam-nos sobre os interiores desses edifícios que presentimos tão extensamente povoados pela retabulística de talha.

3.1.1. Ordens religiosas

Na esteira das irmandades, as ordens religiosas foram os encomendadores mais assíduos e relevantes de obra de talha. Jesuítas, franciscanos, dominicanos, carmelitas, agostinhos, beneditinos, entre muitas das outras ordens que pululavam quer pela cidade de Lisboa, quer pelos seus arredores e áreas de influência artística, foram os responsáveis pela dinamização e crescimento quantitativo e qualitativo que esta arte conheceu na época em estudo. Nos vários contratos de obra e outros documentos que referem os nomes dos comitentes, os religiosos e religiosas pertencentes ao clero regular afirmam-se, não só como encomendadores frequentes, mas também como aqueles que são mais atentos à configuração das obras encomendadas para os seus cenóbios.

Sabemos que as ordens religiosas, tanto femininas como masculinas, apresentavam níveis diferentes de poder financeiro, sendo que, certamente, os franciscanos, os dominicanos ou os carmelitas estariam mais bem apetrechados

economicamente do que outras ordens de fundação mais recente, exceptuando os jesuítas que muito rapidamente se consolidaram como uma das mais poderosas forças do mundo cristão. Assim, seria lógico que para os conventos e mosteiros principais destas ordens, as encomendas fossem mais vultuosas em termos de dimensão da obra e em termos de preço da mesma. Pela escassez de estudos neste sentido, torna-se hoje muito difícil saber exactamente quem foram os encomendadores reais de muitos dos retábulos que as ordens religiosas comissionavam aos entalhadores da capital. Se é verdade que existem vários contratos de obra nos quais determinado (a) religioso (a) figura como encomendador de obra destinada à sua casa, reconhecer se algum mecenas estaria envolvido nessa encomenda é tarefa que não se afigura fácil²⁰⁶. Por estes motivos, entre outros, é que a encomenda de obra de talha que envolve as ordens religiosas se apresenta ainda algo nebulosa e mal definida em relação às suas possíveis variáveis.

A história religiosa tem trazido até nós ecos dessa vivência monacal e conventual que nos colocam na pista da realidade económica destas instituições à época. Sabe-se que a sua subsistência e mesmo riqueza, em alguns casos, dependia das rendas que lhes vinham dos seus imóveis traduzidos em terras e casas urbanas, muitas delas originadas dos testamentos de particulares, das esmolas, da instituição de capelas ou ainda dos dotes, no caso das religiosas que ingressavam nas ordens. Todo este pecúlio era, a maior parte das vezes, administrado de forma a tirar o máximo rendimento do mesmo: terras eram aforadas, casas eram arrendadas e mesmo o dinheiro era aplicado em acções ou em títulos, sendo este o caso do Pe. Frei Pedro da Soledade Caldas, religioso da

²⁰⁶ Por exemplo, o contrato de obra de talha da capela-mor do convento dos carmelitas de Moura, no Alentejo, foi contratado por um particular de nome Manuel Rodrigues Pedroso, que parece apresentar-se a título pessoal naquela escritura. De facto, não é referido em momento algum como procurador dos religiosos, sendo sempre a ele que o mestre terá de prestar contas do seu trabalho e é sempre ele também que se dispõe a pagar ao mestre e a obrigar os seus bens em caso de incumprimento da sua parte. Neste caso ambíguo ficamos sem saber se este Manuel Pedroso seria um procurador ou o próprio encomendador da obra em nome próprio, embora os dados do contrato façam supor que esta última alternativa seja mais plausível. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 76, L.º 328, fls. 52 v.º-53 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “ Documentário Artístico” (...), p. 20. Vide Vol II, Doc. n.º 76.

ordem de S. Paulo 1.º Eremita²⁰⁷. Filho de Pedro Álvares Caldas e de D. Catarina de Alarcão²⁰⁸ nasceu no seio de uma família com abastados recursos financeiros constatados em vários suportes documentais. Dos negócios certamente rendosos de seu pai, Pedro Álvares Caldas, falam-nos dois manuscritos pertencentes a um núcleo classificado sob a designação de *Armário Jesuítico*, depositado no ANTT, nos quais este fidalgo se propunha, em sociedade com Manuel da Gama, encetar o negócio do Desempenho da Alfândega de Lisboa, em assuntos de comércio relacionados com os interesses da coroa na Índia. Para além destes dois documentos, localizámos igualmente outros dois integrantes da *Chancelaria de D. Pedro II*, os quais nos dão já conta de questões relativas à administração dos seus bens após a sua morte²⁰⁹, bens estes administrados pela sua filha Maria, os quais serão, depois da entrada desta para um convento, tomados a cargo pelo seu irmão, o padre Pedro da Soledade Caldas.

O caso deste religioso paulista, apesar de poder ser algo singular no contexto da vivência religiosa da época, não deixa de se constituir como um exemplo do modo como as ordens religiosas actuavam na gestão dos seus bens e como os multiplicavam para prover aos gastos com o seu sustento e com a manutenção dos seus conventos e igrejas.

²⁰⁷ Religioso que foi pregador e definidor da ordem de S. Paulo 1.º Eremita e mecenas da construção do grandioso retábulo-mor do seu convento, em Lisboa, dedicado ao Santíssimo Sacramento e do retábulo de S. Pedro, localizado na nave da igreja do lado do Evangelho. Actualmente, a antiga igreja dos padres paulistas é dedicada a Santa Catarina.

Este religioso, herdeiro de considerável fortuna de seu pai, Pedro Álvares Caldas, homem de negócios da confiança de D. Pedro II, geria de forma astuta e cuidada o seu pecúlio. Na documentação à guarda do ANTT, fundo *Conventos*, existem ainda livros pertencentes ao antigo cenóbio do Santíssimo Sacramento da ordem de S. Paulo 1.º Eremita que referem a existência de um legado intitulado “cofre do Padre Caldas”, o qual deixado em testamento por este religioso à sua ordem, era administrado pelos frades dessa instituição. Cf. ANTT, *Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa*, n.º actual 83. Neste livro registavam-se todos os tipos de contratos relativos aos diversos negócios do legado do padre Pedro Caldas (obrigações, hipotecas, quitações, foros, apólices, padrões...), publ. por Sílvia FERREIRA, *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco (...)*, Vol. I, p. 38.

²⁰⁸ Cf. *Index das notas de vários tabeliães de Lisboa (Séculos XVI-XVIII)*, Tomo 2, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1937, p. 134. Neste documento, Pedro Álvares Caldas é referido como fidalgo, morador na rua das Flores e viúvo de D. Catarina de Alarcão.

²⁰⁹ ANTT, *Chancelaria de D. Pedro II*, L.º 49, fls. 184-185 e L.º 61, fls. 95-96 v.º.

A gestão de uma grande instituição como eram estas ordens religiosas, muitas delas antigas de séculos, implicava uma contabilidade organizada e uma permanente actualização das suas existências. Se quisermos obter uma panorâmica aproximada da vida económica destas ordens, traduzida na situação particular de cada uma das suas casas, basta-nos consultar os processos de inventariação de bens de que foram alvo aquando a sua extinção em 1834. Arquivados no ANTT encontram-se centenas de processos que se ocupam em inventariar, descrever e quantificar em termos monetários os bens das diversas ordens religiosas portuguesas desse tempo. Através desses documentos entramos um pouco naquela que deveria ser a sua realidade económica por essa época e que já não seria a mesma vivida cerca de dois séculos antes, período em que incide o nosso estudo. No entanto, para a visão que pretendemos obter, esses inquéritos de bens e a sua posterior apreensão por parte do Estado tornam-se instrumentos preciosos de reconhecimento dos modos de subsistência dessas instituições.

O que presentemente nos interessa reforçar, e como dizíamos acima, é o facto incontornável de que as ordens religiosas foram grandes encomendadores de obra de talha, quer o tenham sido exclusivamente por si mesmas, quer tenham recorrido à ajuda de mecenas. Tanto a construção de novos edifícios, como a renovação daqueles altares góticos, renascentistas ou maneiristas, que à época já deveriam ser considerados obsoletos, contribuíram decisivamente para o incremento, desenvolvimento e maturação da arte da talha.

Como exemplos de grandes encomendas de obra de talha por parte destas instituições, podemos apontar, nomeadamente, o contrato celebrado a 25 de Julho de 1690 entre o entalhador lisboeta Domingos de Sampaio e as religiosas clarissas do convento de Sta. Clara de Elvas, a fim de lhes executar o retábulo-mor da igreja do seu convento²¹⁰.

²¹⁰ ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, *Cartório Notarial*, Mç. 166, n.º 43, de Domingos Bello de Oliveira, publicado por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *Retabulística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los Siglos XVII-XVIII*, Mérida, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, pp. 296-298. Vide Vol. II, Doc. n.º. 45.

Relevante neste ajuste de obra entre o mestre Domingos de Sampaio e as freiras clarissas de Elvas é o facto de o mestre se ter deslocado ao local para o celebrar directamente com as suas encomendadoras. Um pequeno excerto da escritura exemplifica de forma cabal os termos em que esta foi ajustada: “(...) *no lucutório do dito conuento das grades adentro a Madre Soror Maria Euangelista abadeça do dito conuento e a madre soror Sebastiana de Jezus vigaria da caza e as mais discretas do dito conuento no fim desta notta asinadas chamadas a som de campã tangida segundo seu antigo e louuauel custume estando outro sim presentes das grades a fora Domingos de São Pajo emtalhador ora assistente nesta cidade e Geraldo Pereira emtalhador e Domingos Fernandes ferreiro nesta cidade (...) logo Pellas dita madre a Badeça e mais discretas do dito comuento foj dito em minha presença e das testemunhas ao diante nomeadas que ellas estauão ajustadas com o ditto Domingos de São Pajo lhe fazer o entalhado da tribuna da capella mor da sua Igreja na Forma do rescunho feitto Pello ditto Domingos de São Pajo (...)*”²¹¹ (Doc. n.º 45).

Como constatamos pela leitura deste trecho, as freiras não delegaram em procurador a missão de contratar o mestre entalhador destinado a executar o retábulo-mor do seu convento, mas antes tomaram em mãos essa tarefa e juntas, embora “*das grades a dentro*”, contactaram com o mestre e expuseram os seus termos para aquele contrato.

Outro exemplo de encomenda por parte de ordens religiosas é aquele que se traduz na escritura notarial celebrada entre o mestre marceneiro Domingos Lopes, oriundo de Lisboa, e o procurador das religiosas bernardas do mosteiro de Cós, junto a Alcobaça. Decorria o ano de 1676, quando a 9 de Março “(...) *na cidade de Lisboa dentro no mosteiro de São Bernardo e N.ª S.ª do Desterro na sella do Reuerendo Padre frej Bento da Silua procurador geral do mosteiro de Alcobaça em nome e como procurador do que dise ser da abbadesa Padre feitor Rellegiosas do mosteiro de Cós que he da hordem de São Bernardo estando o ditto padre procurador geral ahy presente e como tal procurador das ditas Relligiozas em uirtude da procuração que ao diante será tresladada nesta nota E nos treslados que della se derem E asj estaua mais presente Domingos Lopes Mestre Marçineiro e entalhador morador nesta cidade junto*

²¹¹ *Idem, ibidem*, fl. 32 v.º.

ao mosteiro da Trindade E logo por elle Domingos Lopes foi dito a my tabellião perante as testemunhas ao diante nomeadas que elle estaua contratado com o dito Padre frej Bento da Silua a fazer hum retabolo e tribuna que tome e enche toda a cappella Mór da Igreja do dito mosteiro de Cós (...) Jtem mais se obriga elle dito mestre que a dita obra será a contento do Padre frej João Peixoto (...)"²¹² (Doc. n.º 11).

Como facilmente constatamos pela leitura deste documento, a intervenção das religiosas bernardas é mínima neste ajuste notarial, cabendo ao procurador-geral do seu mosteiro todas as diligências para contratar o retábulo-mor. O mestre entalhador contacta, pelo menos nesta primeira fase, apenas com o intermediário das monjas e é este que lhe transmite a forma como quer que a obra seja feita e as cláusulas especiais deste ajuste. As verdadeiras interessadas na obra, as freiras de Cós, parecem ter uma intervenção ínfima neste negócio, sendo sempre o seu procurador, ou então o padre responsável pelo seu convento, frei João Peixoto, aqueles a quem o mestre tem de prestar contas. Esta tutela do ramo masculino da ordem sobre o ramo feminino era normal, embora neste contrato se revele de forma acentuada, pois a vontade das religiosas bernardas nunca é mencionada.

Outro exemplo de encomenda de obra por parte de ordens religiosas, é aquele que coloca o mestre Manuel da Silva a 6 de Outubro de 1682 a celebrar contrato com os religiosos do convento de S. Francisco da cidade de Lisboa, a fim de lhes entalhar o retábulo da capela-mor da sua igreja, segundo risco de sua autoria.

Diz o contrato: *"(...) o Padre frej Francisco dos Arcanjos sanchristão mor no dito conuento de huma parte e da outra estaua outro sjm prezente Manoel da Silua mestre do officio de emtalhador morador nesta cidade na Cordoaria Uelha por elles partes foj dito a mjm tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que estão comtratados em elle mestre auer de fazer hum Retabolo para a capella mor do dito conuento de Madeira de bordo de talha na forma da traça e rescunho feito por elle mestre que bem tem visto com o qual em tudo se conformara, e senão afastara em cousa alguma exseto*

²¹² ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 312, fls. 139-140 v.º, publ. por Cristina Maria André de Pina e SOUSA e Saul António GOMES, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de Santa Maria de Cós*, Leiria, 1998, pp. 427-429.

*no trono da ditta tribuna que esse fica de fora deste contrato (...) pagar a elle mestre a quantia de noucentos mil reis em dinheiro de contado (...)*²¹³ (Doc. n.º 23).

Neste ajuste, celebrado directamente entre as partes interessadas e dentro do próprio convento de S. Francisco, podemos constatar como as cláusulas do mesmo são claras e assertivas, tendo os encomendadores muito bem presente qual a obra que querem ver feita neste seu retábulo principal. Dado interessante neste contrato, para além das suas cláusulas principais, é a ressalva feita pelos encomendadores de que a execução do trono não seria da responsabilidade do mestre executante do retábulo. Como sabemos, o trono, peça central da retabulística barroca, adquiriu uma importância magna por aqueles tempos²¹⁴. A sua individualização inerente a este seu estatuto privilegiado implicava redobrados cuidados na sua factura. Múltiplos são os casos nos quais os encomendadores mandam executar o trono a profissionais distintos daqueles que executam o retábulo, ou então possuem desenhos autónomos só destinados a essa peça. É o que se verifica com o retábulo-mor da igreja de N.ª S.ª da Pena, que depois de executado o seu retábulo-mor pelos mestres Domingos da Costa Silva e Claude Laprade, entre outros, se encomenda a Santos Pacheco de Lima a execução do trono²¹⁵, ou ainda aqueles em que o retábulo sendo de pedraria incorporava um trono de talha²¹⁶.

Este contrato revela assim alguns pormenores que corroboram o que acima referimos sobre as ordens religiosas enquanto comitentes de obra de talha: disponibilidade financeira, ideias bem clarificadas sobre a encomenda e rígido controlo sobre a execução da mesma.

Outra encomenda de obra de talha por parte de uma ordem religiosa é aquela que os frades franciscanos de Sto. António dos Capuchos comissionam a José

²¹³ ANTT, *C.N.L.*, n.º 9 (actual n.º 3), Cx. 85, L.º 327, fls. 14 v.º-16.

²¹⁴ Acerca da história e fortuna do trono na retabulística portuguesa, cf. o estudo de Fausto Sanches MARTINS, “Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo”, *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto, 1991.

²¹⁵ Cf. Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, “O Retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 3, Faro, 2005, p. 304.

²¹⁶ Casos do altar-mor da igreja de N.ª S.ª do Loreto, de Sto. Antão-o-Novo, em Lisboa e do da catedral de Santarém, antiga igreja do colégio jesuíta de N.ª S.ª da Conceição.

Antunes, no dia 5 de Novembro de 1682. Relevante neste contrato é o facto de se apresentar como procurador dos religiosos capuchos franciscanos um mestre pedreiro de nome André Dias, possivelmente o responsável pelo trabalho de pedraria a efectuar na dita capela-mor. O texto desta escritura elucida-nos no essencial: “(...) nas cazas de mj tabaliam parecerão presentes partes a saber da huma Andre Dias mestre pedreiro e morador a Carreira dos Cauillos em seo nome e em nome e por comição que dise do padre Frei Antonio das Neues Menistro Prouencial da Prouincia de Santo Antonio dos Capuchos e o Reuerendo padre Frei Miguel de Santa Maria guardiam do conuento e caza do Sobral, E da outra Jozeph Antunes entalhador e morador nesta cidade a Rua da Oliueira E por elle foi dito a mj tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que elle esta ajustado e contratado com elle Andre Dias para effeito de lhe hauer de fazer hum retabolo com seo trono, e sacrario na cappella mor da dita igreja do Sobral todo de madeira de bordo por preço de cento e quinze mil reis; sera obrigado a fazer o dito retabolo de madeira de bordo muito seco do tamanho e medida, que for bastante a dita cappella para que fique em sua proporsão e conforme a traça e rescunho que se fes, que por ser de duas faças se aseitou aquella em que estão asinados o dito Padre Frei Miguel de Santa Maria guardiam do dito conuento e elle dito mestre em poder do qual ficou o dito rescunho para por elle e a sua imitação fazendo desde logo o dito retabolo na forma que em elle se mostrar; E no fim da dita obra sera elle mestre obrigado a o apresentar para se por elle ver se está em sua forma e com toda aquella perfeição que a arte der lugar (...)”²¹⁷ (Doc. n.º 24).

Apesar de algo lacónica e sem descrição relevante da obra que se intentava fazer no cenóbio franciscano dos capuchos da vila do Sobral de Monte Agraço, esta escritura aponta contudo para factos interessantes. Em primeiro lugar, e como acima referimos, o procurador dos frades é um mestre pedreiro, certamente de grande confiança dos mesmos, já que lhe atribuem a responsabilidade de contratar o retábulo e fazer o pagamento ao mestre José Antunes, em segundo lugar, o custo do retábulo, 120 mil réis, montante bastante baixo para uma obra destinada a uma capela-mor.

²¹⁷ ANTT, C.N.L., n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 74, L.º 375, fls. 19 v.º-20 v.º, publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, “As diversas campanhas de obras retabulares (...)”, pp. 136-137.

Esta escritura reforça a ideia de que os proventos das ordens religiosas eram muito díspares entre si. Se o anterior contrato destinado a prover a capela-mor do convento dos franciscanos de Lisboa custou 900 mil réis, este saldou-se pela módica quantia de 115 mil réis.

Finalizamos os exemplos aqui apresentados com aquele respeitante ao ajuste notarial contraído entre as freiras carmelitas do mosteiro de N.^a S.^a da Conceição de Beja e o mestre entalhador de Lisboa José Rodrigues Ramalho. Estava-se a 14 de Dezembro de 1718 e as religiosas do Carmo pretendiam mandar executar o retábulo de talha dedicado a uma das devoções mais caras àquele cenóbio: a de S. João Evangelista. Como sabemos, S. João Baptista tinha já um retábulo a si consagrado, todo feito de embutidos de mármore. Desta feita coube a vez a S. João Evangelista, que contou com a perícia de José Rodrigues Ramalho na construção do altar em seu louvor.

Uma pequena passagem deste contrato de obra esclarece-nos sobre os seus intervinientes e as suas cláusulas principais: *“(...) nesta cidade de Beja, no Sagrado e Real Convento de N.^a S.^a da Conceição della aonde eu Tabeliam adiante nomeado fuj logo ahi em huma das grades do dito convento (...) apparecerão da banda de dentro da dita grade a muito Reverenda Madre Maria da Graça, Abbadeça do dito convento, e a muito Reverenda Madre Maria Salomé Vigaria da Caza e a muito Reverenda Madre Francisca Maria dos Prazeres escritãa do dito convento e com ellas as mais madres Evangelistas do dito convento abacho assignadas e bem assim da banda de fora da dita grade, estava presente o muito Reverendo Padre Mestre Frei Baltasar de São Boaventura Vigario do dito convento, todos de huma parte; e outrossim da outra parte estava presente Jozeph Rodrigues Ramalho Entalhador (...) pelas ditas reverendas Madres Abadeça, Vigária da caza escritãa e mais madres Evangelistas e o Reverendo Padre Vigário, foj dito e desseram que asim era uerdade que elles estauam contratados com o dito Jozeph Rodrigues Ramalho que presente estaua para effeito de fazer huma cappella de Entalhado na Igreja do dito convento de N.^a S.^a da Conceição para o mimoso*

Evangelista, na forma do risco e com major uantagem do que mostra e isto por preço e quantia logo certa e nomeada de quinhentos mil reis (...)" ²¹⁸ (Doc. n.º 118).

Como podemos constatar pela leitura deste excerto supra, as religiosas carmelitas contratam directamente com o mestre, que se deslocou à cidade de Beja para o efeito. No entanto, se este contrato é presencial e conta com as encomendadoras e com o mestre contratado, uma outra personagem é aduzida ao elenco. Trata-se do padre vigário do convento, o qual, também da "*banda de fora*" e junto a José Rodrigues Ramalho assiste e tutela o contrato que naquele momento se celebra. Neste ajuste assistimos a uma modalidade diferente, em que, apesar de as freiras se apresentarem como as encomendadoras e serem elas a decidirem e a custearem a obra que encomendam, a figura do padre vigário introduz já uma *nuance* de supervisão do acto da encomenda que é também significativo neste contexto. Embora estas sejam situações ainda não estudadas, até pela escassez de elementos, como já referimos, torna-se interessante, através destas pequenas pistas irmos reconhecendo quer os trâmites destas contratações por parte das diversas casas das ordens, quer a maior ou menor autonomia que as mesmas tinham na escolha que faziam sobre as obras de arte a figurar nos seus espaços de culto.

3.1.2. As Irmandades²¹⁹

3.1.2.1. Definição e características gerais destas instituições

Durante os séculos XVII e XVIII, os termos irmandade, congregação e confraria confundiam-se e eram amiúde utilizados para caracterizar a mesma realidade:

²¹⁸ ARQUIVO DISTRITAL DE BEJA, *Cartório Notarial de Beja*, Cx. 14, L.º n.º 83, 3/001, fls. 107-108 v.º, publ. por Idalina SANTOS, *Os Retábulos e a Talha do antigo Real Convento de N. S.ª da Conceição: Beja*, Relatório do Seminário do Curso de Licenciatura em Património Cultural, Faro, Universidade do Algarve, 2006 (texto policopiado).

²¹⁹ Sobre este tema, veja-se o artigo de Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, "As Irmandades da Igreja de São Roque. Tempo, Propósito e Legado (...)", pp. 201-215.

uma associação de leigos que se organizava segundo regras às quais teriam de obedecer todos aqueles que dela fizessem parte. Estas regras, como é sabido, estavam de acordo, quer com o tempo em que foram produzidas, quer, como é óbvio, com a natureza e as funções destas instituições. Se as irmandades eram criadas com o sentido de se consagrarem ao culto do santo patrono da sua eleição, cuidarem da sua capela e providenciarem as festas inerentes a esse culto, o seu objectivo principal na maioria dos casos era a assistência que providenciavam aos seus membros.

3.1.2.2. O seu papel de relevo na sociedade do Antigo Regime

De entre as variadas funções que as irmandades detinham na sociedade portuguesa do Antigo Regime, duas destacam-se como as mais relevantes no contexto em que nos movemos e que é o da história da arte:

Função social - Ao reconhecermos as características sociais, económicas e culturais da época em estudo, facilmente nos apercebemos das vantagens imediatas que a pertença a um grupo organizado traria para os indivíduos dessa mesma sociedade. Como é sabido, em Portugal, bem como no resto da Europa, não existiam propriamente instituições públicas que zelassem pelo bem-estar, saúde e protecção dos seus cidadãos. A precariedade dos cuidados de saúde e higiene era um facto, as condições sanitárias eram praticamente inexistentes, o que facilitava a propagação das doenças e o correlativo falecimento precoce de muitos indivíduos. Será neste aspecto de conforto, acolhimento e acompanhamento dos seus membros que as irmandades irão funcionar de modo bastante eficaz, substituindo-se ao papel que hoje imputamos ao Estado. No entanto, a importância que as irmandades detinham na sociedade do Antigo Regime não se confinava à integração que a mesma proporcionava àqueles que dela faziam parte, mas antes alargava-se no sentido de promover a sua afirmação enquanto grupo organizado perante a sociedade onde se inseriam.

Um dos factores que se demonstraram essenciais neste processo de socialização e integração comunitária dos membros das irmandades foi a constante ocupação dos mesmos com a organização ou tão-somente a participação nas inúmeras festividades associadas, quer ao seu santo de eleição, quer àquelas que eram promovidas por outras irmandades ou mesmo pelas inúmeras ordens religiosas de Lisboa da época, traduzidas maioritariamente em procissões. Para além destas festividades, outros eventos existiam que convocavam a participação dos irmãos. Quer fossem entradas régias, casamentos, baptizados ou exéquias reais, entre outras, em todas elas as irmandades pontuavam com a sua presença e com o seu contributo para abrilhantar o espectáculo.

Função Espiritual – Para além da função integradora dos seus membros numa determinada sociedade, as irmandades possuíam ainda outras das quais destacamos, neste ponto, aquela que nos ocorre como a mais imediata, quando pensamos na fundação de uma instituição desta natureza, ou no motivo pelo qual alguém se dispõe a fazer parte da mesma, ou seja, aquelas ligadas ao culto do santo patrono da instituição, através do qual se prestava o culto mais lato à figura de Cristo, da Virgem e dos demais santos do universo devocional católico. Esta tónica, posta na veneração das figuras sagradas do Cristianismo e na vivência dos dogmas da Igreja Católica, traduzia-se entre outros aspectos na procura dessa comunidade pelos Sacramentos da Igreja e na prática das acções caritativas. Assim, baptismo, casamento ou extrema-unção passaram a ter uma relevância cada vez maior na vida das populações, ligando-os de forma vincada à Igreja²²⁰.

Esta vivência do espiritual, que era burilada a partir do interior de uma comunidade era também ela consentânea com o espírito do tempo a que nos

²²⁰ Sobre esta temática veja-se o estudo de Fernando CHECA e José Miguel MÓRAN, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 2001, pp. 223-224. No capítulo intitulado “La Nueva Iconografía”, os autores exemplificam o modo como o tema da caridade, tão grato à igreja da Contra-Reforma, foi vivido pelas irmandades e representado pela arte. Ainda sobre a questão do papel das irmandades no desenvolvimento e consolidação da prática da caridade e sacramentos da Igreja, cf. Mafalda Ferin CUNHA, *Reforma e Contra-Reforma*, Lisboa, Quimera Editores, Lda, 2002, p. 120. Sobre a influência do concílio de Trento na prática dos sacramentos em Portugal veja-se António Camões GOUVEIA, “Rituais e Manifestações de Culto. A Sacramentalização dos Ritos de Passagem”, Carlos Moreira de AZEVEDO (coord. de), *História Religiosa de Portugal*, Vol 2 (...), pp. 529-538.

reportamos neste estudo. A época barroca prestou-se à festa, à celebração e ao exacerbamento das emoções. Neste contexto, as festividades, as procissões e demais eventos desempenharam igualmente um papel determinante na vivência de uma determinada espiritualidade com características muito próprias. Também neste aspecto, as irmandades contribuíram para a possibilidade da vivência dessa espiritualidade, actuando em conformidade com as directrizes da Igreja e da sociedade do seu tempo. Esta experiência do espiritual, que partia do mundo físico e das sensações que o mesmo proporcionava para alcançar uma visão do mundo sagrado, era também uma vivência alicerçada na fuga às misérias do quotidiano, à fealdade da doença, da pobreza e das injustiças que certamente grassavam na sociedade de então. Este tempo de fuga, que a vivência da espiritualidade católica de então proporcionava, era sentido com maior plenitude e maior galhardia em comunidade de parceiros irmanados no mesmo objectivo, daí também o grande sucesso destas instituições nesta época barroca.

Decorrente da função anterior teremos de reconhecer a estas instituições um papel determinante, se não mesmo condição *sine qua non*, do surgimento e desenvolvimento de um determinado tipo de arte. A função de grandes divulgadoras e criadoras, através das suas encomendas, de um universo e um ambiente sacros muito característicos e inconfundíveis, advém-lhe como sabemos da sua posição privilegiada de agente divulgador da espiritualidade pós-tridentina. Assim, como instituições inseridas no seio da Igreja Católica, as suas acções pautavam-se pela adequação às normas que melhor visavam o combate às ideias reformistas de Lutero e seus companheiros. Desde logo, podemos apontar como consequência mais normativa aquela que se refere à questão de como deveria ser a conduta de um bom cristão. Os modelos a seguir estavam diante de si e as acções a praticar eram lendárias no seio da Igreja. Santos e santas com exemplos de vida extraordinários multiplicavam-se, a dificuldade seria escolher um por patrono. Assim se esperava por exemplo reforçar as acções caritativas, através dos protótipos de conduta que eram as

vidas dos santos²²¹. Nesta mimetização que se queria intensa dos modelos de virtude cristãos, o fortalecimento do papel das imagens dos santos veio desempenhar um papel determinante, tomados estes como intercessores privilegiados entre o crente e o seu Deus. Por sua vez, este fenómeno originou o surgimento de novas devoções e paralelamente de novas irmandades, o que teve como consequência mais imediata a necessidade de se fundarem e construírem novas capelas.

Importa igualmente reforçar que todo este mecanismo, que se traduzia na veneração e aproximação dos modelos de conduta eleitos, fez intensificar de forma acentuada os vários rituais ligados quer às celebrações diárias, quer àquelas respeitantes às festividades do calendário litúrgico.

Da documentação que tivemos oportunidade de consultar relativamente a estatutos de irmandades e a registos de receita e despesa das mesmas, ressalta como obrigação importantíssima para todos os seus membros e, particularmente, para aqueles que naquele momento faziam parte da Mesa da irmandade, o permanente acompanhamento, zelo e intervenção na manutenção e actualização de alfaias litúrgicas e de todos os objectos que pudessem estar directa ou indirectamente relacionados com o culto. Esta preocupação que, como acima referimos, se explana cabalmente nas contas das irmandades, inspira-se na ideia de veneração conveniente ao culto, mas também naquela muito referida e que é a decência e a riqueza devidas ao culto do divino. Os exemplos são múltiplos e passam, desde os mais comezinhos, como a compra de cera ou a lavagem de roupa, até ao pagamento ao armador de armar e desarmar a capela para as festividades, ao imaginário e ao pintor-dourador de executar ou dourar, estofar e encarnar as imagens, ao ourives de limpar ou fundir e executar de novo peças do espólio da capela, ao mestre pedreiro por pequenas obras ou intervenções de fundo, ou ao entalhador por consertar o retábulo ou mesmo para executar um novo entre tantos outros que poderíamos

²²¹ Três novos santos, reconhecidos pelas suas extraordinárias acções caritativas foram canonizados no 1.º terço do Século XVII: S. Carlos Borromeu, S. João de Deus e S. Tomás de Villanova, tornando-se modelos de conduta e imortalizados nos expoentes das suas acções pelos artistas de então. Cf. Fernando CHECA e José Miguel MÓRAN, *op. cit.*, p. 223.

aqui documentar. Esta constante preocupação e cuidado com tudo o que se relacionasse com o culto do divino encontra plena confirmação não só nas extensas listas de despesas que os tesoureiros destas irmandades se ocupavam em registar e fazer prova, mas igualmente nos inventários de bens das mesmas, quando os há, os quais elucidam igualmente acerca da riqueza e da diversidade do espólio que algumas destas instituições possuíam²²².

3.1.2.3. As irmandades como principais encomendadores de obra de talha

Segundo a análise que efectuámos à documentação que referencia encomendas de obra de talha, no sentido de determinar quais as instâncias com mais peso no cômputo geral das mesmas, constata-se, sem grandes margens para dúvidas, que as irmandades eram aquelas que mais solicitavam estas obras (Gráfico n.º 2).

Organizadas segundo os seus estatutos, estas instituições sobreviviam à custa dos montantes que os seus membros entregavam periodicamente, mas não só. Esmolas, legados testamentários, instituição de capelas, doações esporádicas de benfeitores eram, certamente entre outros, os meios que permitiam a estas irmandades a sobrevivência e a manutenção e engrandecimento do culto do seu santo patrono. Uma das incumbências das irmandades era, num primeiro momento, caso a capela ainda se encontrasse por ornamentar, a contratação de um altar a qualquer artista da capital. Depois da obra pronta, o zelo constante com a decência, a limpeza e o engrandecimento da sua capela era o tema central da vivência destas congregações.

Exemplificando alguns casos por nós detectados, podemos começar pelo ajuste contratual celebrado a 30 de Julho de 1684, dia em que o mestre entalhador

²²² Cf. por exemplo alguns livros de Termos das irmandades de N.ª S.ª da Doutrina e de N.ª S.ª da Piedade, sediadas na igreja de S. Roque da antiga casa professa da Companhia de Jesus, ANTT, A.H.C.L.- *Secção de S. José*, L.ºs 1222 e 1949.

Domingos de Sampaio, morador ao pé da Calçada de Santa Ana, é contratado pela irmandade de Santo António da igreja de S. Nicolau, a fim de lhes fazer o retábulo da capela do mesmo santo. Um fragmento deste texto, explica no essencial a obra encomendada: “(...) parecerão presentes partes a saber de hua Jeronemo Nunes Domingos de Oliveira Manuel Gomes e João da Costa juis escriuão thezoureiro prouedor do gloriozo Santo Antonio citta na Igreja e freguesia de São Nicolau desta cidade que este prezente anno seruem ao dito Santo E da outra estaua Domingos de São Payo mestre do officio de emtalhador morador nesta cidade (...) Por elles partes foy dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que estão contratados em elle mestre auer de fazer hum trebuna na dita capella de Santo Antonio cita na dita Igreja de São Nicolau de talha muito perfeita e melhor das que estão feitas na dita igreja, na forma seguinte **hum targa no banco com dois Anjos muito bem santados com suas roupas, em sima hum grade com seus meninos embasados (sic) para pegarem na sera e toda esta obra sera levrauada (sic), e dentro leuara hum trono muito bem obrado, e nelle receba quatro Anjos com hum lenho no que serua de charolla ao Santo ficando dentro nelle em seu trono E este zemborio fechara com suas quartellas muito bem reuestidas. Em o remate della leuara hum Anjo com hum escudo das Armaz de Santo Antonio, e leuara a boca da tribuna em lugar de renda huns meninos lansados em roda com seus pendurados de flores athe a grade tudo muy perfeito e na forma do rescunho que se faz E a contento dos ditos Irmãos, que elle mestre tudo se obriga fazer com toda a perfeição melhor do que as que estão feitas na dita igreja (...) a darem a elle mestre a quantia de sento e vinte e sinco mil reis (...)**”²²³ (negrito nosso) (Doc. n.º 29).

Este documento, para além da rica descrição de obra que contém, a qual nos aponta para os modelos retabulares em voga na época, fornece-nos ainda outras indicações, também elas relevantes para a temática que neste ponto abordamos. As irmandades, como grandes encomendadoras que eram, eram também aquelas que reforçavam sempre, quer fosse em texto ajustado em cartório notarial, quer fosse certamente de forma verbal, a excelência das peças que

²²³ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 333, fls. 89 v.º-90 v.º.

contratavam. Neste caso é bastante notório esse facto, o qual configura a já tão célebre rivalidade entre essas mesmas instituições. Rivalidade que passava também, como não podia deixar de ser, pelos esforços em conseguir a melhor e mais bem ornamentada capela.

Quando neste contrato se refere que os irmãos de Sto. António “(...) *estão contratados em elle mestre auer de fazer huma trebuna na dita capella de Santo Antonio cita na dita Igreja de São Nicolau de **talha muito perfeita e melhor das que estão feitas na dita igreja (...)***” (negrito nosso), imediatamente compreendemos quais eram também as intenções destas irmandades quando resolviam construir de raiz ou renovar os seus espaços de culto. A mimetização de outras peças consideradas de boa qualidade artística e a introdução de novos elementos que, aduzidos ao retábulo, o transformassem num exemplar ainda mais espectacular do que aquele que lhe serviu de modelo, eram certamente ensejos bastante acarinhados por estas instituições. É assim, que neste contrato, assistimos à grande preocupação com este facto e à minúcia da descrição da obra que se quer ver feita, não deixando espaços para dúvidas ou más interpretações por parte do artista.

Outra escritura comissionando obra de talha revela-se igualmente interessante nas particularidades do seu texto. Referimo-nos em concreto àquela celebrada a 30 de Setembro de 1684 entre a irmandade de N.^a S.^a das Mercês (sita também na famosa igreja de S. Nicolau) e o mestre entalhador Vicente do Couto Nobre. Tal como no contrato anterior, percebe-se que esta obra é fortemente controlada pelos irmãos de N.^a S.^a das Mercês. Um excerto desta escritura é elucidativo da obra contratada: “(...) *defronte da Igreja de São Nicolau e apozentos em que uiue Francisco de Torres Bezerra home de negocios estando elle ahi presente como escriuão da Jrmandade de N.^a S.^a das Mercês sitta na ditta Igreja de São Niculao e bem asim Manoel Martins procurador da ditta Irmandade: E ambos em nome della he dos Irmaos presentes e futuros isto de huma parte E da outra estaua outro sim presente Vicente do Couto Nobre mestre Emtalhador morador nesta ditta cidade a Rua da Metade dentro das Portas de Santa Catarina (...)* *estão contratados para elle mestre emtalhador Vicente do Coutto Nobre auer de fazer o retabolo da ditta capella de N.^a S.^a das Mercês da ditta*

Igreia de São Niculao de entalhado (...) na forma dos rescunhos que tem em seu poder asinados pello escriuão e procurador da ditto Irmandade que guardara para cotejo da obra depois della asentada (...) e suposto que no rescunho do ditto retabolo não mostre huma caza de prezepio elle mestre fara a ditto caza de prezepio de entalhadura com huma nuuem de seraphins e hum Anjo no meio da gloria e para toda ditto obra feitta e acabada e asentada na ditto capella se obrigão elles officiais da dita Irmandade em seu nome e dos maes Irmãos della presentes e foturos a dar a elle mestre entalhador cento e trinta mil reis em dinheiro de contado e asj maes o retabolo de madeira e grades da ditto capela que de presente nella esta excepto os caxoens sobre que asenta o altar que elle mestre entalhador podera tirar e fazer delle o que lhe pareser tanto que precipiar a asentar o ditto retabolo nouo (...)"²²⁴ (negrito nosso) (Doc. n.º 30).

O que este excerto de contrato de obra de talha nos indica como particularidades mais interessantes do mesmo são as cláusulas que se destacam no que diz respeito à execução de um presépio e ao facto de ao mestre ser entregue o retábulo antigo, para que possa aproveitar dele aquilo que entender. Em todos os contratos de encomenda de obra de talha que nos foi dado identificar ao longo desta investigação, este é o único que faz referência à encomenda de um presépio destinado a figurar no mesmo e, mais importante do que esse facto, é a entrega dessa obra ao mesmo mestre que executa o retábulo que contribui essencialmente para lhe definir a originalidade no cômputo geral destes ajustes de obra.

Como é sabido, os presépios foram estruturas bastante requisitadas à época e tiveram os seus mestres destacados²²⁵. Saber se Vicente do Couto Nobre foi um deles é já uma questão que deixamos à consideração dos estudiosos desta matéria.

A verdade é que, apesar de se referir uma "*caza de prezepio de entalhadura com huma nuuem de seraphins e hum Anjo no meio da gloria*", não ficamos elucidados se esta estrutura seria complementada pelo mestre com as suas figuras. Pelo

²²⁴ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 64, L.º 270, fls. 66 v.º - 67 v.º.

²²⁵ Cf. sobre o tema cf. Alexandre PAIS, *Presépios Portugueses Monumentais do Século XVIII em Terracota*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1999 (texto policopiado), *idem*, *O Presépio em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007.

disposto em contrato, o que se nos assemelha é que ao mestre teria sido encomendada apenas a casa do presépio e a tal nuvem de serafins com um anjo, a qual sobrepujaria a estrutura. Sabemos que muitos mestres entalhadores acumulavam funções e que amiúde executavam obra escultórica e de imaginária, no entanto, neste caso concreto não possuímos elementos suficientes que nos possam esclarecer se seria este o caso de Vicente do Couto Nobre.

O derradeiro exemplo que escolhemos apresentar neste ponto refere-se ao contrato de obra celebrado entre o mestre entalhador e escultor Francisco Marques e a irmandade de N.^a S.^a do Bom Despacho sita na igreja do convento de Sto. Antão-o-Velho dos padres Agostinhos. Estava-se a 2 de Outubro de 1681, e o mestre entalhador e o tabelião de notas deslocam-se a esse cenóbio mais concretamente à casa do despacho da mencionada irmandade, a fim de celebrarem o contrato de obra que vincularia o mestre entalhador a executar um retábulo destinado à capela da Senhora do Bom Despacho, e a irmandade a pagar-lhe por esse trabalho 60 mil réis. O texto do contrato revela que os irmãos de N.^a S.^a do Bom Despacho *“(...) estão contratados em elle Francisco Marques fazer huma tribuna na capella da mesma Senhora do Bom Despacho pello presso e com as clauzullas e comdicõis obrigacõis seguintes a saber que elle Francisco Marques se obriga fazer a dita tribuna de muito boa madeira de bordo na forma do rescunho que apresentarão asinado por elle, e por elle Manoel da Silua escriuão da meza em cuiio poder ficou, com declaração que o trono da Senhora ha de ser de melhor feitio do que esta na planta, e o releuo das culunas, ca parreira que as guarnece, guarneçada com mais folhas, e toda a talha leuantada tudo quanto puder ser, e nos escudos que uão pello arco de sima hão de leuar as emsinias da Senhora, e o uão de dentro de costas e ilhargas ha de ser de talha direita bem leuantada e não com os florõis do papel, eiseto a meja laranja do arco, onde esta a croa da Senhora, que ha de ser na forma do papel “(...)*²²⁶ (negrito nosso) (Doc. n.º 22).

O modesto preço desta obra de talha indicia um trabalho correlativamente simples. Sabemos por outros documentos compulsados que existiam vários

²²⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 62, L.º 259, fls. 17-18.

níveis de poder financeiro por parte das irmandades. Esta certamente não seria das mais privilegiadas, pois a módica quantia de 60 mil réis pela realização de uma capela de talha é realmente um preço muito baixo. Possivelmente, a própria capela seria um espaço pequeno que não comportaria muita obra. Não conhecemos a sua localização no espaço do convento Agostinho de Sto. Antão-o-Velho, tanto poderia situar-se no corpo da igreja como no seu claustro.

Para além desta modestíssima encomenda por parte desta irmandade e que reflecte certamente a sua condição económica, outro detalhe interessante deste ajuste notarial são as alterações ao desenho inicial destinado a guiar o mestre no seu trabalho de entalhe. No momento da escritura, a irmandade faz questão de deixar registadas em contrato as alterações que desejava incluir ao desenho. Começando por aquilo que denominam *“trono da Senhora”*, nota-se que não estão de todo convencidos com o seu modelo, já que referem que este deveria ser *“de melhor feitio do que esta na planta”*. No que respeita às colunas do retábulo, certamente torsas, a exigência vai também no sentido do que consideravam ser uma realização com maior perfeição e exuberância, pois requerem que estas sejam entalhadas para que o *“releuo das culunas, ca parreira que as guarnece, guarneçada com mais folhas”*. De um modo geral, solicitam ao entalhador que execute *“toda a talha leuantada tudo quanto puder ser”*, demonstrando uma adequação de gosto com os modelos que se praticavam em Lisboa nesse período. Outra exigência concernia à decoração dos escudetes colocados em aduelas radiais, que os irmãos da Senhora do Bom Despachos queriam que levassem os símbolos Marianos: *“e nos escudos que uão pello arco de sima hão de leuar as emsinias da Senhora”*. Terminam as suas declarações de vontade, no que à obra que encomendam diz respeito, com a advertência ao mestre de que *“o uão de dentro de costas e ilhargas ha de ser de talha direita bem leuantada e não com os florõis do papel, eiseto a meja laranja do arco, onde esta a croa da Senhora, que ha de ser na forma do papel”*.

Por estas linhas retiradas daquele supra citado contrato de obra, compreendemos melhor como os encomendadores, neste caso a certamente modesta irmandade de N.^a S.^a do Bom Despacho, tinham um largo poder de

intervenção nas obras que custeavam. A capela pertença daquela instituição, gerida por si e destinada ao culto escolhido, com os seus devotos fiéis, teria de ser conforme à idealização que os seus responsáveis tinham para ela em termos de obra. É assim, que muitas vezes neste tipo de contratos deparamos com o reforço de certas ideias que os encomendadores têm para a obra que contratam: aditamentos à planta, supressão de determinados elementos a favor da inserção de outros, ou mesmo, como neste caso, reforço da forma como a peça deveria ser entalhada. O requisito comum por “*talha valente e arrogante*”, ou “*talha levantada*”, indicando a maior volumetria dos elementos trabalhados é algo muito sintomático do gosto artístico da época.

Como grandes encomendadores de obra de talha que foram na sociedade do Antigo Regime, estas instituições contribuíram decisivamente para o alargamento da influência desta arte, não só a nível geográfico, mas também no que à disseminação do gosto por estas estruturas concerne. Se a arte da talha conheceu a dimensão espantosa que os inúmeros retábulos produzidos por aqueles anos testemunham, deve-o em grande parte a estas associações de leigos.

3.1.3. Particulares

As encomendas de obra de talha por parte dos particulares, apesar de não serem tão expressivas como aquelas duas situações que acima documentámos, oferecem contudo exemplos interessantes de encomendas de nobres ou burgueses endinheirados, os quais desejavam perpetuar a sua memória, mandando para o efeito edificar altares em cujas capelas se fariam sepultar, bem assim como aos seus ascendentes e descendentes.

O caso mais sintomático que possuímos, no âmbito da encomenda de obra de talha destinada a guarnecer uma capela, é aquele que diz respeito à vontade

férrea de Roque Monteiro Paim²²⁷ se fazer sepultar na capela-mor da igreja do convento da Santíssima Trindade, em Lisboa.

Este encomendador especial mandou reconstruir a capela-mor daquele cenóbio inteiramente a expensas suas. Não se poupou a gastos, mandando construir os túmulos destinados a albergar os seus restos mortais e de sua família, decorando o resto da capela de forma consentânea. Um avantajado retábulo de talha, obra de pedraria e pintura seriam os elementos base desta capela, que certamente seria completada na sua magnificência com todas as alfaias litúrgicas habituais. Pratas, têxteis ricos, entre outros, seriam os complementos mais do que certos para embelezar e conferir dignidade àquele espaço no qual Roque Monteiro Paim investiu quantias consideráveis para a época. Tudo em nome da perpetuação da sua memória e da sua família.

Para dar continuidade à obra da capela e fornecer-lhe a sua peça fundamental, o retábulo, este funcionário régio contrata o arquitecto João Antunes para desenhar o altar e o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho para se ocupar do entalhe do mesmo²²⁸. A quantia paga por esta obra, ou pelo menos aquela ajustada em contrato, pois muitas vezes os orçamentos deslizavam, foi de 1 conto e 700 mil réis. A ressalva, feita em escritura notarial, de que a obra de pedraria não ficaria a cargo do mestre entalhador, deixa adivinhar obra paralela, possivelmente de embutidos marmóreos, os quais viriam onerar ainda mais o trabalho. Como sabemos, o custo das pedras e a execução destas obras era bastante elevado, motivo pelo qual se observava muitas vezes a aplicação de pintura fingindo aqueles materiais e aquela técnica.

Não queremos deixar de referir as palavras do cronista da ordem Frei Jerónimo de S. José, que tão vivamente reconstroem a magnificência do espaço desta capela-mor: “(...) *Acabou o dito Roque Monteiro, e herdeiros esta Capella com*

²²⁷ Este alto funcionário régio, homem de confiança do rei D. Pedro II, acumulou vários cargos durante o reinado daquele monarca, tendo uma influência acentuada nas decisões tomadas pelo rei. Sobre esta figura grada da corte, veja-se Paulo Drumond BRAGA, *op. cit.*, p. 144 e António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo IX, Lisboa, QuidNovi/Público e Academia Portuguesa da História, 2007, p. 256, (1.^a edição 1735).

²²⁸ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 339, fls. 70 v.º-71, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 104, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 193. *Vide* Vol. II, Doc. n.º 96.

prefeição, a qual era ornada com hum grandioso retabulo dourado, com as Imagens dos Santos Patriarcas, e a Senhora dos Remedios. Toda era de cantaria apainelada, com huma sufficiente casa debaixo do pavimento, com seu Altar e bastante luz, que lhe servia de nobre jazigo, e por sima á face das paredes quatro preciosos mausoleus de jaspe, dous de cada parte, matizados de variedade de flores, encarnadas, amarellas, e pretas, coroados com as armas da sua casa, a quem sustentávão como Atlantes dous leões a cada hum, tão bem feitos que parecião vivos (...)"²²⁹ (negrito nosso).

Estamos, assim perante um grande mecenas, que na capela-mor da igreja do convento dedicado à Santíssima Trindade tomou a seu cargo toda a sua reconstrução e ornamentação, provendo aquela casa dos frades trinos com obras expoente da arte do seu tempo²³⁰.

Um outro exemplo interessante de encomenda de obra de talha por parte de um particular é aquela que é feita por D. Maria Catarina da Silva em contrato notarial datado de 2 de Março de 1713. Nesse dia, o mestre entalhador Manuel João de Matos, morador na Bica de Duarte Belo, freguesia de Santa Catarina de Monte Sinai, é contratado por aquela senhora a fim de fazer o retábulo da invocação de Jesus, Maria e José, localizado na nave da igreja do convento do Santíssimo Sacramento dos religiosos Paulistas²³¹.

Esta encomenda feita por uma senhora que não utiliza procurador, nem intermediários é também singular no panorama da contratação de obra de talha daquele período. Não era de todo comum ser uma senhora a deslocar-se, neste caso à igreja do convento do Santíssimo Sacramento, para celebrar um contrato

²²⁹ Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *Historia Chronologica da Esclarecida Ordem da S.S Trindade*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 182.

²³⁰ Um elenco dos anteriores padroeiros desta capela, bem assim como dos actuais à época e sua descrição é-nos oferecido por Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *op. cit.*, pp. 181-182. Aliás, esta crónica, ao nomear os antigos e actuais detentores das capelas da igreja, dá-nos uma perspectiva bastante interessante sobre os patrocinadores das obras destes mesmos locais. Nos conventos das ordens mais relevantes era normal os nobres reservarem para si capelas, que mandariam edificar ou reconstruir, conforme o caso, custeando as respectivas obras, as quais incluíam naturalmente os retábulos. Cf. também sobre este assunto Frei Manoel de SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de N.S. do Carmo da Provincia de Portugal*, Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727, caps. IV-X.

²³¹ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 352, fls. 46-47, publ. por Sílvia FERREIRA, "A Talha Retabular da Igreja de Santa Catarina de Lisboa", *Monumentos*, n.º 27, Lisboa, Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2008, p. 200.

notarial. Como refere o texto da escritura: “(...) *estando ahi presente Dona Maria Catarina da Silua viuua [de] Lourenco Correa de Torres moradora nos Poiais de São Bento (...) por ella foi ditto a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que por dezejar fazer o retabollo do Altar da Emuocação de Jezus Maria Jozeph que esta na ditta Igreja do ditto Comuento se Comtratou com elle Manoel João de Mattos (...) se obriga a fazer a obra da ditta capella de toda a altura e largura della tudo de Madeira de Bordo da mesma sorte que estão feitas as outras capellas comrespondentes e melhor se poder ser e fara mais huma duzia de jarras do mesmo pao meya duzia mais de palmas e a outra meya duzia mais pequena e dous Euangelhos para o Altar (...) e achando ce que não esta na forma em que estão as outras capellas comrespondentes se desmanchara o que parecer e se fara de nouo a custa delle Manoel João de Mattos (...) testemunhas que forão presentes Manoel Machado Emtalhador (...)”²³² (Doc. n.º 107).*

Das cláusulas enunciadas por este ajuste notarial, podemos destacar aquela em que a encomendadora sublinha de forma veemente que deseja que o retábulo que naquele momento custeia seja semelhante na forma aos demais já existentes na igreja dos paulistas, “*e melhor se poder ser*”. Sabemos, por outros contratos de obra destinados a obra retabular daquela igreja, que o mestre entalhador eleito pelos padres paulistas foi, a maior parte das vezes, este mesmo Manuel João de Matos que neste contrato se ajusta com D. Maria Catarina. A exigência de uniformidade de modelos poderia ser dos padres residentes naquele convento e ser condição imposta a D. Maria Catarina, não sabemos, no entanto, o que é taxativo, como dissemos, é a vontade expressa por parte da mesma senhora em que a obra se harmonize com as demais já existentes.

Esta encomenda por parte de D. Maria Catarina da Silva difere substancialmente da anterior comissionada por Roque Monteiro Paim. Neste caso, manda-se executar um altar de talha, certamente satisfazendo uma devoção pessoal, com a finalidade também que sejam rezadas missas pela alma da família da referida senhora e da sua aquando da sua morte. Esta era também uma prática bastante comum, a encomenda de missas, que aliás era uma das fontes de rendimento das igrejas seculares e daquelas dos conventos e

²³² *Idem, ibidem.*

mosteiros. Basta folhearmos os livros de contabilidade que pertenceram quer às variadas irmandades de Lisboa, quer aos conventos e mosteiros da mesma cidade, alguns ainda à guarda das respectivas igrejas paroquiais, outros em depósito no ANTT, e um pouco espalhados pelos diversos arquivos do país, para percebermos como este expediente era importantíssimo na sobrevivência destas comunidades.

Para além desta diferença, como é óbvio, outras ainda mais relevantes existem. Desde logo, repara-se na modéstia desta comissão comparada com a anterior. D. Maria Catarina encomendou um retábulo para uma capela localizada na nave de uma igreja, enquanto Roque Monteiro Paim empreendeu contrato para a realização de um retábulo-mor. Os diferentes propósitos destes dois encomendadores particulares na encomenda de obra de talha, a relevância e a feição distinta da obra que encomendam, são os pontos de divergência entre estas duas situações. No entanto, estamos perante a acção de particulares que testemunhando duas intervenções distintas apontam também para a sua ingerência na modelação dos interiores dos templos e na expansão da retabulística.

3.1.4. Patronato régio

Outra situação igualmente relevante configura-se no patrocínio régio a múltiplas obras de talha da época em causa.

Estes exemplos mais fugazes e portanto mais difíceis de localizar, encontram-se não em contratos de obra, mas antes em crónicas de ordens religiosas, em relatos e descrições de espaços sacros ou ainda em documentação referente à Casa Real e ao seu universo de influência directa.

Localizámos algumas destas situações, exactamente no tipo de documentação que acima referimos. A primeira que aqui trazemos é aquela que testemunha da contribuição financeira de D. Pedro II para as obras da capela-mor da igreja de N.^a S.^a dos Mártires de Lisboa. Diz o cronista: “(...) *Continueuse com a obra da*

*Capella Mór, Collateraes, e com as de S. Miguel, e N.^a S.^a da Piedade, porém como as despesas erão grandes, pois só as da Capella Mór passarão de cinquenta mil cruzados, recorrerão os Irmãos á benignidade Real de seu juiz o senhor Rey D. Pedro II (...) sete annos se trabalhou na fabrica da Capella mor, que tantos vão do anno de 1685 até o de 1692 em que se vio completa, e se fez patente no dia de N. Senhora dos Martyres desse anno (...)*²³³ (negrito nosso).

Outro exemplo semelhante concerne à petição feita pelos freires da Ordem de S. Bento de Avis que, não conseguindo prover as verbas necessárias para a finalização do seu retábulo-mor, fazem petição a D. Pedro II para que o monarca contribua com o restante montante, alegando que não dispunham dos meios necessários para tal, visto já terem dispendido muito dinheiro com as obras dos retábulos de N.^a S.^a do Rosário (madeira e dourado) e do de S. António e S. Caetano na mesma forma, para além das obras que fizeram na sacristia.

O avultar de obras em cenóbios de grande dimensão, condicionava muitas vezes a celeridade das mesmas. Se pensarmos na imensidão espacial que muitos destes edifícios apresentam, teremos uma boa panorâmica das dificuldades que os seus habitantes experimentariam quer na sua manutenção, quer no provimento de novos equipamentos.

A petição feita pelos religiosos de S. Bento de Avis alicerçava-se nos seguintes argumentos: “(...) com a despeza da capella Mór a cujo reparo precisara a injuria dos tempos, e indicencia com que nella se celebraão os officios divinos rezão que commouerão ao reuerendo Prior Mór que Deos haja a principiar a obra **parecendo lhe com o voto de Jozeph Antunes Mestre entalhador desta Corte não excedesse a quantia de settecentos mil reis com que se achaua (...) pedem pelo amor de Deos, e seruiço do Senhor São Bento se acabe a obra a que só faltaua a targe**

²³³ Fr. Apollinario da CONCEIÇAM, *Demonstraçam Historica da Primeira, E Real Parochia de Lisboa de que he Singular Patrona, e titular N. S. dos Martyres*, Lisboa, Oficina de Ignacio Rodrigues, 1750, p. 331.

*ultima do Retabollo, duas colunas e tres torcidos, e as azas dos Anyos dos Tronos (...)*²³⁴ (negrito nosso) (Doc. n.º 56) .

Esta obra que se encontrava já quase finalizada pela oficina do conceituado mestre lisboeta José Antunes, precisava ainda, para ficar na sua última forma de entalhe, que se acrescentassem alguns elementos essenciais, como eram as duas colunas.

Este retábulo, que nunca chegou a ser dourado, certamente por falta de verba, deverá no entanto ter tido resposta positiva por parte de D. Pedro II no sentido de se lhe prover o acabamento.

Pela documentação que consultámos, podemos compreender que o rei era o último recurso para onde os religiosos e as irmandades em geral apelavam, quando as verbas de que dispunham eram escassas para as obras que queriam encomendar ou mesmo para aquelas que estavam a tentar finalizar. Tal é também o caso passado na capela dedicada a Sto. Ildefonso, situada na Sé de Lisboa.

O texto da petição em traços largos argumenta o seguinte: “*Os mordomos cappelães da cappela de sancto Ildefonso que instituiu o senhor Rey D. Affonso 4.º na See desta cidade representão a vossa Magestade huma petição que fizerão a este tribunal que com as esmollas do dito sancto tem feito hum ornamento de tella que serue nas ditas cappelas e huma alampada de prata e outras obras que tem pasado de 400 mil reis as quais pesas se encorporão com as mais da dita cappela e se fas inventario dellas ao thezoureiro como fazenda Real e de prezente tem principiado hum retabolo na cappela do dito sancto de obra de talha para cujo effeito tem dado ao official cento e sincoenta mil reis por estar o antigo muito velho e arruinado, e porque a obra se não pode acabar com os ditos 150 mil reis e os suplicantes não tem com que satisfação ao official e as rendas das cappelas estão obrigadas a todas as despesas, que conduzem ao ornato e aseyo destas cappelas como se fas na Igreja de Vianna e os suplicantes as tem feito por sua devoção parecia justo devia Vossa Magestade mandar se acabe o dito retabolo*”

²³⁴ ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, L.º 62 (1608-1778), fls. 290-293, publ. por Marta ALEXANDRE, *O Convento de S. Bento de Avis à luz das suas funções, identidades e estilo. As campanhas da Idade Moderna*, Lisboa, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002 (texto policopiado).

suprindo a despeza que faltar “ A resposta régia retorna nos seguintes moldes: “(...) não lhe parecia que Vossa Magestade lhe manda se dar o mais que custar o dito retabolo como pedem porque estando a obra imperfeita como está se Vossa Magestade lhe fizer esta merce sem ser da quantia certa poderão meter lhe mais obra e fazer que seja mais crescida a importancia dellla (...) mais conveniente parecia que Vossa Magestade manda se se lhe desem presentemente 50 mil reis e no ultimo ajuste da obra quando falte algum resto supunha se não descuidarão de recorrer a Vossa Magestade que então poderá mandar se lhe satisfaca e que as cappelas podem pelas suas rendas no estado em que se achão, concorrer com esta quantia e obra sem duvida serem obrigadas á despeza do retabolo quando fose necesario fazer ce sem os suplicantes terem obrigação de pagar parte alguma delle e ja que relleavão as cappelas na mayor importancia seria justo que estas os ajudacem na forma que tinha dito.

E sendo tudo visto pareceo que Vossa Magestade deve ser servido mandar que do dinheiro das rendas das cappelas se apliquem os sincoenta mil reis, que o Provedor refere para a obra (...)”²³⁵ (negrito nosso) (Doc. n.º 72).

Várias ilacções se podem retirar deste pequeno texto de petição da irmandade de Sto. Ildefonso. Em primeiro lugar, que uma das bases de sustentação do pedido é exactamente o facto de aquela capela ter sido instituída por D. Afonso IV e portanto ser capela ligada à coroa. Em segundo lugar, o facto de o espólio das capelas ser pertença régia e portanto inventariado à Fazenda Real. Em terceiro, o reforço que a irmandade coloca no “zelo e decência” com que sempre tratou da dita capela, dando a entender que o seu esforço por esse bom desempenho mereceria por parte do monarca a atenção devida, traduzida na ajuda que naquela altura lhe solicitavam.

Interessante é a resposta régia, que sendo positiva, põe contudo a condição de adiantar apenas determinado montante, 50 mil réis, e depois conforme fosse necessário no transcorrer da obra iria dando mais algum dinheiro. Isto, com a justificação de que não deixaria ao critério da irmandade e do mestre

²³⁵ ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, Maço n.º 3, doc. n.º 28, publ. por Ana Paula FIGUEIREDO, *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, Vol. II, Anexo Documental- Doc. n.º 31, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000 (texto policopiado).

entalhador qual o restante preço que a obra viria a custar. Alega o rei que se assim fosse, tanto a irmandade como o mestre poderiam aumentar o custo da obra, com mais melhoramentos que decidissem introduzir.

As cautelas régias tinham certamente razão de ser. Calculamos que inúmeros pedidos deste género deveriam chegar todos os dias à corte, oriundos das mais diversas zonas do país, portanto, a gestão das ajudas teria de ser feita de forma lúcida, equacionando cada caso *per si*.

Um outro exemplo documentado de auxílio financeiro por parte da família real, concretamente do infante D. Manuel, irmão de D. João V, à encomenda de obras de talha, é narrado por Frei José da Natividade, ao dar conta da história e fortuna da imagem do Senhor dos Passos sita no convento de S. Domingos de Lisboa. Segundo este cronista, a capela onde se situava a dita imagem albergava ainda outras duas “(...) *polidissimas Imagens dos dous mais notaveis favorecidos da dilecção de Christo Senhor nosso, o amado Evangelista, e a fermoza Magdalena: São da grandeza mais elegante de hum corpo humano, e muito dignas de seu artifice, o insigne Estatuario Laperada; e ambos estão no arco da capella que he da mesma talha dourada sobre a mais especiosa pedraria de talha embutida (...) a que serve de remate hum bem obrado escudo das Quinas Reaes, que ali mandárão pôr, em attenção ao invictissimo, e Serenissimo Senhor Infante de Portugal D. Manoel, condignissimo, e perpetuo Provedor, e Benfeitor da Irmandade*”²³⁶.

Embora não se diga expressamente que a obra foi custeada pelo infante D. Manuel, dá-se a entender que sendo seu “provedor e benfeitor” alguma ajuda terá decerto dado para a dignificação da mesma, que segundo o cronista era obra esplêndida. Embasamento de pedraria embutida, retábulo de talha dourada e duas estátuas da autoria de Claude Laprade seriam de facto elementos que tornariam esta capela notável no seu tempo.

Um derradeiro testemunho que escolhemos apresentar é oferecido por frei Manuel de Sá, cronista da ordem do Carmo, o qual nos dá conta da magnanimidade de D. João V, quando decidiu doar 400 mil réis aos religiosos

²³⁶ Frei Joseph da NATIVIDADE, *Memoria Historica da Milagrosa Imagem do Senhor dos Passos, sita no Real Convento de S. Domingos de Lisboa; e da criação e progresso da sua irmandade*, Lisboa, officina Alvareense, 1747, pp. 42-43.

do Carmo a fim de estes mandarem fazer a caixa do órgão. Diz o cronista: “O Mestre João Henriques, Hamburguez de nação, e Catholico Romano, o fez no anno de 1722 e o Padre Presentado Fr. Joseph de Jesus Maria, Comissario, que foy da Veneravel Ordem Terceira, lhe deu dous contos de reis, e hum lhe fez de despeza o dourado, e os ditos tres contos adquirio de esmolas dos seus Sermoens. A despeza da varanda, e talha foy hum conto trezentos oitenta e tres mil seiscentos e quinze reis: a qual fez a Communidade, e para ajuda della, deu S. Magestade, que Deos guarde, O Serenissimo Rey D. João V nosso Senhor, quatro centos mil reis²³⁷.”

Pelos exemplos supra citados, que são uma pequena gota no certamente vasto oceano de apoios régios a obras de talha, reconhecemos como a possibilidade de existência de muitas destas obras se ficaram a dever à intervenção dos monarcas, quer estivessem de alguma forma ligados àquela devoção em particular, quer fosse tradição da casa real apoiar as mesmas, quer ainda por outro tipo de situações que moveriam o rei a decidir patrocinar algumas obras em detrimento de outras.

Situação de encomenda directa de obra de talha por parte de um monarca só referenciámos aquela que respeita ao trabalho empreendido por Francisco Lopes Ramalho ao serviço do rei D. Pedro II. A primeira data leva-nos a 17 de Dezembro de 1703, quando são lançados os pagamentos devidos ao mestre pela obra de talha “na trebuna donde Magestade que Deos guarde ouve miça”, os quais se cifraram em 300 mil 750 réis²³⁸.

No ano seguinte, a 22 de Janeiro, o mesmo mestre é mencionado nesta documentação por haver executado diversa obra de talha para a sala dos Tudescos situada no Paço de Lisboa (referem-se remates de talha e nicho e ainda tarjas e “mais talhas” que fez para outra sala), tudo pelo preço de 533 mil 434 réis²³⁹.

No mês seguinte, dia 14, Francisco Lopes Ramalho é igualmente mencionado por ainda lhe estarem a dever “da obra do seu officio [que] fes de carpinteiro na

²³⁷ Frei Manoel de Sá, *op. cit.*, pp. 116-126.

²³⁸ ANTT, *Conselho da Fazenda, Casa das Obras e Paços Reais*, L.º 108, fl. 16, publ. por Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte (...)*, p. 112.

²³⁹ *Idem, ibidem*, fl. 37.

Ponte que se fes para a uinda do Archiduque da Austria", 231 mil 736 réis"²⁴⁰. No mesmo ano, a 12 de Abril, o mestre é pago pela obra que executou "*para o prinsipe Nosso Senhor como pelo seu rol junto consta*". Não especifica que obra seja, mas a despesa importou em 98 mil réis²⁴¹. O pagamento seguinte poderá fornecer a pista de que a obra fosse a mesma, pois a 25 de Abril, 13 dias depois do anterior pagamento, o mestre recebe pela obra do "*Oratorio do Príncipe Noso Senhor*", 74 mil 550 réis²⁴² (Doc. n.º 85).

Se estas são as únicas menções que possuímos relativas a pagamentos directos por parte da coroa a um mestre entalhador, por obra realizada ao seu serviço, muitos terão sido certamente os trabalhos que esta classe de profissionais terá executado a mando dos monarcas de então. Sabemos que os mestres entalhadores e escultores de retábulos participavam na realização de múltiplos artefactos que serviam nas festas que se promoviam na cidade. Como atrás referimos, conhecemos o exemplo da procissão de *Corpus Christi*, onde figuras como Claude Laprade, João Vicente ou Domingos da Costa Silva são referidas como tendo executado obra de talha para o evento. Múltiplas terão sido as oportunidades: coches, berlindas, bergantins, oratórios, tribunas, decoração de interiores, etc., as quais complementariam as obras retabulares que, também decerto, a família real comissionaria a estes profissionais.

3.2. A obra de talha: pressupostos formais e legais

3.2.1. O contrato

Subjacente à execução de uma obra de talha, quer fosse um retábulo-mor ou simplesmente uma obra de talha complementar como era o caso de molduras, de púlpitos ou até de caixas de órgãos, entre outras, estava, na maior parte dos

²⁴⁰ *Idem, ibidem*, fl. 25 v.º.

²⁴¹ *Idem, ibidem*, fl. 32 v.º.

²⁴² *Idem, ibidem*.

casos, a celebração de um contrato entre o (s) encomendador (es) e o artista (s) responsável (eis) pela obra.

Um contrato de encomenda de obra de talha dividia-se *grosso modo* em quatro partes fundamentais. Na primeira, o tabelião declarava a data em que redigia a escritura, o local de celebração da mesma e os intervenientes presentes ou ausentes (caso em que a figura do procurador teria de constar). Na segunda parte, definia-se qual a obra a executar, o seu local de destino, o montante a ser pago pela execução da mesma ao mestre, a forma de pagamento e as modalidades desse mesmo pagamento. A terceira parte do contrato era geralmente dedicada a assegurar os direitos e deveres de ambas as partes, estipulando contrapartidas no caso de incumprimento das cláusulas do mesmo e correspondentes trâmites legais que poderiam ser accionados em caso de falta ao acordado. A quarta e última parte, encerrando o acordo firmado entre os contraentes, registava os nomes, e por vezes profissões, e moradas das testemunhas, finalizando com o aval do tabelião de notas, também ele testemunha e redactor do acordo que naquele momento se firmava.

Estes contratos, que eram requeridos e assinados directamente pelos encomendadores ou pelos seus procuradores, estipulavam, como referimos, uma série de cláusulas a serem cumpridas por ambas as partes, acautelando principalmente os “acidentes” que poderiam ocorrer durante o tempo de execução da obra, ou mesmo para além deste.

Interessante é sem dúvida o caso de encomendas feitas por congregações religiosas femininas, nas quais quem actuava em nome das freiras era habitualmente um membro masculino da ordem, sem no entanto dispensar a assinatura das contraentes no final do documento notarial de ajuste de obra.

Frequentemente, os trabalhos de talha contratados a artistas da capital, tendo por destino igrejas de ordens religiosas fora da mesma, eram ajustadas em escritura notarial por membros dessas ordens a habitar em Lisboa. Quando o destino das obras era igrejas seculares, a mesma acção era amiúde intentada por pessoas que se deslocavam à cidade para, em nome dos comitentes, procederem à celebração do contrato. Isto no que se refere aos encomendadores, pois no

caso dos artistas, o que se verificava com maior frequência era a deslocação destes às terras onde o seu trabalho era solicitado e a utilização da procuração ser caso mais raro.

A contratação de uma obra de talha utilizava, então, como expediente mais usual a escritura celebrada na presença de um notário e das testemunhas solicitadas para o efeito. A troco de determinado pagamento, o comitente da obra contratava um mestre entalhador e os seus oficiais a fim de ver satisfeita a demanda da obra requerida. Usualmente, os pagamentos eram fraccionados em três partes - ao assinar da escritura, no meio do prazo para entrega e no final, depois da obra pronta e colocada -, salvaguardando a posição do encomendador, que não teria de entregar toda a quantia antes de ver algum resultado da encomenda efectuada, para além do facto que lhe granjeava mais tempo para angariar os fundos totais necessários.

A figura do contrato notarial, feito em presença de testemunhas e assinado por ambas as partes, pelo notário e pelas testemunhas, tinha por principal objectivo minimizar os riscos que poderiam advir de uma contratação efectuada somente debaixo de palavra. As suas cláusulas legais permitiam tanto ao encomendador como ao mestre recorrer perante a justiça no caso de algum dos trâmites do acordo ser violado, e ver as suas pretensões serem tomadas em conta pelo accionamento dos mecanismos legais, os quais penalizariam o faltoso ao disposto no contrato²⁴³.

3.2.2. Modos de contratação

Sabemos pela documentação coeva que um dos expedientes utilizados para contratar determinado mestre entalhador seria colocar a obra a pregão, isto é, afixar na cidade em local destinado ao efeito a declaração de qual a obra a ser executada. O artista que apresentasse o preço mais baixo para a realização de tal

²⁴³ Sobre este processo complexo que era a contratação da obra de talha e os trâmites legais a esta associados, veja-se Francisco Xavier HERRERA GARCÍA, *El Retablo Sevillano en la Primera Mitad del Siglo XVIII*, Sevilla, Diputacion de Sevilla, 2001, pp. 74-114.

empreitada seria então o escolhido para a realizar²⁴⁴. No entanto, se esta forma de contratação de artistas vigorou durante a época em estudo, estamos convictos de que mais frequente era a contratação directa de um mestre. Uma obra da natureza daquela da de talha, destinada a engrandecer os espaços sacros e sempre reclamada pelos seus encomendadores com a máxima perfeição possível, e a mais das vezes obedecendo a um planeamento rigoroso no que à sua traça ou ao seu modelo em geral dizia respeito, não nos parece coadunar-se de todo com a aleatoriedade da escolha de um mestre apenas pelo preço mais baixo praticado por este. Certamente que casos houve em que os comitentes, à mingua de recursos financeiros, recorreram a essa forma de contratação, mas na maioria dos exemplos por nós reconhecidos, os quais envolvem bastas vezes mestres consagrados, tal não foi o caso.

As causas para tal, para além daquelas que acima já expusemos, poderiam encontrar-se quer na grande qualidade das obras dos mestres mais consagrados e que seriam sempre desejados para a execução de determinada obra, quer na própria concorrência existente entre os inúmeros artífices que pululavam em Lisboa por esses anos, a qual os obrigava a baixar os preços de forma a poderem ser competitivos. Para além disso, observamos que muitos artistas reincidiam na execução de obras com determinados destinatários. Tal observa-se no caso das diversas casas de uma mesma ordem religiosa. Quando um artista executava obra destinada ao convento de determinada ordem, estabelecia não só de imediato contacto com essa casa, mas, mais relevante do que isso, entrava no seio da ordem, abrindo portas para realizações futuras, não só naquele cenóbio específico, mas em todos os outros espalhados na sua área de influência. Muitos artistas sediados em Lisboa angariavam trabalho segundo esta fórmula. Podemos brevemente apontar os casos sempre emblemáticos de Matias Rodrigues de Carvalho, que trabalhou preferencialmente para as igrejas da Companhia de Jesus e para a das comendadeiras da ordem de Avis, ou de José Rodrigues Ramalho que trabalhou para várias ordens religiosas como

²⁴⁴ Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica (...)*, p. 159.

aquela da Santíssima Trindade, ou do Carmo, entre outras, ou de José Antunes que entalhou para a ordem militar de S. Bento de Avis e para a ordem de Malta de Estremoz, ou ainda a de Domingos Lopes que laborou nos conventos da ordem de S. Bernardo.

Não será difícil constatar que seria a satisfação dos clientes com as provas já dadas por estes artistas que os levaria a contratá-los mais de uma vez. Possivelmente, haveria até um entendimento tácito entre ambas as partes no que concerne a possíveis descontos por parte do artista a encomendadores que se fidelizassem com a sua oficina. Por outro lado, temos de supor que os encomendadores sabiam muito bem qual o preço razoável que deveriam pagar pela obra que contratavam. Não só a experiência desse facto, por exemplo, no caso das ordens religiosas que estavam mais a par dos preços commumente praticados, por serem os seus espaços religiosos palco de inúmeras realizações desta arte, mas igualmente a vontade sempre expressa de que o processo seja o mais célere possível, poderão também estar na origem dessa apetência pela contratação directa de determinado mestre.

No caso concreto de obras que seriam destinadas a igrejas paroquiais fora de Lisboa, a figura do pregão poderia colher maior sucesso junto dos encomendadores. Isto justifica-se pelo facto de esta clientela estar muitas vezes distante da capital e desconhecer as obras concretas de cada artista. No entanto, não nos podemos esquecer que uma vez que uma obra de um bom mestre entalhador chegava a determinado local, a tendência era para que os outros templos da região quisessem possuir igualmente um exemplar saído da oficina de tal artista. Conhecidos são os casos de José Rodrigues Ramalho nas obras que efectuou para a cidade de Beja e arredores ou para a cidade de Setúbal e o de Manuel João da Fonseca que trabalhou também exaustivamente para Beja. Estes casos, apesar de não configurarem a singela obra isolada de uma qualquer igreja paroquial de aldeia, não deixam de testemunhar este processo de repercussão que as obras de talha exerciam no seu tempo, condicionando posteriormente a feitura de outras, quando não oriundas da oficina do mesmo artista, pelo menos à sua semelhança.

Enfim, múltiplos seriam certamente os meandros que enformavam todos estes complexos processos e que não se resolvem na apresentação de situações lineares; por detrás destas existia uma ampla trama de redes de conhecimentos, fidelizações à obra de determinados artistas, condições financeiras mais ou menos vantajosas, resumindo, uma miríade de situações que não nos permite tipificar de forma taxativa um modelo exacto de contratação da obra de talha no período em causa.

3.2.3. O risco

A investigação por nós realizada, permite-nos afirmar que, quando um encomendador procedia à contratação de determinado entalhador, normalmente tinha já pensada qual a obra que desejava ver executada. A pré-feitura de desenho ou “risco” destinado a ser seguido pelo mestre era frequentemente citado em contrato.

Este, apresentado ao artista no momento da celebração do mesmo, era normalmente assinado pelas duas partes: encomendador e entalhador. Quer o risco fosse da autoria do mestre executante da obra, quer fosse da autoria de um seu colega de profissão ou até de um arquitecto, o mesmo teria de ser integralmente cumprido pelo entalhador, salvo indicação em contrário dada pelo encomendador: “(...) o qual retabolo e rescunho delle pello qual se a de fazer fica na mão delle dito mestre marcineiro asinado com o sinal delle dito pello procurador geral e delle dito mestre (...)”²⁴⁵, como se pode ler no contrato de execução do retábulo-mor do mosteiro de S. Bento de Portalegre celebrado com o mestre entalhador Domingos Lopes no ano de 1677 (Doc. n.º 15).

²⁴⁵ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fl. 44 v.º.

Uma situação interessante de alteração à planta da obra é aquela que ocorre no contrato de obra destinado ao retábulo de N.ª S.ª do Bom Despacho, situado na igreja do convento de Santo Antão-o-Velho da ordem de Sto. Agostinho. Diz o texto: “(...) o trono da Senhora ha de ser de melhor feittio do que esta na planta, e o releuo das culunas, ca parreira que as guarnece, guarneçada com mais folhas, e toda a talha leuantada tudo quanto puder ser (...) e o uão de dentro de costas e ilhargas ha de ser de talha direita bem leuantada e nõ com os florõis do papel (...)”. ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 62, L.º 259, fl. 17. Vide Vol. II, Doc. n.º 87.

O risco e os apontamentos que o acompanhavam eram, como facilmente se compreende, o material sobre o qual o entalhador trabalhava no sentido de dar forma à ideia do cliente. Peça fundamental em qualquer execução de obra de talha, a sua forma e finalidade articulava-se em múltiplos factores: desde logo, reconhecemos que o risco podia ser também ele sujeito a concurso, pelo menos entre dois artistas, para além do facto de cada um deles apresentar habitualmente duas soluções para a obra desejada.

Casos concretos da nossa talha são aqueles que reconhecemos, por exemplo, nos “concursos” levados a cabo entre os mestres José Antunes e Pascoal Rodrigues, no risco destinado ao retábulo-mor da igreja de S. João Baptista do Lumiar²⁴⁶, naquele instituído pelos jesuítas de Santo Antão-o-Novo de Lisboa, igualmente dedicado ao retábulo-mor da sua igreja, levado a cabo entre os mestres José Antunes e um religioso da própria companhia de nome Cristóvão²⁴⁷, ou ainda aquele outro que opôs Santos Pacheco a Claude Laprade pela disputa de eleição de risco para o retábulo-mor da Sé da cidade do Porto²⁴⁸. O risco oferecia ao encomendador um vislumbrar da obra que comissionava, dando-lhe a conhecer em traços largos a configuração da estrutura da mesma em termos das distintas partes do retábulo com o seu correspondente modelo arquitectónico e elementos decorativos adicionados. Muitas vezes pontuariam nestes riscos os elementos de pintura e até de escultura que o retábulo comportaria.

Dois desenhos do mestre entalhador António Vaz de Castro, depositados na Biblioteca Nacional de Portugal, documentam projectos retabulísticos datáveis de 1656²⁴⁹, ainda devedores de uma herança maneirista, mas apontando já as

²⁴⁶ Vide Vol II, Doc. n.º 62.

²⁴⁷ Cf. Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas (...)*, Vol. I, p. 419.

²⁴⁸ Cf. Domingos de Pinho BRANDÃO, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Tomo II, Porto, Diocese do Porto, 1985, pp. 27-35.

²⁴⁹ BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, *Secção de Reservados*, Fundo Geral, cod. 256, publ. por Reynaldo dos SANTOS, “Plantas e desenhos barrocos”, *Belas Artes*, 2.ª Série, n.º 2, 1950, pp. 57-65 e por Ayres de CARVALHO, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977. Sobre António Vaz de Castro veja-se essencialmente de Rafael MOREIRA, “Castro, António Vaz de” (...) pp. 110-111 e Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO,

coordenadas do estilo que se lhe seguiria. Estes dois desenhos, assinados “Crasto”, são os únicos conhecidos para a cidade de Lisboa, de autor identificado, e correspondendo a período aproximado do nosso estudo. Para além disso, como já tivemos oportunidade de referir, António Vaz de Castro foi o mais destacado mestre entalhador da sua geração, tendo formado na sua oficina e nos seus estaleiros de obra, muitos daqueles mestres que nos anos seguintes seriam os responsáveis pela dinamização do novo estilo da talha, entre nós denominado como 1.º barroco ou Estilo Nacional.

Discorrendo sobre a vantagem que os artistas possuíam em bem desenhar, Felix da Costa (1639-1712), também ele pintor, defende que é: “(...) *Cousa muito necessaria aos Pintores, Escultores e Architectos; porque todas estas tres artes requerem muito debuxo (...) parte esencial aos Entalhadores para fazerem o releuo da talha com propriedade, e inuentarem com graça e sciencia as fabricas dos retabolos e o mais que obrão; que o principal que são a forma da Architectura, sua ordem, e membros, as metas, cerafins, e mininos, confundem com tantas folhas, e ramos, encobrando com ellas sua ignorancia; descuberta porem a quem entende com fundamento: que faz caso do esencial e abomina o illicito (...)*”²⁵⁰ (negrito nosso).

Por esta exposição do entendimento de Felix da Costa, da importância do bom desenho também para a obra de talha, compreendemos a relevância do domínio desta arte na boa resolução quer arquitectónica quer decorativa dos altares, que certamente estaria salvaguardada nas mentes dos encomendadores mais eruditos.

Outro artista a discorrer sobre as vantagens do conhecimento da arte de bem desenhar foi Joaquim Machado de Castro. Embora não refira directamente as vantagens do domínio do desenho na arte da talha, a sua proximidade a este ofício, enquanto mestre escultor em madeira, abaliza-o, em nosso entender, para figurar como testemunha neste ponto. Este escultor compara o desenho a

“O Retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores (...)”, pp. 215-226.

²⁵⁰ George KUBLER, *The Antiquity of the Art of Painting, by Felix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, pp. 190-191. Publicação fac-similada, do manuscrito de Felix da COSTA, *Antiguidade da Arte da Pintura*, datado de 1696.

*“huma frondosa arvore, cujos vigorosos ramos, viçosas folhas e salutiferos fructos se espalhão em beneficio de todas as Sciencias, e Artes (...) a Pintura, Escultura, e Architectura, são as Depositarias dos copiosos fructos destes ramos. Ellas os prodigalizão a todas as Artes subalternas, e aos mesmos officios fabris (...) sendo evidente que o Desenho he o vivificador das Artes (...)”*²⁵¹.

Como constatamos por estas duas exposições de dois artistas, distantes no tempo, mas próximos e irmanados na opinião sobre a importância do desenho, o domínio desta arte era imprescindível a qualquer artista que quisesse executar uma obra de acordo com os vários princípios, quer da arquitectura, quer da pintura. Conhecimento e boa aplicação das ordens arquitectónicas, bom domínio da modelação anatómica na escultura e, como corolário destes dois, o entendimento da harmonia final que a peça deveria deixar transparecer. Estes preceitos enunciados pelos dois autores mencionados foram certamente uma preocupação que os encomendadores mais cultos de obra retabular contemplavam quando pretendiam mandar executar estas peças. Não é em vão que constatamos que muitas vezes, os desenhos são mandados executar a mestres entalhadores de renome para que outros sigam no entalhe as plantas e os apontamentos que aqueles artistas debuxaram e referiram. A importância do “risco” no cômputo geral da encomenda da obra de talha é amiúde constatada quer por estas informações, quer por muitas outras que se percebem nas entrelinhas dos contratos de obra.

Outros dois exemplos interessantes, que apesar de não serem riscos de retábulo, mas antes desenhos feitos posteriormente à sua execução, são aqueles que representam o altar-mor da igreja do convento de N.^a S.^a do Carmo²⁵² e da igreja de Santa Justa²⁵³, ambos exemplares datados de antes do terramoto de 1755 (Desenhos n.ºs 3 e 8, respectivamente).

²⁵¹ Joaquim Machado de CASTRO, *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, Lisboa, Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1788, pp. 5-14.

²⁵² Desenho incluído na obra de Frei Manoel de SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de N. S. do Carmo da Provincia de Portugal (...)*.

²⁵³ Desenho incluído na obra de D. Jaime (DUQUE de CADAVAL), *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Mello*, Lisboa, Officina da Musica, 1730.

Estes dois desenhos de obra de talha desaparecida com a acção do terramoto de 1755, constituem-se como exemplos valiosos, já que nos permitem visualizar, embora de forma incompleta, devido à sua simplicidade, as estruturas retabulares que pontuavam nas capelas-mores de dois dos mais importantes templos da cidade de Lisboa.

Pela leitura que fizemos dos contratos de obra de talha, duas modalidades podem ser reconhecidas relativamente à forma como o risco se apresentava. Há exemplos que certamente derivariam da escolha assertiva por parte dos encomendadores das peças e, neste caso, o risco apresentar-se-ia único, enquanto noutros casos, verificamos que os encomendadores precisavam de visionar sugestões que seriam apresentadas pelo autor da planta. Neste caso, o mais comum era apresentar-se um risco dividido por um eixo em simetria, o qual explanava duas opções distintas para a mesma obra. Estas duas opções configuravam soluções diferentes, certamente não só em função do gosto do cliente, mas também, e quiçá essencialmente, em função da maior ou menor disponibilidade financeira do mesmo. Possivelmente, o desenhador apresentaria uma metade do desenho em que o retábulo seria mais trabalhado, com mais elementos arquitectónicos e decorativos e outra metade em que seria mais simples, permitindo ao comitente a escolha conforme as suas possibilidades económicas.

Os textos dos ajustes notariais de obra de talha confirmam-nos esta modalidade da apresentação de duas possíveis soluções para o trabalho encomendado, pois tal se verifica quando o tabelião escreve que ficou escolhido no risco aquela metade onde figuram as assinaturas de entalhador e encomendador. No entanto, era também frequente surgirem especificações muito precisas que eram aduzidas à obra contratada. Embora não consigamos determinar se, em muitos casos, estas especificações derivavam da ausência das mesmas no risco, ou se seriam apenas um reforço da ideia que os encomendadores desejavam ver executada, o que é certo é que as mesmas aparecem com alguma constância. Temos também de ter em conta, que muitas vezes, os pormenores que são introduzidos em contrato seriam possivelmente elementos que pela sua maior

especificidade não teriam cabimento no risco e o momento da escritura do contrato apresentava-se como aquele onde o encomendador poderia pôr por escrito indicações que ficaram omissas na planta. Tal poderia ter sido o caso do entalhe contratado a Vicente do Couto Nobre, destinado ao altar de N.^a S.^a das Mercês da igreja de S. Nicolau, no qual os encomendadores definem: “(...) e suposto que no rescunho do ditto retabolo não mostre huma caza de prezepio elle mestre fara a ditta caza de prezepio de entalhadura com huma nuuem de seraphins e hum Anjo no meio da gloria (...)”²⁵⁴ (Doc. n.º 30).

Outros aspectos bastante curiosos deste relacionamento no qual intervinham plantas, mestres executantes e encomendadores eram as excepções ou adições introduzidas às primeiras. Não era de todo incomum que o encomendador na hora da redacção da escritura pública que tornava legal o ajuste de obra, deixasse claro que queria ver alterados alguns aspectos do risco que lhe agradariam menos. Tal é o caso, por exemplo, do contrato de obra destinado ao arco triunfal da capela-mor da igreja matriz de Loures, em que a irmandade do Santíssimo Sacramento apresenta ao mestre um risco, salvaguardando as alterações que pretende introduzir-lhe²⁵⁵. Outros exemplos configuram plantas paralelas à principal, nas quais se apresentam os riscos de elementos autonomizáveis no conjunto retabular. É o caso dos sacrários ou dos tronos que, por vezes, eram executados segundo riscos distintos do resto da obra. Acontecia também, em certos casos, a encomenda isolada deste género de elementos, opção em que eram entalhados por mestres diferentes daqueles que executavam a obra principal. Testemunhando o caso em que os riscos eram distintos havendo um para o retábulo e outro específico para o trono, apresenta-se o contrato de obra destinada ao retábulo-mor da igreja de Santa Catarina, em Lisboa²⁵⁶. Representando o outro caso, aquele em que a encomenda se destina apenas a peças autonomizáveis, reconhecemos o ajuste

²⁵⁴ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 64, L.º 270, fls. 66 v.º- 67 v.º. Datado de 30 de Setembro de 1684.

²⁵⁵ Vide Vol. II, doc. n.º 42.

²⁵⁶ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 111, L.º 478, fls. 478-479, publ. por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações (...)”, p.p. 66-67.

notarial firmado a 14 de Novembro de 1674, no qual a irmandade do Santíssimo Sacramento, sediada na igreja de N.^a S.^a do Socorro, se contrata com o mestre entalhador Pedro Álvares, a fim de este lhes executar um trono destinado ao retábulo-mor do mesmo templo. O seguinte excerto assim o demonstra: “(...) *estão contratados com elle dito mestre emtalhador para efeito de fazer hum Trono na tribuna da cappella mor da ditta Igreja para dentro nelle estar exposto o Santissimo Sacramento (...)*”²⁵⁷ (Doc. n.º 8).

Outro exemplo é igualmente aquele do trono de talha destinado ao retábulo-mor da antiga igreja dos inacianos do colégio de Santo Antão-o-Novo, em Lisboa²⁵⁸, ou ainda o do retábulo de N.^a S.^a da Pena, executado entre os anos de 1714-21, cujo trono terá sido encomendado anos mais tarde ao mestre entalhador e arquitecto Santos Pacheco de Lima²⁵⁹, numa acção que certamente coincidiu cronologicamente com a contratação das molduras de obra de talha que este profissional executou na nave desta mesma igreja²⁶⁰.

Outros casos igualmente interessantes são aqueles em que se reconhece a ausência de planta prévia à obra, e ao entalhador é pedido que execute o retábulo encomendado à semelhança de outros já existentes no mesmo templo ou em outros. Foi este o caso da obra contratada a José Ramalho destinada à igreja matriz de Tancos, em cuja escritura pode ler-se a exigência feita pelo encomendador de que o retábulo que custeava deveria ser executado à semelhança de outros dois existentes na cidade de Lisboa: “(...) *e a frontaria do dito retabollo hade ser conforme a trassa e perfeição do retabollo da capella mor de Santa Catarina de Monte Sinaj desta cidade; e o trono da tribuna hade ser na forma do trono e trassa da Igreja dos Santos Reis do Campo Grande; e*

²⁵⁷ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 310, fls. 30 v.º.-31v.º.

²⁵⁸ Executado por Matias Rodrigues de Carvalho. Cf. Fausto Sanches MARTINS, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas (...)*, Vol. I, pp. 794-796.

²⁵⁹ Cf. Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, “O Retábulo em Portugal: O Barroco Final (1713-1746) (...)”, p. 304.

²⁶⁰ Cf. ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. L.º 542, fl. 26 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações”, (...)”, pp. 67-68.

*da mesma sorte a trasa hade ser a casa da tribuna cuja obra da Igreja dos Santos Reis elle Jozeph Ramalho fes (...)*²⁶¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 58).

Outro exemplo paradigmático desta solução é aquele que é veiculado pelo contrato de obra da talha do retábulo de S. Pedro da igreja de Santa Catarina, de Lisboa, datado de 26 de Outubro de 1703. Manuel João de Matos teria de executar o retábulo dedicado a S. Pedro à semelhança do de S. Miguel que estava colocado em altar contíguo. Assim e “(...) *na mesma forma e modo en que esta feytto o Retabollo da capella de São Miguel o hanju que esta junto a sobreditta e o nicho en que ha-de estar a imagen do gloriozo São Pedro ha de ser en sua proporção tudo con mayor perfeisão (...)*”²⁶² (Doc. n.º 84).

Outro caso semelhante é o da contratação da obra de talha do altar de N.ª S.ª da Glória sito na antiga igreja inaciana do colégio de Santarém. O primeiro ajuste notarial²⁶³ firmado entre a irmandade desta Senhora e o mestre entalhador António Martins Calheiros é deveras interessante como modelo desta solução. Ao mestre foi pedido que do remate para baixo seguisse o modelo do retábulo que estava fronteiro àquele a executar, enquanto no ático teria de esculpir na madeira e em médio relevo uma cena idêntica àquela que figurava em pintura no remate do retábulo fronteiro. Neste caso singular, não era apenas pedido à talha que imitasse outra já executada, mas era-lhe exigido ainda que fosse mais além e que se arriscasse a representar, ela mesma, uma cena já anteriormente interpretada por outra modalidade artística. Como podemos constatar, diversas eram as solicitações e múltiplas as soluções ensaiadas no cumprimento, por parte de um mestre entalhador, do programa artístico desejado pelo comitente de obra.

O que estes exemplos, que neste ponto apresentámos, nos demonstram é algo de extremamente interessante no que concerne às influências jogadas por

²⁶¹ ANTT, C.N.L., n.º 12A, (actual n.º 1), L.º 309, fl. 29 - 30 v.º, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra- Prima da Talha do Estilo Nacional (...)”, p. 648.

²⁶² ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 40, L.º 329,, fls. 2-3, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 23.

²⁶³ Esta obra não deverá ter sido acabada por António Martins Calheiros, pois anos mais tarde a mesma irmandade contrata-a a Matias Rodrigues de Carvalho. Apesar disso, a obra escultórica descrita neste primeiro contrato, destinada a figurar no remate do altar terá sobrevivido, pois ainda hoje nos é dada a observar no local de origem.

determinadas obras no seu tempo e ao vislumbre que permite de peças que, embora desaparecidas, como é o caso daquelas do retábulo-mor da primitiva igreja de Santa Catarina²⁶⁴ e do retábulo-mor da igreja dos Santos Reis Magos, continuam representadas, embora parcialmente, por outras que lhes sobreviveram no tempo. Tal sucede com este exemplo apresentado, em que o altar-mor da igreja matriz de Tancos persiste, testemunhando por aqueles dois desaparecidos que estiveram na origem de grande parte da sua configuração estética.

O exemplo da contratação do retábulo de S. Pedro, sito na igreja de Santa Catarina de Lisboa, não só remete para a execução de uma obra de talha à semelhança de outra já existente na mesma igreja, mas indicia ainda outro tipo de preocupações por parte do comitente da obra. Neste caso concreto, o desejo do encomendador é que o altar que naquele momento custeia seja o mais possível idêntico a outro que lhe estava espacialmente próximo. O retábulo contratado encontra-se situado junto àquele dedicado a S. Miguel, na nave, do lado do Evangelho. A preocupação do encomendador saldou-se na conformidade da nova obra com a pré-existente, mas apontando, não o esqueçamos, uma premissa sempre presente nestes casos, e que era justamente a de que, aquele que de novo se produzia, deveria suplantar em qualidade e brilhantismo artístico o outro no qual se inspirava. Aliás, a expressão “*e melhor se puder ser*” era frequentemente utilizada em contexto de contratação de obras inspiradas em outras suas congéneres. Não se tratava apenas, como à primeira vista se poderia supor, de copiar *ipsis verbis* a obra que servia de modelo, mas antes de criar outra que, nascida por inspiração da antecedente, conseguiria levar mais longe os pressupostos estéticos enunciados pela primeira. O desejo sempre latente, de se alcançar na obra que se comissionava a maior perfeição possível de acordo com os parâmetros estéticos da época, estava certamente na base destas propostas, as quais radicavam sempre, não o esqueçamos, na

²⁶⁴ Datado de 1684 e da autoria de Matias Rodrigues de Carvalho. AIPSC, *Irmandade de Santa Catarina*,” Livro de Róes e recibos diversos das Casas pertencentes às irmandades e despesas feitas com a Igreja 1661 a 1799”, Cx. n.º 6. Vide Vol. II, Docs. n.ºs 62 e 67.

decência, no rigor e na máxima perfeição devidas a tudo o que se relacionasse com o culto do divino.

Estas preocupações, aliás, bem patentes nos retábulos de talha existentes na nave da igreja de Santa Catarina, onde somos confrontados com a sua genérica semelhança estrutural e decorativa, contribuindo para a unificação estética daqueles exemplares e do espaço que ocupam, configuram aquela preocupação acima mencionada e introduzem outros aspectos, como este da unidade decorativa do espaço, o qual possivelmente faria também parte das preocupações de certos encomendadores²⁶⁵.

O outro caso por nós escolhido, aquele do altar de N.^a S.^a da Glória sito na actual Sé de Santarém, configura uma situação que embora idêntica às anteriores apresenta características singulares. Apesar de a encomenda a princípio não se apresentar dissonante com outras semelhantes - solicitação de feitura de um retábulo idêntico a outro que se situava em frente -, o desenvolvimento da mesma irá apresentar-se peculiar no momento em que ao mestre entalhador é pedido que “copie” a temática e a configuração de uma composição pictórica existente no tal retábulo a ser mimetizado. Neste caso concreto, o encomendador desejava contratar uma obra que fosse em tudo idêntica à outra referida e sugere que a cópia seja o mais integral possível, abarcando mesmo a cena representada pela pintura. Esta opção pela escultura e não pela encomenda de pintura destinada ao mesmo espaço, o remate do retábulo, poderá apontar para o caso em que o encomendador, ciente de que não seria adequado representar duas pinturas iguais em retábulos colocados afrontados entre si, opta pela sua realização em escultura de madeira.

O risco, como peça fundamental na concretização da obra de talha e como cláusula determinante de qualquer contrato de execução desta arte, detinha

²⁶⁵ Neste caso *sui generis* das encomendas de talha retabular destinadas à nave da igreja de Santa Catarina, notamos não só a conformidade dos modelos entre si, mas também o facto de as obras serem geralmente custeadas pelos religiosos da casa, neste caso do convento do Santíssimo Sacramento da ordem de S. Paulo 1.^o Eremita. Outro facto relevante nesta matéria centra-se na autoria artística da maioria destes retábulos, executados pelo mestre Manuel João de Matos. Sobre esta temática, cf. Sílvia FERREIRA, “A Talha Retabular da Igreja de Santa Catarina de Lisboa (...)”, pp. 196-203.

pela sua natureza funções muito específicas no cômputo geral do processo que culminava na obra acabada e “*assentada em seu lugar*”. Em primeiro lugar, permitia desde logo, que o encomendador ou encomendadores escolhessem o modelo de retábulo que desejavam ver feito; em segundo lugar seria um precioso auxiliar do mestre em todo o processo de trabalho, não só pela planta que apresentava, mas também pelos apontamentos que geralmente a acompanhavam e que o guiariam pela obra, referindo medidas, formas e ornamentos; em terceiro lugar serviria de guia aos avaliadores que no final da obra confrontavam os elementos do risco com o trabalho que efectivamente tinha sido executado pelo artista, aferindo da conformidade do mesmo com a planta original, e julgando se aquele tinha elementos em falta ou elementos em demasia relativamente ao projecto inicial²⁶⁶.

Como atrás referimos, quase todos os contratos de talha mencionam a existência e a necessidade de conformidade da obra que está presentemente a ser contratada com o risco. Este, assinado pelas partes contraentes, assume-se assim como garantia não só para o encomendador na feição da obra que contrata, mas também para o entalhador que laborará a partir de um modelo fixo, o qual lhe permite angariar determinado preço. É ainda o risco que permite ao mestre entalhador o cálculo do montante a receber por determinado trabalho. Como facilmente se verifica, quer as dimensões de uma obra, quer a sua complexidade a nível estrutural e ornamental eram certamente factores determinantes para qualquer cálculo de custo. Se tomarmos em conta, por exemplo, a maior inserção de escultura na obra, esta fará disparar o preço final, pela adição de elementos que necessariamente a tornam mais onerosa. Como exemplos paradigmáticos podem referir-se o retábulo-mor da Sé de Setúbal, da autoria de José Rodrigues Ramalho, ou o da igreja do mosteiro de Cós de

²⁶⁶ Cf. Francisco Xavier HERRERA GARCÍA, *op. cit.*, p. 86. Como tivemos oportunidade de constatar ao consultarmos esta obra do historiador de arte atrás referido, todo o processo de contratação de obra de talha e seus pressupostos formais e legais eram idênticos em Portugal e Espanha, nomeadamente em Sevilha, região onde o estudo incide; a grande diferença reside sobretudo na maior escassez de informação no caso português, e concretamente este de Lisboa da época de 1670-1720, que não nos permite ir mais longe em termos de consideração e problematização de outros factores subjacentes a este processo de contratação da obra de talha.

religiosas bernardas, cujos preços exorbitantes para a época foram certamente influenciados pela maior carga escultórica que apresentam. De facto, o risco apresenta-se como peça importantíssima no conjunto de factores ligados à execução da obra de talha e joga esta sua importância numa multiplicidade de características que tornam imprescindível a sua consideração neste âmbito.

No que respeita àqueles que traçavam obra de talha, estamos perante uma situação que enquadra duas modalidades gerais: em primeiro lugar surgem-nos os mestres entalhadores que combinavam a sua acção enquanto executantes da obra e enquanto desenhadores da mesma, em segundo lugar reconhecemos os mestres arquitectos que, a par das suas plantas destinadas a edificar edifícios civis e religiosos, também faziam incursões pela obra de talha e desenhavam retábulos.

Relativamente aos mestres entalhadores reconhecemos igualmente distinções dentro da própria classe, configurando situações em que o mestre executante é igualmente o desenhador e outras em que o executante habitualmente não desenha as suas obras.

Casos de mestres que acumulavam as duas tarefas podem ser exemplificados pelos nomes de Matias Rodrigues de Carvalho, José Antunes, José Rodrigues Ramalho, Santos Pacheco de Lima, Claude Laprade, apenas para referir os casos mais notórios²⁶⁷.

Já no domínio da arquitectura, surgem-nos nomes como Mateus do Couto (risco do altar-mor da igreja matriz de Serpa), João Antunes (risco do altar-mor da igreja matriz de Colares e do retábulo-mor da igreja do convento da ordem da Santíssima Trindade de Lisboa²⁶⁸), João Nunes Tinoco (risco do retábulo-mor da igreja da Ressurreição de Cascais) e João Frederico Ludovice (menção em carta

²⁶⁷ As vantagens que um entalhador tinha em ser também ele o autor do projecto em que trabalharia, segundo Paul N. Hasluck são evidentes: "(...) the necessity for a carver being a designer, because he knows the effects that can be obtained with the carving tools, and can thus arrange his design so that it shall be suitable for executing in wood (...)", Paul N. HASLUCK, *Manual of Traditional Wood Carving*, Nova Iorque, Dover Publications, s/d, p. 55.

²⁶⁸ Neste caso, João Antunes seria o mestre avaliador da obra. É interessante verificar esta modalidade, em que aquele que gizou o risco era o avaliador da conformidade da obra entalhada com aquela desenhada. Afigura-se-nos a situação ideal, pois ninguém melhor do que o desenhador da planta para aferir da conformidade da obra acabada com o seu projecto.

do procurador do cabido da Sé do Porto em como Ludovice estava acostumado a riscar obra retabular e ainda risco do retábulo mor da Sé de Évora)²⁶⁹.

Explanada em traços gerais a importância do risco, sua finalidade, modalidades de execução e aqueles que o executavam, resta-nos salientar que face à própria natureza do mesmo²⁷⁰ são escassíssimos os exemplos que chegaram até nós, embora aqueles conhecidos confirmem em grande medida os pressupostos em contrato notarial.

3.2.4. Direitos e obrigações do encomendador de obra de talha (Quadro n.º 1)

Partindo do contrato e do risco como premissas habituais e configuradoras da obra de talha, os direitos dos encomendadores eram genericamente os seguintes: estipular um prazo para a entrega da obra encomendada, completamente acabada e assentada no local combinado; receber os recibos da mão do artista, comprovando os pagamentos que periodicamente estava obrigado a fazer; cobrar uma quantia determinada por cada dia de atraso na entrega da obra nos moldes contratados; ser ressarcido com os bens do artista no caso de haver incumprimento do contrato por parte deste; requerer a prisão do artista no caso em que este não cumprisse as cláusulas do contrato, depois de esgotados os expedientes de entendimento; exigir a apresentação de fiador por parte do artista, a fim de que este se responsabilizasse pelo cumprimento das obrigações do mestre - tal como se estipula por exemplo no contrato de obra

²⁶⁹ Cf. Artur de Magalhães BASTO, *A Sé do Porto - Documentos Inéditos Relativos à sua Igreja*, Porto, Edições Marânus, 1940, pp. 24-36, no que concerne à referência a Ludovice enquanto desenhador de obra de talha, cf. José Fernandes PEREIRA, "Ludovice, João Frederico (c. 1670-1752)", José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal (...)*, p. 266, relativamente ao seu desenho para o altar-mor da Sé de Évora.

²⁷⁰ De facto, o risco, como matriz da obra finalizava a sua função depois desta acabada. Na época da sua realização, o risco era encarado apenas como um meio para a realização da obra, era um instrumento de trabalho, que em si mesmo não encerrava valor artístico e, talvez por tal motivo, a sua conservação não fosse levada em conta pelos próprios artistas, seus herdeiros e pelos encomendadores em geral.

de talha entre a irmandade de Santa Luzia, sediada no colégio de Santo Antão-o-Novo, e o mestre entalhador António da Costa²⁷¹, receber a obra que encomendou no prazo descrito no contrato; fazer-se representar por procurador ou pelo juiz do lugar onde a obra foi contratada; nomear outro artista para finalizar a obra, no caso de incumprimento por parte do artista contratado, ficando os encargos a expensas deste; ficar com as peças já entalhadas, em caso de incumprimento por parte do mestre; solicitar a avaliação da obra no final.

Quanto às obrigações estas eram *grosso modo* as seguintes: respeitar inteiramente as cláusulas do contrato firmado e não usar de nenhum expediente para as alterar; pagar ao artista a primeira parcela do preço total da obra no momento da assinatura do contrato; assinar, a par do artista, a planta da obra apresentada no momento do contrato; cumprir nos prazos estabelecidos os pagamentos ajustados; pagar o transporte da obra até ao seu local de colocação²⁷², ou pelo menos dividir esta despesa com o artista, quando a obra era executada para fora de Lisboa²⁷³; pagar ao artista os custos inerentes às

²⁷¹ “(...) E estando outrosj prezente João da Costa morador a Rua da Fee por elle foi dito perante mj tabaliam e ditas testemunhas que de sua liure vontade fica por fiador e principal pagador do dito mestre Antonio da Costa a fim de que faça a dita obra na forma que se declara nesta escriptura e se conthem no dito rescunho para que não se posa seguir perda ou damno algum a dita irmandade porque tudo lhe comporá como diuida sua propria que toma e remoue sobre sj como fiador e principal pagador e fiel depositeario de juizo a cujas leis se sobmete e sugeita e clauzullas desta escriptura que tem ouuido e entendido (...)”. ANTT, C.N.L., n.º 15 (actual n.º 7), Cx. 83, L.º 447, fl. 28. Contrato datado de 20 de Abril de 1704. (Doc. n.º 87).

²⁷² Tal é o caso, por exemplo, do contrato de obra entre a irmandade de N.ª S.ª da Ressurreição de Cascais para a execução do retábulo-mor da sua igreja de invocação homónima, e o mestre entalhador Estêvão da Silva, o qual estipula que as despesas de deslocação da obra desde Lisboa até Cascais ficariam por conta da referida irmandade. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx 76, L.º 390, fls. 22-23, publ. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II (...), p. 109. Vide Vol. II, doc. n.º 39.

²⁷³ Um dos exemplos em que a despesa seria dividida entre encomendador e mestre é aquela do contrato de obra celebrado entre as religiosas do mosteiro de N.ª S.ª da Esperança de Beja e o mestre entalhador Manuel João da Fonseca. Diz o contrato neste ponto: “(...) a pora elle Mestre [a obra de talha] a sua custa a borda da agoa da praja desta cidade [de Lisboa] e daj para o dito comuento fara por conta e custo da prioriza e Relegiozas delle (...)”. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 323, fl. 24, ref. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II, (...), pp. 106-107 (Doc. n.º 21). No entanto, existiam excepções a esta regra geral, tal é o caso do contrato de obra de talha celebrado entre o mestre Domingos Lopes e as religiosas de S. Bernardo do mosteiro de Cós, segundo o qual a despesa do carroto da obra até ao seu local de assentamento seria suportada exclusivamente pelo mestre, como refere o texto do contrato: “ (...) E que a dará E sera posta no dito conuento por sua conta delle dito E se obriga //fl. 139 v.º/ aos carretos della (...)”. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 312, fls. 139-140 v.º, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 99 (Doc. n.º 11).

deslocações ao local da obra, como foi o caso do sucedido com a obra de talha encomendada pela irmandade de N.^a S.^a do Rosário da igreja de Santa Maria da Feira, em Beja, ao mestre entalhador lisboeta Manuel João da Fonseca: “(...) *E estando de todo perfeita E acabada a hjra asentar na ditta cappela fazendo por conta e Risco da dita jrmandade os gastos e despezas que fizer toda a ditta obra com os de sua pesoa desta cidade athe a de Beja (...)*”²⁷⁴.

3.2.5. O estatuto do mestre entalhador: obrigações e direitos relativamente ao encomendador (Quadro n.º 2)

No que concerne às obrigações do mestre entalhador, estas eram genericamente as seguintes: respeitar todas as cláusulas do contrato e não usar de nenhum expediente para as alterar em seu benefício; entregar a obra pronta e assentada no local escolhido, na data combinada; cumprir o “risco” eleito para a obra, salvo indicação em contrário dada pelo encomendador, bem como as especificações à mesma, estipuladas em contrato, como exemplifica o seguinte trecho do ajuste de obra celebrado entre o mestre entalhador Manuel Álvares e a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Maria de Loures, a fim deste último revestir de talha o arco triunfal da capela-mor da mesma igreja: “*E suposto no dito rascunho mostre nos seguintes duas Aguias em lugar dellas metera elle mestre dous Anjos que mostrem toda a ualentia posiuel*”²⁷⁵ (Doc. n.º 42); assinar, a par do encomendador, a planta da obra apresentada em contrato; executar a obra com o máximo rigor e perfeição, usando madeiras sãs, normalmente escolhidas pelo encomendador; não exceder o preço ajustado, sem o acordo do encomendador; fornecer as madeiras, os oficiais e os materiais de fixação do retábulo (ferragens e pregos); entregar obra ajustada ao preço; passar

²⁷⁴ ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 55, L.º 277, fl. 9. Contrato datado de 29 de Setembro de 1676, ref. por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol II, (...), pp. 104-106 e publ. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)” p. 250. *Vide* Vol II, doc n.º 12

²⁷⁵ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 67, L.º 285, fl. 56. Contrato datado de 1 de Junho de 1688.

recibos das quantias que for recebendo no decurso da obra; emendar à sua custa as faltas que na obra o(s) avaliador (es) encontrarem; pagar multa em caso de atraso na entrega da obra; apresentar os seus bens móveis e imóveis como garantia do cumprimento dos seus deveres; providenciar o transporte da obra para o seu destino; acompanhar o processo de montagem da obra; no caso de incumprimento na finalização do trabalho contratado, entrega das partes já executadas.

Relativamente aos direitos dos entalhadores, estes eram sumariamente os seguintes: receber uma parte do pagamento da obra no momento de assinatura do contrato notarial para a sua execução; ter direito a uma compensação monetária ou em outros bens do encomendador, no caso de incumprimento de pagamento da obra; apresentar fiador para a obra que contrata; fazer-se representar por procurador ou pelo juiz do local onde contrata a obra; ter direito a alojamento e alimentação quando se desloca para terra distante da sua, quer seja para celebrar contrato, para tirar medidas para a obra, para a entalhar ou para supervisionar a sua montagem; no caso do seu falecimento, a sua família teria direito a receber os montantes devidos pelo trabalho efectivamente efectuado²⁷⁶.

3.2.6. O estatuto dos fiadores

Para além do encomendador, do mestre que arrematava a obra, do tabelião de notas e das testemunhas que assinavam com os anteriores no fim do documento, outro interveniente de relevo na celebração de um ajuste notarial de obra de talha era o fiador do mestre executante da obra. Aos fiadores cabia-lhes responsabilizarem-se pelo trabalho que o artista iria executar, arcando com as responsabilidades no caso de incumprimento por parte do mesmo. Um exemplo do que acabámos de expor é o do contrato para execução do retábulo-mor da igreja matriz de S. Julião do Tojal, nos arredores de Lisboa, no qual a

²⁷⁶ Dados retirados do texto de vários contratos de obra transcritos e apresentados no Vol. II.

irmandade do Santíssimo Sacramento se contrata com os mestres entalhadores Felipe Ramalho e seu genro Manuel Mateus, que apresentam por seu fiador a Manuel João, mestre entalhador também morador em Lisboa, às Fangas da Farinha (actual Rua Nova do Almada). Um excerto do contrato é elucidativo do que atrás expusemos: “(...) E estando outro sim prezente Manoel João tambem Mestre entalhador morador nas ditas Fangas da Farinha dise perante mjm tabaliam e as ditas testemunhas que de sua boa e liure vontade se offerese per fiador e prencepal pagador delles Mestres E de qualquer delles se obriga a pagar por elles aos ofesiaais da dita jrmandade tudo o que elles Mestres lhes forem obrigados em rezão desta escretura em dinheiro de contado de sua caza bens e fazenda como deuida E obrigação sua propria que desde logo toma e remoue sobre sj e de que se constetue deuedor e obrigado (...) E as leis dos fiadores prencepais pagadores e fieis depositarios de cujo comprimento e pagamento obriga todos seus bens auidos e per auer (...)”²⁷⁷ (Doc. n.º 20).

Segundo apurámos através da leitura dos contratos de obra a que tivemos acesso, 68% dos mesmos não apresentavam fiador, sendo que os 32% restantes estavam repartidos do seguinte modo: 7% eram carpinteiros, 6% eram pintores douradores, 6% eram entalhadores, 4% eram artistas e artífices dos mais diversos ofícios e de 9% ou não se referia profissão ou simplesmente não tinham profissão ligada às artes (Gráfico n.º 4).

Desta simples estatística aqui apresentada, podemos concluir que a grande maioria dos contratos de obra não apresentavam fiador. A explicação cabal para tal facto não é de todo perceptível através das informações de que dispomos relativamente a este mecanismo de contratação de obra, apenas podemos especular com base naquilo que nos é dado a ler nestes contratos, que é efectivamente a grande responsabilização do fiador relativamente à conduta do mestre contratado. O que o texto destas escrituras notariais nos revela é que o fiador era, naturalmente, o primeiro a ser chamado no caso de incumprimento por parte do entalhador, tal como se pode ler neste excerto da notificação que a irmandade de Santa Catarina dos livreiros, da igreja homónima, fez chegar ao tribunal do cível de Lisboa, a fim de requererem o pagamento da pena pelo

²⁷⁷ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 320, fl. 77.

incumprimento dos prazos para entrega de obra, por parte do mestre Matias Rodrigues de Carvalho: “(...) elle Manoel de Azeuedo se obriga outrosim de logo dar, e pagar aos jrmãos que hora sam, e ao diante forem da dita jrmãdade de Santa Catherina, todas as quantias asima declaradas, e bem asim os sinquoenta mil reis da dita penna com mais uinte que a ella acresçenta, tudo logo, e com efeito em dinheiro de contado, e de sua casa, bens, e fazenda, que desde logo toma, e remoue sobre sy, e de que se constetue deuedor, e obrigado, sem se hauer respeito aos bens, e fazenda do dito Mathias Rodrigues, senão aos delle seu fiador, porque como tal e principal pagador tudo por elle dará, e pagará na forma sobredita (...)”²⁷⁸ (Doc. n.º 27).

Uma das explicações possíveis para a ausência de fiador em tantos contratos por nós compulsados, seria efectivamente o grande risco em que esta figura incorria, no caso de incumprimento por parte do contratado, como se pode verificar pelo exemplo acima referido. Para além do óbvio risco para o fiador, e que poderia tornar difícil ao mestre entalhador assegurar que alguém se compromettesse por si num contrato de obra, é também plausível uma outra situação e que seria a confiança no mestre entalhador por parte dos encomendadores. Pensamos que tal ocorria com o mestre José Rodrigues Ramalho que nunca apresentava fiador para os seus contratos de obra. A dimensão da sua oficina, já herdada de seu pai, que lhe permitia aceitar vários contratos de obra num mesmo ano, o seu prestígio como mestre e possivelmente a ausência de problemas de incumprimento das suas empreitadas terão contribuído para esta situação que, como dissemos, é revelada em todos os contratos de obra conhecidos, adjudicados à sua oficina. Uma outra hipótese pode ser ainda levantada e é justamente aquela que defende a ausência do fiador em virtude dos bens do mestre serem suficientes para cobrirem qualquer incumprimento por parte deste, o que seria certamente a situação aplicável a José Rodrigues Ramalho.

Se esta situação era frequente em 68% dos contratos de obra que elencámos, os restantes 32%, contudo, apresentam o fiador como figura essencial da escritura

²⁷⁸APISC, *Irmandade de Santa Catarina*, “Livro de rões e recibos diversos das casas pertencentes ás irmandades e despezas com a Igreja. 1661 a 1799”, Cx. n.º 6. Doc. avulso, s.n.º p.

celebrada. Destes, ao contrário do que poderia *a priori* pensar-se, só 6% eram mestres entalhadores, os restantes, apesar de alguns apresentarem profissões aparentadas com a de entalhador ou complementares, exemplificadas nos carpinteiros e nos pintores douradores, pertenciam, quer a outros artistas e artífices, quer a profissões não conotadas com a arte.

A presença de mestres entalhadores e de outras profissões ligadas directa ou indirectamente a este mester, como os carpinteiros, os marceneiros, os mercadores de madeira, os pedreiros, ou os douradores e pintores como fiadores de uma obra de talha, indicia a existência de um círculo de pessoas, todas elas ligadas à execução de obras de arte destinadas maioritariamente aos espaços sacros que, frequentemente, se cruzavam e que poderiam mesmo manter laços de amizade entre si. Um caso interessante em que os fiadores são mestres entalhadores e, nas suas obrigações como tal, se prontificam a acabar a obra que o seu colega contrata naquele momento, é exemplificado por dois ajustes notariais. O primeiro data de 12 de Março de 1680 e a obra contratada aos mestres entalhadores Filipe Ramalho e Manuel Mateus, pela irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja matriz da vila de S. Julião do Tojal, o retábulo-mor, pressupunha fiador. Apresenta-se neste estatuto, um colega de profissão, Manuel João, morador às Fangas da Farinha, com a aceitação de “(...) *que sucedendo que elles Mestres não acabem a dita obra por qualquer cauza que seja sera obrigado elle Manoel João seu fiador de a acabar e asenta lla na mesma forma em que elles por esta escretura ficam obrigados (...)*”²⁷⁹ (Doc. n.º 20).

O outro caso diz respeito a uma escritura celebrada a 6 de Agosto de 1711 entre o mestre entalhador José Antunes e a irmandade de S. Gonçalo sita na igreja de N.ª S.ª da Encarnação de Lisboa, a fim de que este mestre, como fiador que era de seu genro José Nunes Monteiro, acabe a obra de talha que o dito seu genro tinha anteriormente contratado com a referida irmandade, a qual não conseguiu entregar no tempo estipulado em contrato, razão pela qual se encontrava no presente momento, preso. O texto do contrato refere: “(...) *pediu elle Jozeph Antunes ao dito juis e mais officiais da dita meza do gloriozo São Gonçalo quizessem*

²⁷⁹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 320, fl. 77.

*soltar ao dito Jozeph Nunes Monteiro seu genro da prizão onde esta e que elle se obrigaria por elle como seu fiador e principal pagador e como diuida e obrigação sua propria (...)”*²⁸⁰ (Doc. n.º 104).

Para além destas duas situações exemplares, não encontramos mais nenhum caso em que o fiador, entalhador ou não, se compromettesse a finalizar a obra caso o contratado para esse efeito o não fizesse nos prazos contratados. Podemos assim inferir que estes dois casos se constituíram como excepção à regra que vigorava e que era a simples responsabilização, dando como fiança os bens móveis e imóveis. No caso das situações de fiança que localizámos em contratos de obra e em outros documentos, pensamos poder afirmar que não existia um padrão fixo e que os fiadores seriam naturalmente aqueles que a isso se predispusessem, sendo natural que apareçam nestes documentos pessoas maioritariamente ligadas às artes, quer sejam entalhadores, marceneiros, pedreiros e outros oficiais mecânicos, que muitas vezes, como dissemos, frequentavam os mesmos espaços e por vezes faziam também parte de irmandades vocacionadas para o acolhimento a artífices²⁸¹.

Outra situação muito menos frequente era aquela em que havia ligações familiares entre artista e fiador como é o caso do acima referido mestre entalhador José Antunes que fica por fiador de seu genro José Nunes Monteiro na obra de talha da capela de S. Gonçalo, sita na igreja da Encarnação, de Lisboa. Regra geral, estas situações eram excepções, tal como aquelas em que um familiar do artista testemunhava no seu contrato de obra. Tal é, por exemplo, o caso de José Rodrigues Ramalho, em cujo contrato de execução do altar-mor e colaterais da igreja de N.ª S.ª do Livramento da ordem da

²⁸⁰ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 82, L.º 360, fl. 93.

²⁸¹ Tal é o caso da importante irmandade de N.ª S.ª da Doutrina, sediada na igreja de S. Roque, da Ordem Terceira de S. Francisco, localizada no claustro do convento de S. Francisco da Cidade, ou mesmo da de S. José dos Carpinteiros, localizada na igreja de S. José ou da de S. Lucas, entre outras.

Santíssima Trindade, assina como testemunha o seu irmão e colega Francisco Lopes Ramalho²⁸².

3.2.7. Os abonadores aos fiadores

Uma situação de excepção era aquela que consagrava o reforço do estatuto da fiança. Em dois exemplos por nós recolhidos na documentação de obra elencada, os comitentes de obra exigem a presença de abonador ao fiador apresentado pelo artista contratado. Este expediente visava garantir a maior segurança do estipulado em contrato e salvaguardar o investimento que naquele momento era efectuado por quem encomendava os serviços de um entalhador.

O primeiro caso que aqui trazemos diz respeito à contratação do mestre Domingos de Sampaio por parte das religiosas clarissas do convento de Elvas. O mestre tinha já apresentado como fiador, um seu colega de ofício de nome Geraldo Pereira, juntando-se agora a este, Domingos Fernandes como abonador ao fiador: "*(...) e para maes seguranca do sobredito apresentou per seu fiador ao Geraldo Pereira e aBonador ao mesmo o dito Domingos Fernandes (...)*"²⁸³ (Doc. n.º 45).

A presença da figura do abonador neste caso, que nem sequer envolvia quantias avultadas, pois a sua factura orçou-se em 140.000 réis, pode também ser explicada pela extrema distância que àquele tempo separava a cidade de Lisboa da de Elvas. A insegurança que as religiosas certamente experimentavam ao investir o que para elas deveria ser uma soma considerável, deverá ter contribuído para esta decisão de reforço da garantia dada pelo fiador que, tal como o entalhador, estava distante em termos geográficos.

²⁸² ANTT, *C.N.L.*, n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 25, L.º 450, fls. 87-88. Contrato datado de 16 de Novembro de 1689, publ. por Vítor SERRÃO, "Uma Obra Prima do Estilo Nacional (...)", p. 10. *Vide* Vol. II, doc. n.º 44.

²⁸³ ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, *Cartório Notarial de Elvas*, CNELV04/001/=143, fls. 32-34 v.º, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 296-298. Contrato datado de 16 de Novembro de 1689.

Outro caso semelhante a este, localizámo-lo no contrato de execução do retábulo dedicado a São Pedro situado na igreja matriz do Montijo. Segundo o ajuste firmado entre a irmandade dedicada ao mesmo santo e o mestre entalhador António Martins Calheiros, este último apresentou por fiador à obra contratada um seu colega dourador de nome Santos Marques, que era pintor-dourador de “Sua Magestade”, pelo qual se responsabilizou o abonador, o capitão António de Sá de Carvalho e Oliveira, morador no Montijo. Um pequeno excerto deste documento ilustra o anteriormente referido: “(...) digo eu Santos Marques que eu abono ao Senhor Antonio Martins em todo o contrato que elle fizer o seruiço da hobra de Sam Pedro cita na Igreja Matrix de Aldagalega e fico por fiador e princiapal pagador de todo o dinheiro que cobrou em Satisfaçam da hobra (...) e Logo por estar presente o Capitam Antonio de Saa de Carualho e Oliueira morador nesta villa por elle foi ditto perante mim tabeliam e as dittas testemunhas que elle se obrigaua e abonaua o ditto Santos Marques (...)”²⁸⁴ (Doc. n.º 73).

Estes dois testemunhos referenciados, embora sendo exceções no panorama geral das cláusulas normalmente adoptadas nos contratos de obra de talha, não deixam de constituir elementos de estudo relevantes no cômputo geral dos mecanismos de contratação destas obras. Esta modalidade que, para além do fiador requeria a presença de uma outra figura jurídica, que seria a do abonador, embora pareça configurar um excesso de zelo por parte do encomendador, a realidade encarrega-se de demonstrar que as situações concretas de relação entre as partes intervenientes nestes acordos com força legal ainda nos escapam na sua totalidade. O que podemos constatar, uma vez mais através da documentação da época, é que não era raro um mestre entalhador não conseguir cumprir os prazos para a execução da obra que contratou e até excedê-los em muito. Por tal motivo, a figura do fiador faria todo o sentido nesse contexto e, possivelmente, face a situações em que até o fiador não cumpria com o estipulado, a intervenção do abonador seria como

²⁸⁴ ARQUIVO DISTRITAL DE SETÚBAL, *Cartório Notarial, Montijo (Aldeia Galega)*, L.º n.º 13, 1.º ofício, tabelião Francisco Cardoso fls. 242-243 v.º. Contrato datado de 24 de Fevereiro de 1701, publ. por Francisco José Oleiro LUCAS, “ O Retábulo de S. Pedro na Igreja Matriz do Montijo”, *Artis* n.º 3, Dezembro de 2004.

uma segunda segurança, como uma reserva, no caso de falharem com as suas obrigações tanto o entalhador como o fiador.

3.3. A talha da cidade de Lisboa

3.3.1. As obras subsistentes

Atingida por várias catástrofes das mais variadas origens e índoles, a talha da cidade de Lisboa que ainda hoje subsiste, testemunha uma época que produziu, segundo os seus cânones mentais e históricos, exemplares desta arte que hoje se configuram como os últimos representantes e sobreviventes de um tempo marcante na vida da comunidade de Lisboa.

Se hoje em dia perderam parte da sua função e fortuna de obras interpelativas e catequéticas, criadas num tempo e espaço específicos, contudo não deixam, quer de nos remeter para esse tempo, quer de exercer o seu fascínio pela intemporalidade dos seus códigos e pela universalidade da sua mensagem.

É assim que hoje as interpretamos: como sobreviventes e como testemunhos, mas também como objectos que hoje permanecem actuais na sua essência, com conteúdos que são transversais à época da sua criação, pois reflexos das preocupações intemporais e universais da humanidade. As questões não só referentes ao sagrado, mas também aquelas que definem um objecto considerado artístico não se desvaneceram com o tempo nem perderam força, antes ganharam novas interpretações e novas leituras, à luz de novos entendimentos do sagrado e do artístico que deseja e pretende traduzi-lo. Tudo aquilo que em certos conjuntos retabulares possamos considerar datado e profundamente devedor de uma mentalidade típica do seu tempo, encontra-se contudo enformado de um alento e de uma intenção que são transversais a qualquer fronteira cronológica. Interrogar o sagrado, celebrá-lo naquilo que possui de desconhecido, enigmático, poderoso, mas a um tempo igualmente próximo, manifestando-se em múltiplos sinais passíveis de serem interpretados

e quiçá descodificados, envolvem estas obras numa aura de permanente actualidade, que o seu virtuosismo artístico ajuda a fomentar.

Escassos são os templos que ainda hoje possuem exemplares de obra de talha do período em estudo. Da Baixa lisboeta, local privilegiado de implantação de múltiplas igrejas, capelas, ermidas, conventos e mosteiros, pouco sobrou dos efeitos do mega terramoto de 1755. Como à frente referiremos, quando elencarmos os locais de culto destruídos pelo efeito desta catástrofe, foi notória a devastação sofrida pelas igrejas no coração da cidade e não só. Aqueles que tiveram a fortuna de sobreviver ao sismo e aos incêndios e pilhagens subsequentes, situavam-se maioritariamente na periferia imediata do centro, ou mesmo já distantes do mesmo. Assim, igrejas de S. Roque, de N.^a S.^a da Pena, de S. Cristóvão, de Sta. Catarina, o mosteiro das religiosas comendadeiras da ordem de S. Bento de Avis, entre muito poucos outros conseguiram manter grande parte do seu espólio.

Aqueles que, resistindo à catástrofe, foram posteriormente espoliados do seu acervo de talha, como os cenóbios das monjas dominicanas de Santa Joana, Santíssimo Salvador, das francesinhas do mosteiro do Crucifixo, ou das clarissas do mosteiro da Esperança, apenas para referir uma ínfima parte, juntaram-se aos demais exemplos de devastação da obra de talha e juntos ajudaram a configurar grande parte do cenário actual.

Assim, o que na actualidade subsiste, como facilmente se intui, é uma réstea do acervo que entre os anos de 1670 e 1720 se produziu em larga escala e que seguidamente apresentamos de forma sumária²⁸⁵.

²⁸⁵ Os casos apresentados foram elencados por ordem alfabética em relação aos espaços sacros de localização dos altares.



Basílica de Santa Maria Maior (Sé)

❖ Retábulo de Santa Ana

A única obra de talha subsistente na Sé de Lisboa encontra-se actualmente localizada num compartimento denominado “Camarim do Patriarca”.

Este retábulo, que terá resistido ao terramoto e às intervenções dos anos 40 e 50 levadas a cabo pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais foi, no entanto, removido para esta sala, encontrando-se vedada a sua observação ao público que visita a Sé de Lisboa.

O altar dedicado a *Santa Ana ensinando a Virgem a ler*, cuja autoria se desconhece, localizava-se no transepto deste templo, do lado do Evangelho²⁸⁶.

A sua estrutura eleva-se a partir de uma base de embutidos de mármore policromos, no qual assenta a predela. O retábulo, de planta recta, corpo único e três tramos, utiliza duplas colunas torsas, separadas por espaço intercolúnio. Ao centro, abre-se lugar para o acolhimento da figura do orago. A estrutura retabular termina em forma de edícula, reconhecendo-se ao centro composição pictórica figurando Cristo Ressuscitado, agenciada por figuras de meninos robustos sentados em volutas. Nas extremidades do remate observam-se outras duas composições pictóricas e outro par de meninos de dimensões ligeiramente inferiores aos centrais²⁸⁷ (Fotografias n.ºs 52 a 55).

²⁸⁶ Cf. Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 137.

²⁸⁷ Sobre este tipo de retábulos, que Robert Smith classificou de “retábulos em forma de edícula”, veja-se deste autor, *A Talha em Portugal (...)*, pp. 34-35. Apesar de esta tipologia ter sido usada preferencialmente em finais do Século XVI, como constatamos neste retábulo da Sé de Lisboa alguns elementos dos estilos anteriores, por vezes, remanesciam nas novas estruturas. Este é um daqueles casos em que notoriamente ainda se verifica um acerto apego às antigas formas de conceber a estrutura retabular. Aliás, não é só no remate que tal se verifica, pois mesmo a introdução de pintura nos espaços intercolúnios remete também para realizações cronologicamente anteriores à deste altar.

Quanto aos seus elementos decorativos, estes são constituídos sobretudo por folhagem acântica, motivos florais, cabeças de anjo aladas e emplumadas, corpos de meninos de pequenas dimensões, cachos de uva e folhas de videira, nas colunas e figuras gradas de meninos, utilizadas preferencialmente no remate.

Destaque ainda para a composição central da predela, na qual se pode observar dois meninos em pose descontraída, sentados sobre folhas de acanto, ladeando composição central representando um símbolo mariano. Originais apresentam-se igualmente os espaços intercolúnios, divididos internamente em dois registos. O primeiro alberga imaginária, enquanto o segundo apresenta composição pictórica.

No que concerne às ilhargas do altar, estas apresentam-se, tal como o retábulo, alicerçadas em painéis de embutidos de mármore. No segundo registo, grandes molduras enquadrando composições pictóricas são encimadas por remate, igualmente em forma de edícula, e meninos sentados em volutas, à semelhança do que se verifica na estrutura do retábulo-mor.

A relevância deste altar no conjunto da obra de talha de Lisboa é adquirida em múltiplas frentes. Desde logo é, segundo julgamos saber, o único sobrevivente de um espólio considerável de obra de talha executada com destino ao principal templo da cidade. De igual forma, a sua riqueza artística, articulando obra de embutidos marmóreos, talha e pintura de cavalete confere-lhe lugar destacado no conjunto acima referido. Para além disso, e considerado como um exemplar da arte da talha de cerca de 1670-1680, as suas características ímpares neste domínio conferem-lhe um estatuto de sobrevivente e testemunha de uma certa forma de conceber a composição retabular que não encontra paralelo na capital²⁸⁸.

Apesar de ser uma estrutura que ainda denota certos arcaísmos relativamente aos retábulos de Estilo Nacional, este exemplar da Sé de Lisboa merece ser aqui

²⁸⁸ Apesar do retábulo dedicado ao Santíssimo Sacramento, da igreja de S. Roque poder ser considerado na sua estrutura algo semelhante a este, nomeadamente no que ao remate e configuração do corpo central se refere, as diferenças entre ambos afastam-os mais do que os aproximam, em termos da globalidade da concepção estética que presidiu à feitura de ambos.

destacado, pois as coordenadas do novo estilo impõem-se já em relação àquelas que ainda remanesçam do anterior.

A sua razoável integridade física e o facto de denotar poucas intervenções de restauro, que lhe pudessem alterar a feição primitiva, fazem também deste retábulo, um testemunho privilegiado da arte da talha seiscentista produzida por mestres de Lisboa.



Mosteiro de N.^a S.^a da Encarnação das Comendadeiras da Ordem de S. Bento de Avis²⁸⁹

❖ Retábulos da capela-mor e da nave

Fundada em 1630 e localizada na freguesia de N.^a S.^a da Pena²⁹⁰, a igreja do antigo mosteiro das comendadeiras da ordem de S. Bento de Avis incorpora no seu acervo de talha retabular seis exemplares enquadráveis na cronologia do nosso estudo, a saber, retábulo-mor e cinco altares na nave.

Três dos retábulos de talha patentes na igreja de N.^a S.^a da Encarnação estão documentados com contratos de obra ajustados entre as religiosas e dois mestres entalhadores lisboetas destacados. O primeiro data de 21 de Janeiro de 1688 e ajusta a execução de três altares com o mestre Matias Rodrigues de Carvalho. O texto da escritura desta obra esclarece-nos acerca da localização dos altares e suas invocações: “(...) dentro no Real Mosteiro da Encarnação e caza em que assiste Donna Izabel de Menezes Comendadeira delle e estando ella ahy presente em seo nome e das mais religiosas do dito Mosteiro de huma parte E da outra Mathias Rodrigues de Carualho entalhador e emsemblador morador defronte dos padres Caetanos

²⁸⁹ Sobre o retábulo-mor deste antigo cenóbio, tivemos já ocasião de escrever, em Sílvia FERREIRA, *A Talha. Esplendores de um passado ainda presente* (Sécs. XVI-XIX), Lisboa, Nova Terra, 2008, pp. 76-80.

²⁹⁰ Cf. “Igreja e Mosteiro da Encarnação das Comendadeiras de São Bento de Avis”, Manuel Maia Ataíde (dir. de), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol. V, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1975, pp. 115-121.

da Diuina Providencia (...) estão contratados para elle dito Mestre hauer de fazer tres retabolos a saber na Igreja dois nas capellas de Santa Threza e São João Euangelista e hum no nicho que está dentro do coro tudo de madeira de bordo muito seco e com toda aquella perfeição que a arte der lugar e no tocante a obra das capellas da dita Igreja será conforme a largura e grosura que der de sy a parede porem sempre ficara em sua proporsão e na conformidade e modo da traça e rescunhos que se fizerão em que elles partes estão asinados, e a sua imitação sem descrepar cousa alguma hira elle Mestre fazendo toda a dita obra e a dará acabada e asentada por todo o mes de Majo proximo que vem deste prezente anno (...) o qual preso são trezentos mil reis (...)"²⁹¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 41).

Estes dois retábulos destinados à nave da igreja das comendadeiras, apesar de a sua localização exacta não ser referida em contrato, mas apenas as suas invocações, através de observação nossa no local, e cotejando-os com outras obras do mestre, pensamos que podemos conotá-los com aqueles que se situam nas primeiras capelas afrontadas entre si, à entrada da igreja. De factura enquadrável nas realizações suas congéneres dessa data, apresentam as características do Estilo Nacional articuladas de forma sóbria, utilizando parcimoniosamente as composições decorativas, as quais se apresentam de modo discreto no cômputo geral da obra (Fotografias n.ºs 39 e 40).

Outros dois retábulos, igualmente afrontados entre si e colocados na nave junto à capela-mor evidenciam traços distintivos e apontam para autoria diferenciada daquela dos acima referidos, já que fazem uso mais acentuado da perspectiva, ao collocarem as suas colunas em planos bastante diferenciados e recorrerem às composições decorativas com maior liberalismo, nomeadamente àquelas que utilizam a figura humana como elemento preferencial (Fotografias n.ºs 41 a 44)

No que se refere ao retábulo-mor, o seu contrato de obra data de 14 de Julho de 1719²⁹², e foi executado por Miguel Francisco da Silva. O texto desse ajuste refere no seu essencial que "*(...) estauão prezentes partes da banda de dentro Dona Anna de Ataide Castro, Vigaria e Dona Marianna Ferreira Soares escriuã (...) isto de*

²⁹¹ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 76, L.º 392, fls. 29-30. Cota cedida por Vítor Serrão.

²⁹² ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 90, L.º 497, fls. 23 v.º-24 v.º, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, pp. 200-201.

humana parte e da de fora Miguel Francisco da Silva mestre do officio de entalhador morador em Alfama no beco da Goleta freguesia de Santo Esteuão. Por elles partes foi dito perante mj tabaliam e testemunhas ao diante nomeadas que estão ajustados sobre a obra do Retabolo da capella mor da sua Igreja (...) que elle mestre será obrigado como com efeito se obriga a fazer per sj e bons officiaes a dita obra da capella mor da dita Igreja que consta de Retabolo e paredes e Ilhargas da dita capella mor e por sima do Sacrario fazer tambem o Misterio da Encarnação com as figuras Leuadiças e dois nichos as Ilhargas do dito Sacrario do mesmo modo que mostra o seu Modello e melhor se puder ser tudo de bordo Legitimo e muito bom sem mistura de outro pao, de sorte que fique tudo com toda a perfeição que a arte der lugar muito a vontade dellas Religiosas (...) e dará toda a dita obra acabada ate dia de Paschoa de flores do anno que vem de setecentos e vinte; e todos os gastos e andaimes e o mais que for necessario ha de fazer por conta delle mestre sem que o dito Mosteiro despenda couza alguma mais que a satisfazer o preso em que estão ajustados que são quatro mil e quinhentos cruzados por tudo e a dita obra a fará elle Mestre no Tilheiro do mesmo Mosteiro (...)" (Doc. n.º 119).

Como se constata pela leitura deste excerto do contrato, a obra ajustada com Miguel Francisco da Silva destinava-se a revestir de talha todo o espaço da capela-mor, incluindo as ilhargas da mesma, num modelo que se tornou recorrente na época. Para além da obra de talha e escultura que o retábulo incorporava, ao entalhador era ainda solicitado que executasse um conjunto escultórico autonomizável, representando *A Encarnação*.

Pelo exposto e requerido pelas comendadeiras da Encarnação ao mestre, podemos inferir que Miguel Francisco da Silva seria já um entalhador com nome conceituado no círculo de profissionais desta arte. A sua partida para o Porto, na altura da renovação estética da catedral dessa cidade e a sua colaboração na mesma, enquanto mestre entalhador responsável pela execução do retábulo-mor, e sua posterior fixação definitiva no Porto, afastaram a sua oficina de Lisboa, ficando-nos apenas como testemunho da sua arte na capital este retábulo-mor da igreja das Comendadeiras de Avis.

Resta salientar que este retábulo assenta em uma base de embutidos marmóreos, sobre os quais se apoia a predela. No centro da mesma destaca-se o grupo escultórico dedicado à *Encarnação*, tal como se refere no contrato de obra. Merecem ainda destaque, no âmbito da sua componente escultórica, as enormes figuras de quatro atlantes, dispostos aos pares, inscritas em mísulas. Ainda neste registo é de assinalar sacrário de prata em forma de templete.

A opção pela colocação de duplas colunas salomónicas em planos diferenciados, faz rasgar ao centro da estrutura a tribuna, na qual se observa o trono eucarístico. A composição retabular é fechada em arco de volta perfeita, utilizando figuras de anjos adultos sentado no entablamento, sobre fragmentos arquitectónicos.

Identificando a origem, a encomenda e a localização do retábulo, apresenta-se o emblema da ordem de Avis agenciado pelas figuras de dois anjos meninos.

Sobre esta capela-mor da igreja do antigo mosteiro da Encarnação, afigura-se-nos ainda relevante salientar que a talha que hoje nela pontua é herdeira de duas intervenções distintas.

A primeira, como já acima referimos, terá sido a de 1719, na qual trabalhou a oficina de Miguel Francisco da Silva, sendo que a segunda foi posterior a 1734, data do incêndio que terá afectado parte da talha desta capela-mor²⁹³ (Fotografias 45 a 47).

Assinalamos aqui esta discrepância cronológica entre as duas realizações de talha desta capela, pois são notórias as diferenças estilísticas entre o retábulo e as suas ilhargas.

O retábulo, conotado com as primeiras realizações da arte da talha já adstritas ao denominado “estilo joanino”, apresenta as suas colunas torsas ornadas de flores e meninos e remate semelhante, em termos da sua composição e escolhas plásticas, ao do seu congénere da igreja de N.^a S.^a da Pena, realizado em período semelhante (1714-1721).

No que concerne às suas ilhargas, como já referimos, estas denotam opções decorativas distintas daquelas que observamos na estrutura retabular.

²⁹³ Cf. “Igreja e Mosteiro da Encarnação (...)”, p. 115.

Concretamente, reconhecem-se formas concheadas diluídas, elementos vegetalistas graciosos e elegantes, sendo que todo o conjunto se apresenta devedor de uma escolha estética, na qual a talha perde o seu carácter volumoso, apanágio do estilo anterior, e se revela mais delicada. Destaque ainda para a talha que, no registo da predela, se apresenta distinta da do resto da estrutura, sendo notória esta dissemelhança, nomeadamente, nos dois nichos que enquadram as figuras de vulto.

O conjunto de retábulos e mais obra de talha complementar desta antiga igreja, pertença do extinto mosteiro das Comendadeiras da ordem de S. Bento de Avis, apresenta-se como um caso raro na cidade de Lisboa, tão ferida no seu espólio artístico. O facto de ainda dispormos de um espaço como o desta igreja, no qual, azulejos, embutidos marmóreos, pintura de cavalete e talha se apresentam quase incólumes à passagem do tempo e às vicissitudes que a mesma comporta, fazem deste conjunto uma memória privilegiada, uma cápsula do tempo que transporta o observador de hoje directamente para as ambiências artísticas sacras criadas nos alvares da centúria de Setecentos.



Mosteiro de Santa Maria de Belém (Jerónimos)

- ❖ Retábulos do Senhor dos Passos, antigos de Sto. Eusébio Cremonense e S. Francisco Xavier

Da obra de talha remanescente no mosteiro de Santa Maria de Belém e enquadrável na nossa cronologia de estudos, restaram-nos três altares, a saber: a capela do Senhor dos Passos, o altar primitivamente dedicado a Sto. Eusébio Cremonense e o de S. Francisco Xavier. Destes três exemplares, apenas possuímos informação documental em relação àquele dedicado ao Senhor dos Passos.

Esta obra é encomendada a 20 de Maio de 1695, pelo Correio-mor do Reino, Duarte de Sousa Coutinho, enquanto provedor da mesa da irmandade da Cruz e Passos de Cristo, sediada naquele cenóbio, ao mestre entalhador José Rodrigues Ramalho. A obrigação do mestre saldava-se em “(...) *fazer toda a obra da capella e Retabollo da dita sua Jrmandade no dito Real comuento de Belem (...) E sendo as madeiras de toda a dita obra boas E de bordão e toda a obra feitta com toda a perfeição que a mesma obra pedir e Arte, e conforme a trassa que esta feitta por elle Prouedor e elle Juzeph Rodrigues Ramalho E a seu contento que he na forma seguinte a saber Huma charolla Redonda de oito colunas; E por remate de cada columna hum anio; com quatro portas que se Abrem e fechão; E quatro Altares a roda E fechada a dita charolla de zimborio Redonda com seu Remate; E escadas leuadissas por detras lizas para por o Senhor em seu lugar; E no banco per riba do Altar Hum vão para estar o Senhor morto; com huma taboa transparente per diante; E quatro frontais emtalhados; E tera a charolla do diametro onze palmos; E a obra toda desde o pee do Altar athe o Remate do zimborio tera trinta palmos de Alto; E toda esta obra sera emtalhada com toda a perfeição que a mesma obra e Arte pedir conforme a trassa Referida e as madeiras em que se obrar e emtalhar serão de Bordão; E asentada toda a dita obra na dita capella por conta e Risco delle Juzeph Rodrigues Ramalho athe seis de Marco do anno que uem de mil seiscentos e nouenta e seis (...) Em presso e quantia de trezentos e vinte mil reis (...)*” (negrito nosso) (Doc. n.º 54).

Certamente por intervenções de restauro, esta capela do Senhor dos Passos encontra-se, hoje em dia, largamente desvirtuada da sua feição primitiva. A charola que o contrato de obra refere não se visualiza na estrutura, sendo que se reconhece a introdução de vários apontamentos de talha já enquadráveis em produção novecentista. A estrutura retabular no centro da qual se observa a figura do Senhor dos Passos apresenta-se em feição neo-clássica com colunas de fuste estriado, sendo que o remate recorre a fragmentos de arco sobre o entablamento e a arco de volta inteira.

Estas alterações à estrutura não são, contudo, as únicas observadas neste altar. No registo inferior da capela foram igualmente introduzidos painéis decorativos de talha pouco relevada, bastante distinta daquela que se observa

noutros registos. Para além destes elementos apontados, resta ainda destacar a presença de duas portas que ladeiam o altar, no registo inferior da capela. Estas deverão ter sido igualmente introduzidas na campanha de obras novecentistas. (Fotografias n.ºs 81 a 84).

Os outros dois altares de talha presentes no mosteiro de Santa Maria de Belém, enquadráveis na cronologia do nosso estudo, são aqueles actualmente dedicados a N.ª S.ª do Restelo e ao Santo Condestável, D. Nuno Álvares Pereira. Situados no braço esquerdo do transepto, apresentam-se idênticos entre si. A sua tipologia obedece aos cânones artísticos de finais de seiscentos, inícios de setecentos, fazendo uso de uma única coluna torsa, abertura central dimensionada e arco em volta perfeita prolongando a estrutura da coluna torsa. Sem autoria definida, estes dois retábulos que anteriormente se dedicavam a Sto Eusébio Cremonense e a S. Francisco Xavier, testemunham no mais emblemático monumento religioso de Lisboa, uma arte que no seu apogeu dominou também os interiores da igreja dos monjes hieronimitas da capital (Fotografias n.ºs 85 e 86).



Mosteiro de Santos-o-Novo

❖ Capela de N.ª S.ª da Encarnação

Lançada a primeira pedra deste mosteiro das comendadeiras da ordem de Avis, em 9 de Fevereiro de 1609, por iniciativa de Filipe II de Portugal, as suas obras prolongar-se-iam durante longos anos, quase até finais do século XVII²⁹⁴.

²⁹⁴Sobre a fundação deste mosteiro e vicissitudes das obras da sua construção, veja-se de Miguel SOROMENHO, “Os grandes programas arquitectónicos filipinos para as Ordens Militares e o Mosteiro de Santos-o-Novo”, *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, Direcção-Geral de Monumentos e Edifícios Nacionais, 1997, pp. 19-23 e de Paulo Santos COSTA, “O projecto inicial e o projecto final”, in *Ibidem*, pp. 25-31.

A obra de talha que este antigo cenóbio ainda hoje apresenta é diversificada e traduz várias cronologias de realização, bem assim como diversos mestres executantes. No entanto, para o período cronológico que nos diz respeito neste estudo, subsiste no antigo complexo monacal, apenas um conjunto de realizações de talha dourada, constantes da capela dedicada a N.^a S.^a da Encarnação.

Situada na ala oeste do claustro, esta capela apresenta-se na capital como mais um dos exemplos bem caracterizados pela expressão “obra de arte total”. Totalmente forrada por azulejos figurativos azuis e brancos no primeiro registo parietal (que José Meco data de cerca de 1685-90)²⁹⁵, o seu interior será revestido também com um altar-mor de talha, pintura de cavalete enquadrada por molduras de talha, painéis com reservas para relicários e pintura decorativa de brutesco no tecto. Pelo exposto se compreende a designação de “obra de arte total” aplicada a este espaço, no qual a talha orchestra uma miríade de realizações artísticas.

Desde logo, nesta capela destaca-se o retábulo-mor, estrutura consentânea com as coordenadas estilísticas do 1.^o barroco nacional.

Duplas colunas torsas enquadrando nichos destinados a imaginária, arco de volta perfeita, marcado por aduelas radiais e grande abertura central, configurando tribuna com trono e composição escultórica, inserem este retábulo na produção de talha da época acima referida. Apesar destas características que o filiam nesse tempo artístico, este altar denota algumas incoerências estruturais, que Francisco Lameira já oportunamente destacou²⁹⁶, nomeadamente ao nível da deficiente articulação entre o corpo do retábulo e o seu remate, apresentando-se o primeiro nitidamente mais trabalhado e o segundo muito mais simples. Igualmente no que ao equilíbrio de proporções entre estas duas composições concerne, observa-se que o corpo do retábulo é

²⁹⁵ Cf. José MECO, “Azulejos e mármore embutidos” in *ibidem*, (...), p. 42.

²⁹⁶ Cf. Francisco LAMEIRA, “A arte da talha” *ibidem*, pp. 33-34. Este historiador de arte observou ainda outras incongruências em torno desta estrutura, nomeadamente o facto de os seus arcos salomónicos se apresentarem demasiado delgados, o que contribui igualmente para a sensação de desequilíbrio estrutural transmitida por esta peça.

claramente desproporcional, pela sua pequena dimensão, relativamente ao remate.

Feita a ressalva acerca da desproporcionalidade verificada entre os vários elementos da sua estrutura, entre outros aspectos acima destacados, cabe-nos reconhecer que nos pormenores individuais de realização, este retábulo revela-se de grande qualidade técnica, evidenciando também um apurado sentido estético na escolha e tratamento dos variados motivos decorativos que apresenta. Desde logo, não podemos deixar de referir o entalhe primoroso que a teia que protege a zona inferior da tribuna revela, na qual as folhas de acanto emprestam a sua enorme plasticidade à composição dinâmica e elegante do conjunto. Para além desta composição da teia, permitimo-nos destacar o trabalho cuidado que revelam os nichos destinados a enquadrar imaginária. Duplas colunas salomónicas, recamadas de folhas de videira e cachos de uva, articulam-se com acantos e outras espécies florais num conjunto pleno de harmonia. Também o remate, considerado individualmente, se revela uma peça interessante no que às suas opções decorativas respeita. Executado em arco de volta perfeita, apresenta-se dividido por aduelas radiais, enquadrando ao centro, a Pomba do Espírito Santo, agenciada e coroada por um par de meninos. Dividindo os vários painéis planos do remate, decorados com recorrência à folha de acanto em forma de caracol, as aduelas radiais são pontuadas por pequenas cabeças de anjo que emprestam dinamismo e ritmo à estrutura (Fotografias 19 a 21).

A restante obra de talha observável nesta capela resolve-se naquela complementar que enquadra as telas e os nichos, outrora repletos de relicários (Fotografia n.º 22).

Igualmente denotando grande qualidade de execução, esta talha demonstra na sua concepção, um apurado sentido estético por parte do seu autor. Perfeitamente enquadrada no espaço para o qual se destina, a preocupação de uma articulação harmoniosa com as outras artes patentes no espaço é reconhecível no minucioso e elegante trabalho das molduras e na maior fantasia decorativa impressa nos painéis destinados aos relicários.



Mosteiro de São Vicente de Fora

❖ Capela de N.^a S.^a do Pilar

Na nave da igreja do mosteiro de S. Vicente de Fora, no segundo altar do lado da Epístola, apresenta-se a capela dedicada a N.^a S.^a do Pilar. Segundo o cronista da *História dos Mosteiros (...)*, este terá sido o primeiro retábulo construído no cenóbio dos cónegos regrantes de Sto. Agostinho²⁹⁷.

Segundo a história desta capela, este altar de N.^a S.^a do Pilar foi instituído por um devoto castelhano da mesma Senhora, de nome Baltasar Granero, militar castelhano, que trouxe de Saragoça para Portugal uma imagem da Virgem, cópia daquela que existia na catedral dessa mesma cidade.²⁹⁸

Alvo de grande devoção por parte das gentes de Lisboa, N.^a S.^a do Pilar em breve possuiu irmandade em sua honra. Facilitando o culto, que se arreigava cada vez mais na prática diária das devoções do povo da capital, os padres agostinhos de S. Vicente decidem doar a capela, onde ainda actualmente funciona.

Apesar da grande força e hegemonia que esta irmandade, composta pelas famílias nobres mais relevantes da corte de Lisboa na época, tinha enquanto instituição principal dedicada à S.^a do Pilar, não era contudo a única a dedicar-se a esta devoção.

²⁹⁷ Cf. *História dos Mosteiros (...)*, Tomo I, p. 28.

²⁹⁸ Cf. ANTT, *Manuscritos da Livraria* n.º 468. (Ignacio de Nossa Senhora da BOA MORTE - *Chronica do Insigne, e Real Mosteiro de S. Vicente de Fóra, de Conegos Regulares de S. Agostinho*, 1761). Nesta obra, frei Inácio da Boa Morte descreve os trâmites da vinda da imagem para Portugal. Informação concomitante é fornecida pelo jesuíta anónimo, autor da *História dos Mosteiros (...)*, o qual informa que a imagem foi transportada para o mosteiro a 25 de Julho de 1644 e a irmandade dedicada à S.^a do Pilar foi fundada a 13 de Outubro desse mesmo ano. Mais tarde, concretamente, a 3 de Abril de 1702, os padres agostinhos doam, em contrato notarial, a capela à irmandade, com as condições seguintes: nunca a venderem nem doarem e proverem ao seu cuidado e ornamento. Cf. *História dos Mosteiros (...)*, Tomo I, p. 34.

Para além dela existia ainda uma outra confraria denominada dos Irmãos do Terço ou Escravos de N.^a S.^a, com compromisso datado de 7 de Outubro de 1681²⁹⁹.

Relativamente ao altar de N.^a S.^a do Pilar, este terá sido executado durante os anos de 1660 e desconhece-se o seu autor.

Desenvolvendo-se sobre uma base pétreia, apresenta duplas colunas de fuste liso decorado - com diferenciação no último terço, decoradas com urnas e motivos florais e vegetalistas - articuladas com pilastras nas extremidades.

Ao centro observa-se uma bem dimensionada tribuna, na qual pontua a imagem da Virgem do Pilar ou da Coluna.

O retábulo fecha em arco de volta inteira, de feição plana, pontuado por cinco aduelas radiais (Fotografias n.ºs 1 e 2).

Este altar dedicado a N.^a S.^a do Pilar, reveste-se de uma importância acrescida no conjunto da obra de talha do primeiro barroco português, já que se constitui como testemunha privilegiada de uma viragem estilística que se começa a ensaiar em meados da centúria de Seiscentos.

Nele podemos constatar como as fórmulas clássicas utilizadas pela talha do período maneirista dão lugar a outras, porventura mais inventivas e arrojadas, onde a estrutura se consolida em um só corpo monumental, fechando a composição com o inevitável arco concêntrico. Por tal, merece justo destaque no conjunto da arte da talha do primeiro barroco nacional, ao ensaiar os primeiros passos estéticos de uma nova forma de conceber o retábulo, forma essa que como bem apontou Germain Bazin deriva já da influência do barroco romano³⁰⁰.

Saliente-se ainda que, actualmente, esta capela apresenta alterações que lhe terão sido introduzidas com as intervenções de restauro de finais do século XIX.

²⁹⁹ Da consulta da obra *Motivos para Venerar a Senhora do Pilar*, surge a informação de que na capela de N.^a S.^a do Pilar, do mosteiro de S. Vicente de Fora, existia uma outra confraria dedicada também ao seu culto. Cf. *Motivos para Venerar a Senhora do Pilar*, Lisboa, Officina de Joseph da Costa Coimbra, 1762.

³⁰⁰ BAZIN, Germain, "Morphologie du Retable Portugais (...)", p. 12.

Segundo o jesuíta, autor da *História dos Mosteiros*, esta capela dedicada à Virgem do Pilar, em 1704, apresentava-se: “(...) *Tam ornada que nam descobrem os olhos nella mays que ouro sobre talha, assim nos lados como no tecto, e esta mesma obra passou ao arco pella banda de fora, continuando a talha dourada, que como temos ditto, se ve em toda a capella* (...) *Sobre as paredes da igreja visinhas à sua capella (...) se veem pendentos muytos votos, que lhe foram offerecidos em memoria e agradecimento das mercês (...)*”³⁰¹ (negrito nosso).

Através da descrição efectuada pelo cronista da *História dos Mosteiros* conclui-se que esta capela teria, para além do retábulo, sobre arco e paredes adjacentes cobertas de talha. Este revestimento de acordo com a prática em voga em finais do século XVII e princípios do XVIII, deverá ter sido desmontado aquando das intervenções de restauro dirigidas por José Maria Nepomuceno³⁰².

❖ Capela do Patriarcado de Lisboa

No mosteiro de S. Vicente de Fora, na capela do Patriarcado de Lisboa, apresenta-se um altar de pequenas dimensões dedicado a N.ª S.ª³⁰³, que poderá ser enquadrado na produção retabular de finais da centúria de Seiscentos, inícios da de Setecentos. Apresenta planta recta e corpo único, dividido em três tramos. As suas colunas, dispostas aos pares, são torsas e recamam-se de folhas de videira e cachos de uva. Pequenos nichos nos espaços intercolúnios, em dois andares, recebem imaginária de pequenas dimensões. Ao centro do altar, reserva-se nicho destinado à exposição da imagem da Virgem com o Menino ao colo. O remate apresenta-se em arco de volta plena, sobrepujado por composição decorativa. Esta, traduzida numa “renda” de talha vazada, composta por folhas de acanto entrelaçadas, introduz sentido decorativo na

³⁰¹ *Historia dos Mosteiros (...)*, p. 38.

³⁰² Sabe-se por documentação à guarda do ANTT, que existiram intervenções de restauro nos altares de talha do mosteiro de S. Vicente de Fora, embora não cabalmente especificadas. Cf. ANTT, *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, Maço. 477, Processo 10.

³⁰³ Acerca desta capela, escrevemos já no livro dedicado à história e à arte patentes na igreja e antigo mosteiro de S. Vicente de Fora. Cf. Sílvia FERREIRA, “A Retabulística. Presença e Memória”, AAVV, *Mosteiro de São Vicente de Fora. Arte e História*, Lisboa, Nova Terra, (no prelo).

estrutura, para o qual concorrem igualmente dois anjos meninos que, apoiando-se nas suas extremidades, emprestam a graciosidade dos seus corpos à eficácia da mensagem (Fotografia n.º 56).

Certamente alvo de vários repintes, utiliza a cor azul a par do dourado, apresentando no interior dos nichos pintura decorativa composta por motivos fitomórficos.

Neste altar é de destacar a composição perfeitamente harmoniosa, sendo que todos os seus elementos estruturais e decorativos respeitam a sua ordem de grandeza. Como exemplo podemos referir o facto de os seus nichos intercolúnios, em número de quatro serem perfeitamente proporcionais ao resto da estrutura, bem assim como as figuras sacras que neles se observam. Também as colunas e o arco concêntrico do remate, apresentados com decoração de cachos de uva e folhas de videira, foram realizados respeitando esse carácter miniatural de todo o conjunto.

Com igual sensibilidade e sentido estético foram concebidos os seus restantes ornamentos, os quais se revelam miniaturais, leves e graciosos, sem contudo deixarem de exercer as funções para as quais foram criados: apelar aos sentidos do observador envolvendo-o no sentido da mensagem veiculada. Estes disseminam-se por todo o espaço retabular, traduzido em luxuriante folhagem acântica, convivendo com flores, pâmpanos, cachos de uvas, meninos de corpos inteiros ou cabeças de anjo aladas.

Para além da harmonia e proporcionalidade patenteada entre a estrutura e os seus ornamentos, merece destaque o papel que a estes últimos cabe desempenhar no cômputo geral desta obra: a folha de acanto, reconhecida como um dos ornamentos de maior fortuna estética, anima a estrutura e empresta-lhe dinamismo e volume, enquanto as figuras antropomórficas de meninos figurados de corpo inteiro, pontuando nas colunas e no remate, introduzem graciosidade e sentido festivo. Já as pequenas cabeças de anjo aladas, pontuando um pouco por todos os registos do retábulo, coadjuvam o sucesso da mensagem, introduzindo, a par dos elementos florais, ritmos, simetrias, alternâncias e repetições que agarram o olhar do observador.

Apesar de este altar ser uma peça de exceção no panorama das obras de talha subsistentes da nossa época de estudos, não poderíamos deixar de conferir destaque também à sua mesa de altar. Esta, decorada com recorrência à folha de acanto e aos motivos florais, apresenta nas suas duas portas composição decorativa formada em torno das figuras de dois meninos cavalgando aves Fénix, rodeados de volumosas folhas de acanto. Dentro da mesa de altar, e depois de abertas as suas portas, uma composição escultórica figurando a dormição da Virgem, acompanhada pelos doze Apóstolos e pelas figuras de dois anjos adultos oferece-se ao olhar do observador. No tecto da estrutura, um céu completamente recamado por cabeças de anjo aladas envoltas em nuvens, assiste à cena, enquanto os anjos parecem velar pelo sono da Senhora (Fotografias n.ºs 57 a 59).

Verdadeiramente original no conjunto de realizações de talha da capital, este conjunto escultórico indicia a intervenção de um mestre escultor ou imaginário na execução deste conjunto. A notória qualidade desta composição, joga-se desde logo na figura da Virgem que, com o seu semblante sereno e as suas vestes policromadas, patenteia a beatitude própria dos santos. Também as restantes figuras bem modeladas, interventivas e dinâmicas dos apóstolos e anjos que acompanham esta dormição da Mãe de Cristo contribuem para emprestar ao conjunto merecido destaque na arte da escultura em madeira da Lisboa barroca.



Convento de N.^a S.^a da Quietação ou das Flamengas

❖ Sala do Capítulo

Data a sua fundação dos tempos do reinado de D. Filipe II de Espanha, I de Portugal, concretamente de finais do século XVI, quando foi destinado a acolher

um grupo de freiras flamengas clarissas, fugidas das perseguições que no seu país se moviam contra os cristãos³⁰⁴.

De todo o recheio artístico que outrora pertenceu às freiras clarissas oriundas da Flandres, sobrou-nos, em matéria de talha dourada conotada com as primeiras realizações do barroco nacional, uma sala situada no coro alto da igreja. Habitualmente denominada Sala do Capítulo ou do Despacho, esta reveste-se inteiramente de azulejo azul e branco em silhar que percorre a sala, sendo que sobre este assentam as grandes molduras de talha enquadrando pintura de cavalete. Estas dispõem-se igualmente em torno de toda a sala. Sobrepujando estes painéis, uma cornija também de talha antecipa o tecto inteiramente forrado de caixotões de talha, albergando composições pictóricas.

Considerado um exemplo notório na capital do conceito de “obra de arte total”, esta antiga dependência do mosteiro das clarissas flamengas, conjuga as artes destacadas da última década de Seiscentos (Fotografia n.º 70).

Aqui, como podemos constatar, a talha apresenta-se como elemento de enquadramento de uma mensagem premente, e que é a temática que percorre as composições pictóricas patentes nas telas: Vida da Virgem, de Cristo, com ligação através da temática da azulejaria ao universo devocional da ordem de S. Francisco. Embora, a talha não represente o papel mais destacado neste conjunto, ajuda a dinamizar e a compor o ambiente do mesmo, funcionando como suporte privilegiado para a mensagem que se pretende transmitir. É, certamente, como veículo que se considerava magnificante e digno de enquadrar as telas que a talha aqui pontua e que com as restantes artes contribui para destacar esta sala no panorama artístico da Lisboa de hoje.

³⁰⁴ Cf. “Convento de Nossa Senhora da Quietação (Flamengas)”, Manuel Maia ATAÍDE (coord. de), *op. cit.*, pp. 107-111 e “Capela e Convento das Flamengas / Igreja de Nossa Senhora da Quietação”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031106020229 em www.monumentos.pt.



Convento de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais³⁰⁵

❖ Altar-mor e Capelas da Nave

Considerado um dos mais bem preservados monumentos sacros de Lisboa, o complexo deste antigo convento e igreja, apresenta no seu interior alguns dos melhores exemplos de talha do 1.º barroco nacional.

Fundado a 8 de Dezembro de 1681, por iniciativa de D. Luísa de Távora, o recente convento seria da ordem das carmelitas descalças, por cuja fundadora, Santa Teresa de Ávila, nutria a mecenas grande admiração³⁰⁶.

Começada a sua fábrica em finais do século XVII, época privilegiada de experimentações na composição e plasticidade das estruturas e formas decorativas dos retábulos de talha, esta igreja dedicada a N.^a S.^a da Conceição irá ser favorecida pela sua cronologia de fundação e posterior recheio artístico.

No espaço da igreja, o destaque vai, como não podia deixar de ser, para o majestoso retábulo-mor, muito justamente considerado como um dos mais representativos da talha de Estilo Nacional na capital.

Apesar de a sua autoria não ter sido ainda documentalmente provada, o facto de o mestre José Rodrigues Ramalho ter estado ligado ao desenho dos seus embutidos marmóreos, trabalhando no cenóbio a par do seu colega arquitecto João Antunes, aponta para que este retábulo, que exhibe a qualidade e as características estilísticas da oficina deste mestre, ser obra sua.

Data de 9 de Fevereiro de 1693, a escritura destinada a constituir uma sub-empregada de obra³⁰⁷. Os mestres pedreiros Manuel Antunes e João Teixeira

³⁰⁵ Sobre o retábulo-mor desta igreja, escrevemos anteriormente em Sílvia FERREIRA, *A Talha (...)*, pp. 69-71.

³⁰⁶ Cf. Manuel de AGUIAR, "O Convento dos Cardaes. O Tempo e o Modo", Irmã Ana Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *O Convento dos Cardaes. Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003, pp. 34-35.

tomam, de um terceiro de nome João Esteves, esta obra destinada à execução dos pedestais que suportam a máquina retabular. Um excerto do texto do ajuste notarial exemplifica de forma cabal a autoria do desenho dos embutidos marmóreos: “(...) a qual pedraria se obrigão elles Manoel Antunes e João Teixeira a laura lla pella planta de Jozeph Rodrigues Ramalho dando lhe os papeis dos reuestidos o Arquitecto João Antunes do proprio Jozeph Rodrigues Ramalho (...)”³⁰⁸.

Terá sido depois desta data, e concluído o trabalho de assentamento dos embutidos de mármore, que a obra de talha foi colocada na capela-mor da igreja, não inviabilizando o facto de que a execução do retábulo poderia ter sido concomitante da dos embutidos.

Datará, então, de cerca de 1693-95, este retábulo-mor, que José Meco justamente classificou como sendo “um dos mais sintéticos e mais elaborados do estilo nacional”³⁰⁹. De facto, a sua estrutura sóbria, pesada e canónica dentro das realizações suas congéneres, remete para uma austeridade e sobriedade, só desmentida pela verdadeira festa decorativa que os seus ornamentos introduzem. De resto, esta posição assumida aqui pelo retábulo-mor dos Cardais não era de todo estranha às demais realizações de talha retabular coevas. O que torna relevante este altar-mor dentro desta configuração algo paradoxal, jogada entre a sobriedade de linhas e o delírio decorativo, é justamente a sua imponência estrutural, na qual triplas colunas torsas, dispostas em planos diferenciados, se prolongam em igual número de arquivoltas no remate, configurando uma grande abertura central. Esta monumentalidade, que é de facto impressionante, contrasta com os pequenos apontamentos decorativos, que um pouco por todo o retábulo se empenham em contrariar a primeira impressão, que reduz o observador perante a magnitude da máquina retabular (Fotografias n.ºs 71 a 74).

³⁰⁷ Referido por Ayres de CARVALHO, *As Obras de Santa Engrácia e os seus Artistas*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1971, p. 101 e publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, pp. 184-185.

³⁰⁸ ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 28, L.º 463, fls. 81 v.º - 82 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 185.

³⁰⁹ José MECO, “A Divina Cintilação. Talha, Azulejos, Mármore, *Chinoiseries*”, Irmã Ana Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *op. cit.*, p. 137.

O destaque neste altar-mor vai também para a composição escultórica do sacrário³¹⁰. Desde logo, a sua forma, de carácter inédito, uma pirâmide de anjos que evoluem da base para o topo, num movimento no qual os seus corpos vão gradualmente perdendo matéria até se resolverem apenas nas suas pequenas cabeças, introduz no conjunto retabular sentido de dinamismo, ao mesmo tempo que promove e enquadra o seu tema central, a figura de Cristo ressuscitado.

No entanto, nesta igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais existem outros exemplares de talha também eles significativos dentro da produção artística da época. Referimo-nos concretamente aos dois altares da nave, afrontados entre si, ao púlpito e às grandes molduras que enquadram composições pictóricas.

Os altares da nave apresentam-se idênticos no que à sua estrutura e motivos decorativos concerne. Apesar de se filiarem nas características estilísticas do retábulo-mor, a sua localização e função ditou-lhes a pertença a uma estrutura mais simples, pois apresentam apenas uma coluna torsa de cada lado, prolongada pela arquivolta no remate. São, no entanto, os seus motivos decorativos e a forma de os conceber que nos permite avançar com a hipótese de pertencerem à mesma oficina que o seu congénere mor³¹¹ (Fotografia n.º 75).

Fechando o conjunto de elementos de talha dourada presente nesta igreja e enquadráveis no nosso estudo, reconhecemos ainda o púlpito, certamente de execução coeva da restante talha referida, o qual apresenta a sua caixa decorada com recorrência privilegiada ao motivo decorativo da folha de acanto. (Fotografia n.º 77). Quanto às molduras e restante talha de preenchimento entre as mesmas, apresentam-se igualmente subordinadas à temática decorativa da época, onde a folha de acanto, as figurinhas de meninos nela entrelaçadas e o motivo decorativo dos gomos (nas molduras), contribuem para a harmonização

³¹⁰ Sobre a componente escultórica deste sacrário e o seu significado no conjunto retabular, veja-se Fernando Jorge GRILO, "O Exercício da Fé. A Escultura Barroca no Convento dos Cardaes e a Espiritualidade Carmelita", Irmã Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *op. cit.*, pp. 254-25.

³¹¹ Aliás, esta hipótese tinha sido já considerada por José Meco no seu artigo "A Divina Cintilação (...)", p. 142.

decorativa transmitida pelo conjunto de realizações de talha no qual se inscrevem (Fotografia n.º 76).



Igreja de N.ª S.ª da Pena

❖ Altar-mor, Colaterais e da Nave

Fundada nos alvares do século XVIII, a sua primeira pedra teria sido lançada em 1705, pela vontade de um conjunto de paroquianos da freguesia de N.ª S.ª da Pena, a funcionar provisoriamente no convento de Santa Ana, da Ordem Terceira de S. Francisco³¹².

Situada no início da Calçada de Santa Ana, a actual igreja paroquial de N.ª S.ª da Pena, apresenta-se na capital como um dos poucos locais onde ainda podemos observar um conjunto, quase intacto, de obras de talha executado nos primeiros anos da centúria de Setecentos.

A sua peça mais emblemática, no cômputo geral das obras de talha patentes no templo, é o altar-mor. Começado a executar em 1714, estaria finalizado apenas cerca de 1721. Na sua construção intervieram nomes conhecidos do panorama artístico da arte da talha de então; Domingos da Costa Silva, Claude Laprade, Miguel Francisco da Silva e Estêvão da Silva, entre outros, ocuparam-se, intermitentemente, por esses anos, em erguer aquele que é justamente considerado o retábulo que inaugura um novo ciclo na arte da talha da cidade de Lisboa³¹³.

³¹² Cf. "Igreja de Nossa Senhora da Pena", Manuel Maia ATAÍDE (dir. de), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Vol V, Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, 1975, pp. 121-128 e "PENA (Igreja da)", Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 703-704.

³¹³ Sobre as etapas de construção deste retábulo veja-se Ayres de CARVALHO, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal. O Mestre das Grandiosas Máquinas Douradas da Lisboa Setecentista. O Artista Claude Laprade (1682-1738)", (separata de *Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964, pp. 28-47. Outra fonte para o conhecimento destas mesmas obras foi

De facto, o retábulo-mor da igreja paroquial dedicada a N.^a S.^a da Pena apresenta características que o individualizam dos demais, quer dentro da própria igreja, quer em relação ao conjunto de altares que imediatamente o precederam.

Estava-se em 1714 quando se dá início à construção do retábulo. Certamente que o seu ajuste notarial e a sua planta datariam já de alguns meses, quando a irmandade do Santíssimo Sacramento decide dar início à obra. Podemos assim considerar que a actualidade da sua planta enquadra-se perfeitamente no tempo em que a obra é começada a ser produzida. Assim, planta, contrato e obra surgem-nos como aspectos interligados entre si numa dinâmica construtiva que terá sido célere para os parâmetros da época.

A falta de outras obras documentadas suas coevas na cidade de Lisboa inibe a apreciação deste retábulo enquanto elemento pertencente a uma família composta por tantos outros que por aqueles anos, certamente, se estariam a erguer nas múltiplas igrejas da capital. Essencialmente por este motivo, ficou este retábulo da igreja da Pena isolado no contexto das outras realizações de talha de Lisboa ainda subsistentes. Com isto não queremos significar que não seja de facto uma peça excepcional, quer em termos da sua concepção, quer em termos da sua realização, no entanto, aquilo que dificulta a análise é o facto de não existir um verdadeiro termo de comparação que nos permita constatar até que ponto este altar foi de facto uma peça emblemática e inovadora no seu tempo.

No entanto, hoje a abordagem deve assentar forçosamente nas sobrevivências, e, para além das considerações anteriores, o retábulo-mor da igreja de N.^a S.^a da Pena apresenta-se indiscutivelmente como um exemplar ímpar da arte da talha da capital.

A sua estrutura, recorrendo a duplas colunas torsas dispostas aos pares em planos diferenciados, permite o rasgo ao centro de uma bem dimensionada tribuna acolhendo trono destinado à exposição do Santíssimo. Nas

a publicação integral do caderno de encargos de obra, pertença da irmandade do Santíssimo Sacramento desta igreja, pelo Pe. Carlos Alberto S. RIBEIRO, *Tribuna da Capela-mor da Igreja da Pena. Documentos para a sua História*, Lisboa, 1968.

extremidades da predela, e simulando carregar a estrutura retabular, observam-se dois pares de atlantes, verdadeiramente gigantescos relativamente aos seus congéneres meninos já utilizados em retábulos cronologicamente precedentes. De factura notável revela-se também o seu sacrário, de estrutura contracurvada e plenamente actual em relação às gravuras usadas na época e destinadas a este tipo de elementos³¹⁴.

O seu remate em arco de volta perfeita abandona os muito utilizados arcos concêntricos que pontuavam nas realizações de anos anteriores e dá a primazia a conjuntos decorativos constituídos por elementos arquitectónicos e vegetalistas comandados por uma miríade de anjos meninos que emprestam graciosidade ao conjunto. No entanto, a maior inovação deste remate resolve-se na introdução de grandes anjos adultos sentados em fragmentos de arco nas extremidades do entablamento (Fotografias n.ºs 192 a 196).

Também as ilhargas desta capela-mor apresentam realizações de talha dignas de nota. As grandes molduras que enquadram pintura de Jerónimo da Silva e os nichos dos santos que as ladeiam, ostentam a marca da actualidade artística dos mestres seus executantes. Uma vez mais, por exemplo, nas mísulas dos santos, se observa a recorrência à combinação entre elementos fito e antropomórficos associados aos concheados na composição decorativa. No que à decoração dos espaços de preenchimento que ladeiam as molduras concerne, destacam-se também as figurinhas descontraídas e vivazes de anjos meninos, articulados com folhagem acântica, volutas e elementos florais, transmitindo a todo o conjunto sentido de unidade estética (Fotografias n.ºs 196 e 197).

De facto, esta capela-mor da igreja de N.ª S.ª da Pena apresenta-se como um testemunho privilegiado de um novo tratamento compositivo e plástico dado às estruturas retabulares e seus espaços envolventes. Um grande sentido de dinamismo, associado à leveza, teatralidade e cuidado posto na organização

³¹⁴ Marie Thérèse Mandroux-França chamou justamente a atenção para a semelhança entre este sacrário da igreja de N.ª S.ª da Pena e as gravuras de Jean Lepautre destinadas a tabernáculos. Cf. Marie Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "L'image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et MuSées Portugais" in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª Série, nº 1, Porto, 1983, p. 161, nota 43.

dos diversos elementos estruturais e decorativos, assinala este retábulo como uma peça iniciadora de uma nova era para a construção retabular da capital.

Não só do seu altar-mor vive a relevância que esta igreja apresenta relativamente ao seu recheio artístico, em termos de arte da talha. A presença de dois altares colaterais, e de mais outros cinco na nave, inscrevem este templo no número relativamente diminuto de igrejas de Lisboa que ainda apresentam nos seus interiores um conjunto que permaneceu íntegro depois dos vários cataclismos que a cidade sofreu, não só em termos físicos, mas igualmente no que concerne às ideologias.

Dois altares colaterais, de época sensivelmente aproximada do retábulo-mor patenteiam na sua estrutura e ornamentos escolhas idênticas, pois apesar de se conformarem com a opção pelas colunas torsas recamadas de aves Fénix, meninos, cachos de uva e folhas de videira, introduzem grandes figuras humanas no registo da predela, ladeando o sacrário, e no remate, sentados no entablamento. Soluções de transição, são como antecâmaras para as composições arrojadas que o retábulo-mor irá apresentar (Fotografias n.ºs 190 e 191).

No que concerne aos altares da nave e começando do lado do Evangelho, fazendo a leitura a partir da capela-mor, verifica-se a presença de dois, dedicados respectivamente, a N.ª S.ª do Rosário e a S. Miguel, enquanto do lado da Epístola se apresentam N.ª S.ª com o Menino, N.ª S.ª da Conceição e S. Sebastião. De feição semelhante, aparentam ter sido executados nos primeiros anos de 1700. Apresentam duplas colunas torsas, decoradas de cachos de uva, pâmpanos e aves Fénix, sendo que o seu remate prolonga em arquivoltas torsas as colunas do retábulo. Funcionando como aduelas radiais, grandes escudetes fecham a estrutura concêntrica do remate (Fotografias n.ºs 186 a 189).



Igreja de N.^a S.^a das Mercês (antiga do mosteiro de N.^a S.^a de Jesus)

❖ Dois Altares na Nave, lado da Epístola

Fundada pelos religiosos da Ordem Terceira de S. Francisco, a sua primeira pedra foi lançada no dia 30 de Julho de 1615, sendo que 8 anos depois já se dizia missa naquela igreja. Terão, no entanto, de passar 10 anos até que a capela-mor ficasse concluída, possibilitando assim a celebração dos ofícios litúrgicos de forma condigna e adequada à magnificência do projecto desta igreja e convento³¹⁵.

Na actual igreja paroquial de N.^a S.^a das Mercês existem na nave, do lado da Epístola, dois retábulos de talha, bastante repintados e evidenciando intervenções posteriores, que não só dificultam a leitura dos seus elementos compositivos e plásticos, mas que introduzem também dúvidas quanto à pertença original de determinadas peças aos mesmos altares.

No entanto, um deles poderá ainda ser aquele que a 16 de Fevereiro de 1710, a irmandade de N.^a S.^a da Lembrança contratou com o mestre entalhador Manuel João de Matos³¹⁶, responsável também pela execução de muitos dos retábulos da nave e transepto do antigo mosteiro dos padres Paulistas, dedicado ao Santíssimo Sacramento e vizinho deste de N.^a S.^a de Jesus.

Segundo o contrato firmado entre o mestre entalhador e a mesa da irmandade da Senhora da Lembrança, este foi celebrado “(...) dentro na igreja do convento de Nossa Senhora de Jesus da terseyra hordem do Sarafico Padre São Francisco na menza

³¹⁵ Cf. “Nossa Senhora de Jesus (Igreja e Convento de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 644-645.

³¹⁶ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 62, L.º 346, fls. 46-47, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 39.

da irmandade de Nossa Senhora da Lembrança sitta mesma igreja estando ahi presente o reverendo Padre Pregador Frey Gregorio da Purificação SãoCristão mor da igreja do ditto convento tizourejro da ditto irmandade e Diogo Grases mosso de camara de sua Majestade escriuão della e Antonio Perejra Procurador (...) e da outra Manoel João de Mattos emtalhador de madejra morador nesta mesma cidade na Rua da Biqua de Duarte Bello (...) per dezejarem fazer o retabollo e trebuna da capella da mesma Senhora da Lembrança sitta na ditto igreja do mesmo convento com dous santuarios nas ilhargas com toda a perfeição mandarão fazer o debuxo trassa risco della com que a ditto obra se auia de fazer e visto e aprouado se contratarão con elle Manoel João de Mattos pera fazer toda a ditto obra do mesmo retabollo e trebuna e santuarios (...) A saber que elle Manoel João de Mattos sera obrigado como de efeito se obriga a fazer o Retabollo e trebuna e obra na ditto capella de toda a altura e largura della tudo de madejra de bordo e carualho tudo de talha leuantada muito perfejtto em sua porporssão em forma da planta e rascunho (...) ade dar acabada posta e asentada na ditto capella per todo o mes de Agosto proximo que Embora uira deste presente Anno de mil E settesentos e des (...) E que a obra da ditto trebuna ha de ser de talha correspondente a obra do mesmo retabollo e na mesma forma ande ser os dous santuarios tambem de talha E posto da ditto obra custo e fejtio della na forma Referida se obrigão elle Tizourejro Escriuão procurador da ditto menza e jrmandade a dar e pagar a elle Manoel João de Mattos a contia de Trezentos mil reis (...)" (negrito nosso) (Doc. n.º 103).

Da leitura deste ajuste notarial ressaltam as características do altar que a irmandade desejava ver executadas, nomeadamente a feitura de “santuários”, expressão que corresponde à colocação de uma estrutura em talha com os seus lugares de reserva para acolher relicários. Escolha semelhante pode ainda hoje ser observada nas capelas de N.ª S.ª da Doutrina, N.ª S.ª da Piedade, ou do Santíssimo Sacramento na igreja de S. Roque. Solução comum à época, esta estrutura corresponde à configuração demonstrada por uma das capelas da nave desta igreja, na qual os relicários se encontram tapados por grandes telas, como aliás era uso ao tempo, retirando-se apenas os painéis de pintura em

épocas determinadas do calendário litúrgico ou em outras festividades que se julgassem dignas dessa acção (Fotografias n.ºs 170 e 171).



Igreja dos Anjos

❖ Altar-mor, Colaterais e da Nave

Localizada na Avenida Almirante Reis, a actual igreja dos Anjos é uma edificação de 1910, já que a antiga, seiscentista, foi demolida para poder justamente ser aberta a artéria onde hoje a actual se situa.

Da demolida igreja foi decidido aproveitar-se integralmente o seu recheio e recolocar-se na nova, assim que esta estivesse concluída³¹⁷. O acervo de talha que ainda hoje se pode observar nesta igreja dos Anjos, será assim, supostamente, aquele que existia no antigo templo.

Um interessante texto inserido num relatório produzido pela irmandade do Santíssimo Sacramento desta igreja, datado de 1856, dá conta das escolhas que presidiram às obras que no ano anterior tiveram lugar no templo. A grande questão relativamente à renovação do interior da igreja, girou em torno de duas opções, a saber: conservar as telas e a talha ou substituí-las por estuques. Optou-se por conservar o recheio original da igreja, procedendo-se à sua conservação e restauro, não sem polémica como se depreende das palavras de um dos responsáveis pelas obras: “(...) Hoje Senhores, depois que tem fallado o Supremo Tribunal da opinião publica, depois que abertas as portas deste Templo **todos admiram a perfeição e esplendor que o distingue vantajosamente de todas as casas religiosas desta capital ultimamente reedificada, nada mais facil e commodo ha do que elogiar quem conseroou tanta beleza de arte, tão grande e magestosa fabrica que longe de semelhar com bonitos de estuque uma casa profana, chama e infunde o respeito religioso devido ao Tabernaculo do nosso Deus**

³¹⁷ Cf. “Anjos (Igreja dos)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 67-68.

Sacramentado (...) a Meza limita-se a lembrar-vos o axioma de que ha economias caras e prodigalidades uteis. O estuque poderia ficar talvez mais barato, mas, essa barateza seria além de ridicula e injustificavel por ir dar azo a mais um desacato ás artes, ephemera e nulla pela qualidade da obra (...)”³¹⁸ (negrito nosso).

Pelo acima exposto compreendemos que, mesmo em vista da “moda” de oitocentos em revestir de estuques muitos dos espaços sacros, a irmandade do Santíssimo Sacramento desta igreja, optou por manter a obra de talha por considerar, não só que a mesma dignificava o seu templo, conferindo-lhe “*perfeição e esplendor*”, mas também porque era muito mais consentânea com a solenidade de uma casa religiosa, que não se confundia na sua função com um qualquer palacete.

Esta campanha de obras de restauro, que se adivinha de grande envergadura, em virtude da dimensão das artes que recheiam quase a totalidade do templo, seria cerca de 50 anos mais tarde retomada pelo deslocamento de todo o recheio desta igreja para a nova que se ergueu na então recente Avenida Almirante Reis.

Certamente que este apeamento de toda a obra de talha e demais artes que pontuavam no antigo templo obrigou à sua limpeza e restauro, tendo mesmo, pelas características estilísticas híbridas de alguma dela, havido intervenção ao nível da execução de novos elementos, possivelmente por ter havido talha que não resistiu ao seu apeamento, ficando assim algumas das estruturas retabulares e decorativas truncadas. É muito possível que toda a talha que hoje em dia se observa na igreja dos Anjos seja uma combinação entre aquela que efectivamente existia no templo primitivo e alguma que terá sido executada para suprir a falta da que não resistiu à mudança.

Esta igreja de N.^a S.^a dos Anjos é quase completamente decorada com recorrência à obra de talha. Desde a sua capela-mor, passando pela nave com retábulos de talha em número de três de cada lado, pelo registo superior das paredes, que apresentam quadros emoldurados por esta técnica, ou ainda pelo

³¹⁸ Mesa da Irmandade do S.S. da Igreja dos Anjos, *Relatorio e mais documentos relativos as obras que tiveram logar na Parochial igreja dos Anjos*, Lisboa, Tipographia da Revista Universal, 1856, p. 7.

preenchimento dos espaços entre capelas e quadros, até à grande tribuna do coro alto e ao tecto com caixotões, todo o espaço é apropriado por esta arte que comanda e agencia as outras. Para além da talha, pintura, embutidos marmóreos e azulejaria completam o conjunto decorativo deste templo.

Considerando individualmente os vários registos nos quais se observa a presença da arte da talha, podemos desde logo enunciar a capela-mor, a qual apresenta estrutura retabular proto-barroca: duplas colunas de fuste liso, decorado com recorrência a motivos fitomórficos, abertura central enquadrando trono e remate em arco de volta inteira, fazem deste retábulo-mor um exemplar de transição (Fotografias n.ºs 5 e 6).

No que se refere às capelas da nave e mais ornamentação de talha deste espaço e do coro alto, podemos enquadrá-la genericamente na produção de finais de Seiscentos, princípios de Setecentos. Todos os retábulos apresentam duplas colunas torsas decoradas com cachos de uvas e pâmpanos, abertura central na qual se reconhece composição pictórica, nuns casos, noutros, decoração em talha da parede fundeira e remate de arcos concêntricos (Fotografias n.ºs 7 e 8).

Apesar de esta talha ser enquadrável na cronologia que acima referimos, percebe-se que em muitos altares houve intervenções responsáveis por aditamentos às estruturas.

Essas intervenções são mais notórias no registo das predelas, nas quais se observam estruturas e composições decorativas devedoras dos parâmetros estéticos de novecentos, como é o caso do altar de N.ª S.ª da Conceição, no qual a base que suporta a imagem da Virgem se apresenta, justamente, nessas condições. Noutros casos, apesar de essas intervenções não serem tão flagrantes, pressente-se que poderá ter havido tentativas de mimetização de peças que, possivelmente, e como acima referimos, se terão desintegrado com a remoção dos velhos altares da igreja primitiva.

No que respeita à talha que enquadra as telas e que decora os espaços livres da nave, coro alto e tribuna, esta apresenta-se mais interessante, em termos de fidelidade aos modelos da época da sua provável execução. As tão utilizadas folhas de acanto, as figuras de anjos meninos sobrepujando as molduras e

agenciado cartelas, bem assim como aquelas dos seus congéneres adultos que, em painéis sob as mesmas molduras ladeiam cartelas, contribuem para animar de forma intensiva o espaço que ocupam (Fotografias 9 a 11)

Pelo acima exposto, pensamos que este templo dedicado à Rainha dos Anjos, ainda permite um vislumbre, embora com alguma “nebulosidade”, das coordenadas estéticas da arte da talha praticada em Lisboa, no segundo terço de Seiscentos, início de Setecentos.



Igreja de S. Bartolomeu (ao Beato)

❖ Retábulo Relicário na Nave, lado da Epístola

A fundação do antigo convento de religiosos de Santo Agostinho dedicado a N.ª S.ª do Monte Olivete teve lugar em 1664 pela mão do Pe. Manuel da Conceição, confessor da rainha D. Luísa de Gusmão, de quem aliás veio a beneficiar de apoio para este seu intento.

O terramoto de 1 de Novembro de 1755 não terá causado danos significativos na igreja e convento dos agostinhos descalços, pelo que as reparações necessárias foram céleres. Outra data importante na vida deste cenóbio foi a da extinção das ordens religiosas, em 1834, a qual trouxe consigo o abandono do espaço por parte destes religiosos. A 27 de Dezembro de 1835 passa a paroquial, sob o orago de São Bartolomeu³¹⁹.

Num dos altares da nave desta igreja dedicada a S. Bartolomeu existe um retábulo relicário filiável na produção de talha de finais de Seiscentos ou inícios da centúria seguinte. De planta perspectivada, corpo único e três tramos, a estrutura deste retábulo desenvolve-se sobre uma base de embutidos de

³¹⁹ Cf. “Igreja e antigo convento do Grilo / Igreja paroquial de São Bartolomeu / Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031106070311, em www.monumentos.pt.

mármore, na qual assenta a predela. Esta apresenta nas extremidades mísulas com meninos atlantes, os quais simulam o suporte da máquina retabular. Ao centro observa-se estrutura semi-circular, decorada pelas figuras de dois anjos adultos ladeando medalhão central. As suas duplas colunas torsas articulam-se com pilastras em sequência estrutural de coluna/pilastra/coluna. As pilastras apresentam reservas que foram destinadas a acolher relíquias. O remate, em forma de edícula, apresenta ao centro um painel com reserva central igualmente destinado ao acolhimento de relíquia, agenciado por dois anjos meninos, enquanto nas suas extremidades se observam igualmente dois espaços vazados para o mesmo efeito. Decoram este registo, folhas de acanto, concheados, elementos florais e volutas, entre outros (Fotografias n.ºs 172 e 173).

De autor desconhecido, este retábulo da igreja dedicada a São Bartolomeu, insere-se num conjunto que deveria ter sido vasto, composto pelos denominados retábulos relicários³²⁰. Como já tivemos oportunidade de referir no capítulo I deste estudo, o culto das relíquias revelou-se de enorme importância à época. Devido ao significado que encerravam, à sua relativa raridade e ao prestígio que emprestavam a quem as possuísse nos seus templos, as relíquias eram objectos muito desejados, e raros eram os templos das ordens religiosas que não possuíam exemplares destes objectos sagrados.

Actualmente, em Lisboa, a existência de retábulos relicários é muito escassa. A par deste da igreja de S. Bartolomeu reconhecemos aquele primitivamente dedicado a N.ª S.ª dos Agonizantes, actual do Santíssimo Sacramento, da igreja de S. Roque, o qual incorpora na sua estrutura reservas para o acolhimento de relíquias. Fora de Lisboa, mas executado por mestres nela residentes, destacamos o retábulo de N.ª S.ª da Glória da autoria de António Martins Calheiros e Matias Rodrigues de Carvalho, sito na antiga igreja do colégio jesuíta de Santarém, actual Sé da mesma cidade.

³²⁰ Sobre estes retábulos, seus usos e funções, cf. o estudo de Francisco LAMEIRA, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759 (...)*, pp. 17-18.



Igreja de S. Cristóvão

❖ Altar-mor, Colaterais e da Nave

Erigida no local onde outrora se ergueu uma ermida dedicada a Santa Maria de Alcamim, contemporânea da reconquista da cidade de Lisboa aos Mouros, a igreja de São Cristóvão terá sido reedificada já no último terço do século XVII, apresentando bem preservado o seu interior seiscentista. Resistindo quase incólume aos efeitos do mega sismo de 1755, apresenta no seu interior um acervo de talha dourada e pintura, revelador de uma campanha de obras unitária e coerente³²¹.

Relativamente ao acervo de talha dourada ainda constante desta igreja de S. Cristóvão, o maior contributo para o conhecimento das datas das campanhas de obras da capela-mor e molduras da mesma, bem assim como o nome do mestre responsável por estas, foi o de Vítor Serrão³²². Ao levantar a documentação constante do cartório desta igreja, e escrevendo sobre as várias intervenções artísticas neste espaço, ao nível da arquitectura, da pintura e da talha, revelou o nome do mestre responsável pelo empreendimento de talha da capela-mor. Manuel João da Fonseca³²³ foi o mestre escolhido e a 19 de Fevereiro de 1680 foi lavrado contrato notarial formalizando a encomenda do retábulo-mor, as molduras dos painéis constantes das ilhargas, e o caixilho do painel amovível da tribuna, saldando-se todo este trabalho em 320.000 réis³²⁴.

Segundo o ajuste notarial firmado entre o mestre e a irmandade do Santíssimo Sacramento desta igreja, este retábulo-mor deveria seguir a feição de outros já

³²¹ Cf. acerca da história e recheio artístico desta igreja, “Igreja de São Cristóvão”, Manuel Maia ATAÍDE (coord. de), *op. cit.*, pp. 91-93 e Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa” (...).

³²² Veja-se o estudo deste historiador de arte citado na nota supra.

³²³ Acerca da obra deste mestre, consulte-se a pequena resenha biográfica constante do capítulo II deste estudo e no Vol II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

³²⁴ Cf. Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão (...)”, pp. 12-13.

executados pelo mesmo artista, nomeadamente aqueles que entalhou para a igreja do mosteiro de Santa Mónica no altar de N.^a S.^a do Rosário e para a igreja de São Mamede, ambas em Lisboa. O detalhe que se queria mimetizar era concretamente a composição de dois anjos sobrepujando a custódia, coroando-a. Se o modelo a seguir quanto a este aspecto seria aquele que Manuel João da Fonseca tinha ensaiado naquelas duas igrejas, o restante risco do retábulo terá pertencido ao Pe. João Duarte³²⁵.

Para além da obra do retábulo-mor, a Manuel João da Fonseca foi ainda comissionada a obra de entalhe das molduras das ilhargas da capela-mor, com a condição de serem na forma daquelas que o mestre executou para a Capela Real. Por esta pequena amostra de especificações que a irmandade do Santíssimo Sacramento frisou na contratação da obra de talha, compreendemos como este programa artístico foi delineado com o máximo cuidado e rigor, articulando a obra de talha com a restante, nomeadamente com a pintura.

No que concerne à estrutura do retábulo-mor desta igreja de S. Cristóvão, o mesmo evolui a partir de uma predela com painel central lavrado de motivos ornamentais em C, sendo que nas extremidades, nas mísulas, se observam meios corpos atlantes. Duplas colunas torsas decoradas com folhas de videira e cachos de uva abrem ao centro tribuna acolhendo trono. O remate em arco de volta inteira utiliza um arco concêntrico pontuado por cinco aduelas radiais.

Sobre esta estrutura retabular urge destacar que a sua feição original se encontra bastante alterada. Começando pelo registo da predela, observa-se que, tanto o painel central da mesma, como os atlantes que pontuam nas mísulas, não se enquadram na época de construção do retábulo, devendo ter sido introduzidos já no século XIX. A mesma situação se reconhece em relação ao trono que se apresenta devedor de uma estética já novecentista, ou ao sacrário esférico também pouco consentâneo com as realizações de talha de finais de Seiscentos.

³²⁵ Sobre Pe. João Duarte e a sua relevância no panorama artístico lisboeta de finais de Seiscentos, veja-se a obra supra citada de Vítor SERRÃO, pp. 8-13.

A famosa composição que a irmandade do Santíssimo Sacramento tinha expressamente encomendado ao mestre e que constava de dois anjos coroando a custódia já não existe, tendo sido substituída pelo actual trono. Também, como atrás referimos, toda a zona da predela se apresenta desvirtuada da sua feição original, que a crer nas obras remanescentes de mestre Manuel João da Fonseca se deveria perfilhar nas composições de mísulas recamadas de folhas de acanto, utilizando por vezes mascarões ou meios-corpos mas, se por acaso a solução foi esta última, não serão certamente aqueles que hoje lá podemos observar, tão esteticamente distantes daqueles que o mestre entalhou em outras obras suas, como são por exemplo as da igreja matriz da Azambuja, de Sesimbra ou aquela dedicada a N.^a S.^a de ao Pé da Cruz, em Beja (Fotografias 23 a 25).

No que às ilhargas concerne estas são completamente ocupadas por duas grandes telas emolduradas por obra de talha lavrada com recorrência a elementos fitomórficos.

Duas capelas colaterais à capela-mor evidenciam escolhas estéticas algo distintas de todas as outras. Possivelmente aproveitando a arquitectura do espaço pré-existente, o tecto da capela apresenta-se em forma semi-circular, sendo que, no entanto, fazem uso das colunas torsas e da estrutura comum às suas congéneres de Estilo Nacional. O altar do lado do Evangelho apresenta na actualidade a imagem novecentista de Cristo figurado Homem e a de N.^a S.^a de Fátima, enquanto o do lado da Epístola acolhe a de Cristo Ressuscitado (Fotografia n.º 27).

Também a nave se constitui no seu acervo retabular por altares de talha dourada enquadráveis na produção de finais de Seiscentos. Estes, em número de três de cada lado, são de factura idêntica, apresentando contudo, também, algumas notas de intervenções posteriores, maioritariamente no que diz respeito às suas paredes fundeiras e predelas (Fotografias n.ºs 26 e 28).

Como atrás mencionámos, estes retábulos da nave apresentam-se dentro dos parâmetros estilísticos da talha de Estilo Nacional, manifestando alguns, contudo, alterações na sua morfologia inicial. Aqueles que se mantêm mais

íntegros são os que acolhem N.^a S.^a com o Menino e o que alberga a representação da *Pietà*. Todos os outros revelam intervenções, quer, por exemplo, a nível de introdução de vitrina, no altar de N.^a S.^a da Conceição, quer a nível de colocação de sacrário no altar dedicado a Cristo Crucificado e à Santa Parentela.

Apesar da igreja de S. Cristóvão ser considerada como uma daquelas que, no centro de Lisboa, resistiu quase incólume ao terramoto do dia de Todos os Santos de 1755, o seu acervo de talha, apesar de se encontrar num razoável estado de conservação, indicia bastantes alterações promovidas ao longo do tempo, com destaque para aquelas que no século XIX se ocuparam em introduzir elementos estranhos às primitivas estruturas.



Igreja de S. José de Entre-as-Hortas/ de S. José dos Carpinteiros

❖ Retábulos da Nave

A igreja de S. José de Entre-as-Hortas, vulgarmente conhecida como S. José dos Carpinteiros, começou por ser uma pequena ermida, construída pela irmandade de S. José em 1545³²⁶.

Esta irmandade, teve a sua origem em 1522 na igreja de Sta. Justa, e dela faziam parte pedreiros, carpinteiros, entalhadores, ladrilhadores, marceneiros, canteiros e demais ofícios afins à arte de trabalhar a madeira e a pedra³²⁷.

Definitivamente instalados na sua igreja, que em 1567 é elevada a paroquial, os irmãos de S. José possuíam um rico arquivo no qual constam registos desde o século XVI. É composto por documentação diversa, entre a qual se destacam

³²⁶ Cf. "S José de Entre-as-Hortas (Igreja de)", Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 806.

³²⁷ Cf. "S. José dos Carpinteiros (Irmandade de)", Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 807.

livros de admissão de irmãos, de habilitação *de genere* e pautas de exames dos diversos ofícios³²⁸.

A igreja de S. José dos Carpinteiros possui actualmente na nave, afrontados entre si, dois altares semelhantes, enquadráveis no Estilo Nacional da arte da talha portuguesa (Fotografias n.ºs 87 e 88).

O do lado do Evangelho é dedicado a N.ª S.ª da Fé, enquanto o do lado da Epístola é devotado a N.ª S.ª das Dores e ao Senhor dos Passos.

A sua estrutura articula duplas colunas salomónicas com pilastras, em sequência pilastra/coluna/coluna/pilastra, abrindo ao centro espaço para a exposição das figuras dos respectivos oragos. O remate, em arco de volta perfeita prolonga a estrutura do corpo do retábulo. Ao centro do mesmo observa-se um escudete ladeado por dois *putti*.

No que concerne aos ornamentos presentes nestes altares, utiliza-se abundantemente a folha de acanto, sendo que nas colunas torsas se reconhecem os inevitáveis cachos de uvas e folhas de videira, acompanhados por aves Fénix. De feição canónica dentro do conjunto dos seus congéneres coevos, estes retábulos da igreja de S. José dos Carpinteiros não possuem traços distintivos que os destaquem na produção da retabulística do seu tempo.

Actualmente encontram-se em muito mau estado de conservação, observando-se, nomeadamente, o destacamento de peças de talha do retábulo dedicado a N.ª S.ª da Fé, sobretudo no registo da predela e no remate.

Sobre os encomendadores da obra de talha destes dois retábulos e artistas que os terão executado não chegaram até nós documentos que nos elucidem, no entanto, afortunadamente, localizámos os dois contratos notariais que documentam a encomenda da obra de douramento de ambos.

³²⁸ Esta documentação, que até há cerca de cinco anos esteve à guarda da Igreja de S. José de Entre-as-Hortas, foi deslocada para o arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, onde se encontra a aguardar tratamento de restauro. Apesar de termos tentado ao longo do tempo que durou a nossa investigação, consultar a referida documentação, o seu acesso nunca nos foi concedido pelos serviços da Câmara Municipal de Lisboa.

O retábulo dedicado a N.^a S.^a da Fé foi mandado dourar a 9 de Fevereiro de 1698 por Manuel Luís, contratador do consulado do Paço da Madeira, a Manuel Henriques, mestre pintor, pela quantia de 170 mil réis.

Um excerto do contrato de douramento esclarece-nos acerca da obra comissionada a Manuel Henriques: “(...) *Por elle Manoel Luis foj ditto a min Tabalião perante as testemunhas ao diante nomeadas que na Igreja de São Joseph desta Cidade Esta huma capella da Imuocação de nossa Senhora da Fee E pella particullar deuosão que ten a mesma Senhora quer a sua custa E despeza mandar dojrar o Retabollo E mais obra de talha que ha a mais feita E asentada na dita capella se contratou con Elle Manoel Emriques pera lhe dojrar com toda a perfeisão o Retabollo da dita capella E toda a mais obra de talha que nella Esta e se ue a uista dos olhos exsetto banquetta do Altar porque Esta ha de ser Pintada fingida pedra E tudo ha de dar acabado por todo o mes de Majo proximo que Embora neste presente anno de seissentos nouenta e outo (...) E sendo que despois de acabada a dita obra E dourado della dentro de hum anno mostre alguma falta Em Reção de não ser ben bornida ou mal aparelhada tudo elle Manoel Enriques mandara fazer E fara de nouo a sua propria custa E despesa (...)”³²⁹ (Documento n.º 63).*

Interessante neste ajuste notarial é a cláusula que estipula a garantia de um ano para a obra de douramento, que deveria mostrar-se intacta doze meses depois da sua feitura.

O outro contrato de obra de douramento, destinado ao altar do Senhor Santo Cristo do Bonfim, foi lavrado a 7 de Agosto de 1702 e teve por intervenientes o mesmo mestre dourador, Manuel Henriques, e Diogo Lette, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo.

O texto da escritura legal confirma que: “(...) *Por elle Diogo Lette foj ditto a min Tabalião perante as testemunhas ao diante Nomeadas que na ditta Igreja de São Joseph esta huma capella do Santo Cristo do Bomfim e pella particullar deuosão que elle e outras pessoas tem ao mesmo Senhor querem a sua custa e despesa mandar dourar o Retabollo e mais obra de talha que esta feita e asentada na ditta capella do Santo Cristo em reção do que se contratou com elle Manoel Emriques pera com toda a perfejsão lhe*

³²⁹ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 57, L.º 311, fls. 52-53.

*dourar o Retabollo da ditta capella e toda a mais obra de talha que nella esta e se ve auista dos olhos e o tetto a banquetta do Altar porque hessa ha de ser Pintada fingindo Pedra e tudo ha de dar feyto e acabado the quinze dias do mes de Outubro proximo que embora uira deste prezente Anno de mil settecentos e dous e **dourara a ditta capella na mesma forma e modo que fes dourou e pintou a que fica defronte desta da inuocação de nossa Senhora da Fee (...)** e sendo que depois de acabada a ditta obra e dourado della dentro de hum anno mostre alguma falta en rezão de não ser bem bornida ou mal aparelhada tudo elle Manoel Enriques mandara fazer e fara de nouo a sua propria custa e despesa e fiquara com toda a perfeisão a contento e satisfasão delle Diogo Lette ou da pessoa que elle pera isso nomear (...)"³³⁰ (negrito nosso) (Doc. n.º 77).*

De cláusulas muito semelhantes ao contrato anterior, datado de 1698, este de 1702 confirma igualmente um particular a custear a obra de douramento de um altar.

Da leitura de ambos os documentos não se consegue apurar se os respectivos encomendadores do douramento fariam parte da irmandade de S. José dos Carpinteiros, sediada naquele templo. Agindo a título particular, os dois mecenas não referem a sua inserção em qualquer irmandade que pudesse existir naquela igreja. No entanto, como sabemos, aquele templo dedicado a S. José foi erigido pela irmandade dedicada ao mesmo santo, a qual era composta por oficiais mecânicos ligados às artes da madeira e da pedra.

No caso do primeiro altar a ser dourado, o de N.^a S.^a da Fé, o seu encomendador era pessoa ligada aos ofícios da madeira, visto ser contratador do Paço da Madeira, já no segundo caso, o mecenas da obra era Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, sem ligação imediata a qualquer ofício.

Não era incomum particulares associarem-se ao engrandecimento e ornamento de capelas, "*pela sua particular devoção*", como muitas vezes é referido nos contratos, podendo ser exactamente este o caso.

³³⁰ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 57, L.º 325, fls. 35 v.º-37 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico" (...) p. 20.

Como acima referimos, apesar de não termos localizado os documentos que confirmariam os nomes dos encomendadores, dos artistas e as datas de execução do entalhe destes dois retábulos, pensamos que os seus respectivos contratos de douramento nos fornecem balizas cronológicas que nos permitem delimitar as suas datas de execução. Deste modo, os douramentos datados de 1698 e 1702 apontam para uma produção de entalhe de finais da centúria de Seiscentos, o que é absolutamente coincidente com a feição estilística de ambos os altares.



Igreja de São Roque

❖ Capelas de N.^a S.^a da Doutrina, Santíssimo Sacramento e N.^a S.^a da Piedade

A antiga igreja dos padres inicianos da companhia de Jesus é na cidade de Lisboa um dos locais que melhor exemplifica a evolução da arte da talha da capital. Possuindo diversos exemplares, que vão desde o gosto maneirista até àquele mais próximo do barroco joanino, vários são os altares que ainda nos permitem um vislumbre do labor das oficinas de talha de Lisboa dessas épocas. No caso que aqui contemplamos, os retábulos da 1.^a fase do barroco português, iremos apenas salientar aqueles que neste templo se enquadram nesta tipologia.

A primeira capela que se apresenta à entrada da igreja do lado da Epístola, é aquela dedicada a N.^a S.^a da Doutrina, a qual pertenceu à irmandade homónima constituída na sua esmagadora maioria por oficiais mecânicos³³¹.

³³¹ Acerca da irmandade de N.^a S.^a da Doutrina, cf. Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “As irmandades da Igreja de S. Roque (...)”, pp. 205-215.

O seu contrato de obra data de 24 de Julho de 1688³³² e foi celebrado “(...) dentro no conuento de São Roque em hua caza que assiste a meza e Irmandade da Congregação de Nossa Senhora da Doutrina cita na Igreja do dito comuento estando ahy presentes em meza o juis Heronimo Nunes e o secretario Manoel Pereira de Brito e o Procurador Francisco Rabulho e os mais mordomos e jrmãos (...) e da outra Jozeph Rodrigues Ramalho entalhador e morador nesta cidade na rua da Atalaya (...) estão comtratados com elle Jozeph Rodrigues Ramalho para efeito de lhe fazer hum retabollo para a sua capella de nossa Senhora da Doutrina que tem na dita Igreja de São Roque na forma do risco que esta feito asinado por elles juis e por elle mestre (...) e as colunas serão feitas todas em redondo com seus tres pilhares e intalhadas e nellas seus capiteis que digão com as mesmas colunas e os arcos de sima serão entalhados por debaixo dos trosidos e os trosidos todos em redondo na forma da coluna se poder lograr com a vista e os ditos arcos e mais talha muito relleuante de talha que depois de limpa fique em altura de hua mão trauesa e donde ouuer talha de Pinho digo talha de paineis sera emcaixilhado com caixilhos de relevado toda vazada e tresparente e (...) se obrigão elles juis e mais officeais e mordomos a lhe dar a elle mestre quatro centos mil reis em dinheiro (...) e que elle mestre se obriga a dar a obra de todo acabada e asentada em seu lugar na somana de Ramos da quaresma que embora vira do anno de mil e seiscentos e oytenta e nove (...)” (Doc. n.º 43).

O retábulo de Nossa Senhora da Doutrina desenvolve-se sobre uma base de mármore embutidos. A sua estrutura articula colunas torsas dispostas aos pares, enquadrando nichos reservados às imagens de São Joaquim e Santa Ana. Ao centro rasga-se tribuna destinada a acolher a imagem devocional de N.ª S.ª da Doutrina. Remata a estrutura arco de volta perfeita com recorrência ao prolongamento das colunas torsas em arcos concêntricos. Ao centro reconhece-se cartela e ritmando o remate festões de flores, segurados por meninos, fazem as vezes de aduelas radiais (Fotografias n.ºs 61 a 63).

³³² ANTT, A.H.C.L., - *Secção de S. José*, L.º 1949, fls. 218-219. Sobre este retábulo cf. Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, pp. 178-179, Sílvia FERREIRA, “Da Igreja de São Roque à de São Pedro de Alcântara. Três Séculos da Arte da Talha”, *Património Arquitectónico I. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006, pp. 112-114 e Sílvia FERREIRA, *A Talha (...)*, pp. 65-68.

Nas ilhargas reconhecem-se, colocados frontalmente, dois painéis relicários enquadrados por motivos decorativos de talha que se estendem ao tecto (Fotografia n.º 64).

Esta capela merece ser destacada no cômputo geral da arte da talha da cidade de Lisboa. Verdadeiramente notável, não só enquanto testemunha da capacidade técnica da oficina responsável pela sua execução, demonstrável na harmonia entre as diversas partes do retábulo e na perfeição do seu entalhe, mas também e antes de mais enquanto peça representativa de um certo vanguardismo e erudição, pouco comuns nos seus congéneres coevos.

De estrutura dinâmica, certamente devedora de um desenho actual e erudito à época, será também através dos seus ornamentos que se jogará todo o sucesso e eficácia da mensagem desta obra. A atenção ao pormenor, a utilização de elementos em simetria, o respeito pela tradição e sua articulação com outros novos, a alternância de elementos versus repetição dos mesmos, tudo isto enquadra esta capela no universo das estruturas retabulares mais bem conseguidas do seu tempo.

A capela de N.ª S.ª da Piedade³³³ é a 2.ª capela da nave, imediatamente a seguir àquela dedicada a S. João Baptista. Pertença da irmandade homónima, fundada a 8 de Setembro do ano de 1686, sabe-se através do testemunho do jesuíta, autor da *História dos Mosteiros*, que sensivelmente à data do seu relato, c. 1707, o altar desta capela estaria finalizado no que dizia respeito à obra de talha, pois este autor no seu manuscrito refere: “(...) se contam já nella [irmandade] quinhentos pera syscentos Irmãos, os quaes tem feyto hum retabolo muy fermoso de boa talha que brevemente se verá dourado”³³⁴. Esta informação é a única que actualmente dispomos e que nos coloca na pista de uma data aproximada para a execução deste altar. No entanto, apesar de a data certa do entalhe não ser conhecida, o mesmo não se passa com aquela do douramento desta estrutura. Em 1716, os

³³³ Sobre este altar cf. Robert SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 86 e Sílvia FERREIRA, “Da Igreja de São Roque à de São Pedro de Alcântara (...)”, pp. 106-109, *Idem*, “O Retábulo-mor da Igreja Matriz de Loures: uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo”, *Revista de Artes Decorativas*, n.º 1, Porto, Citar, 2007, pp. 101-103.

³³⁴ *História dos Mosteiros (...)*, Tomo II, p. 271.

irmãos que serviam na mesa da irmandade, certamente contristados por o retábulo ainda se encontrar “em branco”, decidem mandá-lo dourar a expensas suas³³⁵.

Decorria ainda 1716, e um outro documento pertença do espólio do cartório desta irmandade revela que a mesa se reuniu para deliberar que forma deveria revestir a decoração do tecto da sua capela: “(...) Aos vinte e dous dias do mes de Abril do anno de mil setecentos e dezassaeis na caza do Despacho da Virgem Nossa Senhora da Piedade (...) estando a meza junta com a maior parte dos deffinidores que este anno servem e mais jrmãos abaicho asignados (...) foi proposto pello Prefeito della em como se daua principio a dourar a capella de Nossa Senhora e era preciso determinar se hauia de deixar ficar o teto da capella na mesma forma em que estaua ou se hauia de por lizo e mandado pintar de Arquitetura; o que visto e ouuido por todos elles sahio a mais votos depois de se ter mandado andar a vara que se poze se lizo e depois mandado pintar de Arquitetura (...)”³³⁶ (Doc. n.º 112).

Embora, como referimos acima, não se conheça nem a data nem a autoria do retábulo desta capela, um facto que pode adiantar uma hipótese de autoria é aquele que revela a presença do mestre entalhador Bento da Fonseca Azevedo, como irmão desta instituição e também um daqueles que contribuiu monetariamente para o douramento da capela. Do percurso profissional deste mestre conhece-se apenas que terá sido o autor do retábulo-mor da igreja matriz de Loures, em ajuste datado de 1721, embora segundo a documentação do cartório da mesma igreja, a sua intervenção naquela obra datasse já de alguns anos antes³³⁷.

Apesar de distarem possivelmente mais de quinze anos no tempo, algumas soluções estruturais e decorativas do retábulo de N.^a S.^a da Piedade e do retábulo-mor da igreja matriz de Loures são idênticas. Em concreto, reconhecemos na imaginária do retábulo da igreja matriz de Loures, traduzida

³³⁵ Cf. ANTT, *A.H.C.L.* – *Secção de São José*, L.º 1222, fls. 11-12, publ. por Sílvia FERREIRA, “Da Igreja de São Roque à de São Pedro de Alcântara (...)”, p. 107.

³³⁶ Cf. *Idem, ibidem*, fls. 13-14.

³³⁷ Sobre esta obra da igreja matriz de Loures e o seu mestre entalhador, veja-se de Joaquim José da Silva Mendes LEAL, *A Admirável Igreja Matriz de Loures*, Lisboa, Edição do Autor, 1909, pp. 350-354 e Sílvia FERREIRA, “O Retábulo-mor da igreja Matriz de Loures (...)”, pp. 98-100.

nas quatro esculturas de vulto nas suas ilhargas, representando os Evangelistas, e naquelas do retábulo de N.^a S.^a da Piedade representando Santa Verónica e S. Longuinhos, uma similitude que se traduz na expressão corporal, no tratamento de rostos e panejamentos. Outra característica muito singular, e que pontua nos dois retábulos, é a adopção de volutas como elemento decorativo colocado em fragmentos de arco no remate³³⁸.

O altar de N.^a S.^a da Piedade define-se estruturalmente partindo de uma base de mármore embutidos, sobre a qual se desenvolve a predela. Ao centro da mesma pontua um sacrário ladeado por figuras de vulto de anjos adultos. O seu corpo central desenvolve-se segundo a dinâmica de coluna/pilastra/coluna, num movimento reentrante que confere sentido perspéctico à estrutura e abre ao centro bem dimensionada tribuna, espaço de acolhimento de uma crucifixão de Cristo envolto em glória de anjos, aos pés do qual se observa uma *Pietá*. A parede fundeira do retábulo apresenta em baixo relevo uma figuração da *Jerusalém Celeste*.

O altar remata em arco de volta perfeita, reconhecendo-se ao centro uma cartela com as armas de Portugal (Fotografias n.ºs 174 a 177).

Como muitas das capelas suas coevas, esta da Senhora da Piedade apresenta as suas ilhargas completamente recamadas de talha, unificando os dois temas centrais das mesmas: a imaginária de vulto e as estruturas que albergam os relicários (Fotografia n.º 178).

Embora este retábulo se apresente ainda dentro dos parâmetros estruturais reconhecidos no Estilo Nacional: colunas torsas articuladas com pilastras, tribuna, remate em arco de volta perfeita, etc. as suas escolhas em termos decorativos apresentam-no como um exemplo original e inovador, que lhe garantem um lugar de destaque na história desta arte na cidade de Lisboa.

O impacto cenográfico, pois é essencialmente disso que se trata nesta estrutura quando a definimos como inovadora, assenta na miríade desconcertante de anjos meninos e *putti* que dominam todos os espaços do retábulo. É de

³³⁸ Que Robert Smith, de forma perspicaz, já tinha assinalado. Cf. Robert SMITH, *A Talha em Portugal (...)*, p 98.

movimento e de teatralidade que se encontra imbuída a solução decorativa de conjunto deste altar, e esse movimento e essa teatralidade estão ao serviço de uma mensagem veiculada pela descontração destas figuras, pelos seus movimentos dinâmicos e livres, festivos até, emprestando ao local ambiente de celebração. É de um momento que está para vir que nos falamos estas pequenas figuras: alegria e exaltação que se seguirá à Crucificação de Cristo e à lamentação da Virgem com o seu filho nos braços, na derrota da morte e na glória da Ressurreição.

Passando à capela dedicada ao Santíssimo Sacramento, última do lado da Epístola, as informações sobre a autoria da sua obra de talha chegaram-nos de forma indirecta, através do texto de um outro contrato de obra destinado ao altar de N.^a S.^a da Glória, sito na igreja do antigo colégio inaciano de Santarém³³⁹. Segundo esse ajuste notarial, o qual tinha como contraentes, de um lado a irmandade da dita Senhora e do outro o mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho, o retábulo que naquele momento era contratado deveria ser executado à semelhança daquele que o mestre tinha anteriormente executado para a capela de N.^a S.^a dos Agonizantes - antiga devoção desta capela - da igreja de S. Roque. Assim, estava-se a 3 de Outubro de 1709 e (...)” *no colégio de Santo Antão da Companhia de Jesus e ahy em huma caza deputada para semelhantes actos estauão presentes da huma o Reverendo Padre Manoel Caldas da mesma Companhia e Prefeito do Colegio da villa de Santarem e admenistrador da capella de Nossa Senhora da Gloria cita na igreia do mesmo Colegio (...) E da outra, Mathias Rodrigues de Carvalho mestre do officio de entalhador morador nesta cidade defronte da igreia de São Caetano (...) estão ajustados sobre a obra que se quer fazer no retabolo da dita capella de Nossa Senhora da Gloria cita na igreia do dito Colegio da dita Companhia e da dita villa de Santarem (...) que elle dito Mestre sera obrigado e com efeito se obriga por este instrumento e na melhor forma de direito a fazer a dita obra de pao de bordo da melhor que ouuer com toda a perfeição e seguransa que a*

³³⁹ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 8 L.º 469, fls. 93v.º-94. A revelação da autoria deste retábulo, primitivamente dedicado a N.^a S.^a da Conceição da irmandade dos Agonizantes, sediada na igreja de S. Roque foi feita por Maria João COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte (...)”, pp. 281-282.

arte der lugar, e pelo mesmo rescunho e forma que elle fes na capella de Nossa Senhora dos Agonizantes da Caza Proffesa de São Roque desta dita cidade porque do mesmo modo e pelo mesmo rescunho fara esta de Nossa Senhora da Gloria (...)" (negrito nosso) (Doc. n.º 109).

O altar do Santíssimo Sacramento eleva-se sobre base de embutidos polícromos. De corpo único e três tramos, a sua volumetria é plana. No seu corpo central observa-se alternância coluna/pilastra/coluna, abrindo ao centro espaço para a figura de Nossa Senhora da Conceição, rodeada por uma glória de anjos. No que ao remate concerne, este apresenta-se em edícula, figurando ao centro composição pictórica de Nossa Senhora da Assunção, primitivo orago da capela.

De estrutura ainda nitidamente devedora dos cânones maneiristas, nomeadamente no que às suas colunas respeita, a forma do seu remate confere-lhe também esse estatuto. Será, contudo, no que à sua ornamentação concerne que deve a sua maior originalidade. Esta é conseguida através da integração de uma composição escultórica de carácter plenamente barroco, na qual uma imagem de N.^a S.^a da Conceição parece ser transportada pelos ares por um conjunto de anjos simulando o voo. É, em grande parte, devido a esta escultura que este retábulo patenteia força e sentido de dinamismo, coadjuvado pelas composições decorativas das suas ilhargas, nas quais variados meninos em posições "equilibristas" orquestram flores, plantas, pássaros etc. (Fotografias n.ºs 49 a 51) (Gravura n.º 70).



Igreja de S. Sebastião da Pedreira

❖ Altar-mor, Colaterais, da Nave, Decoração Parietal e Coro

Data de 1652 a construção desta igreja dedicada ao mártir S. Sebastião, no local onde primitivamente existiu uma ermida dedicada ao mesmo santo. A sua sagração aconteceu dois anos mais tarde³⁴⁰.

Segundo as *Memórias Paroquiais*, a actual feição estética do interior da igreja data de 1718, quando se levou a cabo uma massiva campanha de obras visando a remodelação e actualização do interior do templo. Diz assim o pároco respondendo ao inquérito de 1758: “(...) Em o ano de 1718 se principiarão nesta Igreja varias obras de pedra, e cal, e pedraria fazendo se lhe correspondencias, que não tinha, levantou se o tecto, e **guarnecerão se as paredes e coro de talha dourada, e apaynelada**, sendo os Payneis do corpo da Igreja os doze Apostolos da companhia de Christo Senhor noso (...) Esta o sacrario no altar mayor preciozamente ornado, tem hum nicho de cada parte, no da parte do Evangelho está (...) Maria Santissima com o titulo de Senhora da Saude (...) no da parte da Epistola, está a imagem de S. Sebastião chamado da Pedreira (...)”³⁴¹. (negrito nosso).

A obra de talha referida pelo pároco de S. Sebastião da Pedreira, como aquela que foi executada cerca de 1718, será a que emoldura as composições pictóricas na nave e que decora os espaços livres entre molduras, estendendo-se este lavor aos dois púlpitos e ao coro alto.

A restante talha observada neste espaço, a saber: altar-mor, dois colaterais e dois na nave apresentam características compositivas e plásticas que os filiam na produção de finais de Seiscentos ou inícios de Setecentos.

³⁴⁰ Cf. “S. Sebastião da Pedreira (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 824-825.

³⁴¹ Alfredo de MATOS e Fernando PORTUGAL, *op. cit.*, pp. 252-253.

Desde logo, há que referir que o retábulo-mor e todo o espaço adjacente a este parece ter sido intervencionado no século XIX. Da estrutura que se percebe ter sido de Estilo Nacional apenas subsistem as duplas colunas torsas decoradas com cachos de uvas e folhas de videira. Também o remate, em arco de volta perfeita, poderá ainda ser o original, no entanto todos os restantes elementos não se coadunam com estes últimos. Predela, mísulas, trono, todo o interior da casa da tribuna e tecto da capela-mor apresentam intervenções que pensamos datarem de finais de oitocentos (Fotografia n.º 199).

De resto, como bem sabemos, esta igreja sofreu uma intervenção de restauro em 1994, da responsabilidade do pároco de então, a qual se ocupou, a nível da talha, em repintá-la de azul e branco, deixando apenas alguns apontamentos em dourado (Fotografia n.º 200).

No que concerne às capelas colaterais e da nave, estas apresentam-se filiadas nos modelos em voga em finais da centúria de Seiscentos e princípios da de Setecentos. Definem-se pelo uso de duplas colunas torsas ornadas de pâmpanos e cachos de uva, abertura central destinada a acolher a imagem do orago e remate em arcos concêntricos no prolongamento das colunas. A sua decoração é feita com enorme recorrência à folha de acanto, com pequenos apontamentos de elementos florais.

No entanto, no cômputo geral da obra de talha desta igreja, aquela que se nos assemelha mais interessante e, possivelmente, menos intervencionada em termos da sua composição é a dos púlpitos e aquela decorativa que ornamenta dois terços das paredes da nave e se estende ao varandim e ao coro alto.

No segundo registo parietal da nave apresentam-se grandes telas emolduradas por talha, a qual recorre neste emolduramento à folha de acanto como elemento decorativo preferencial. Também os espaços entre as telas estão ornados de elementos vegetalistas, sendo que os púlpitos, afrontados entre si interrompem o ritmo das telas. Aqueles inteiramente de talha, exceptuando a sua base que é de cantaria, são ornados na sua tribuna com talha vazada constituída por meninos entrelaçados em folhagem acântica.

Muito interessante revela-se a última secção parietal desta nave, a qual apresenta janelas intercaladas com molduras de talha que enquadram grandes telas. Ritmando os espaços entre as janelas e as telas, aparecem figuras de cariátides em meios-corpos, simulando suportar os capitéis, no meio de decoração floral e vegetalista (Fotografia n.º 201).

Sobrepunhando as janelas observam-se painéis decorativos constituídos pelas figuras de meninos que, deitados em folhas de acanto, ladeiam composição decorativa centrada numa cabeça de anjo alada, encimada por uma enorme vieira.

Verdadeiramente notável é a varanda do coro, em estrutura contracurvada, suportada por duas delgadas colunas torsas de cantaria. Simulando também o suporte desta, apresentam-se dois atlantes sentados, e de corpos bem modelados, nas extremidades da zona inferior da varanda (Fotografia n.º 202).

O espaço do coro alto é verdadeiramente magnífico e, hoje em dia, só a imaginação nos pode transportar para a sua primitiva feição. Prolongando as escolhas decorativas patentes no último registo parietal da nave, apresenta, mais uma vez, grandes telas intercaladas com janelas, sendo que ritmando o espaço entre ambos se reconhecem figuras de cariátides em meios-corpos. A harmonia decorativa do coro, traduzida nas suas escolhas compositivas e plásticas, articula-se entre pintura e talha, ambas convivendo em simbiose. A pintura emoldurada e agenciada pelas figuras decorativas das cariátides ganha papel de destaque por essa corte que parece secundá-la, enquanto a talha brilha (ou brilhava), emprestando a sua potencialidade plástica ao tema que enquadra. Para além desta simbiose mais imediata, jogada entre as grandes figuras de cariátides ritmando os espaços entre os quadros e as janelas, também os pequenos painéis e frisos de talha que preenchem o restante espaço disponível se articulam de forma harmoniosa e complementar com os restantes elementos (Fotografia n.º 203).

Desta igreja de S. Sebastião da Pedreira, construída já na 2.^a metade do século XVII e paulatinamente decorada na 2.^a década de Setecentos, ficou-nos, no que a obra de talha respeita, um acervo algo díspar. Se da capela-mor já pouco

reconhecemos como obra primitiva, já as capelas colaterais, da nave ou os púlpitos e a restante obra decorativa da nave e coro alto parecem ter sobrevivido mais ou menos pacificamente ao decorrer do tempo.

A intervenção de restauro dos anos noventa, optou por pintar a talha de azul e branco, o que dificulta a mensagem estética, simbólica e iconográfica primitiva da mesma³⁴².



Igreja de Santa Catarina

❖ Capela de Sto. António, no Transepto e Capelas da Nave

Primitivamente dedicada ao Santíssimo Sacramento, a actual igreja paroquial de Santa Catarina foi outrora templo da ordem de S. Paulo 1.º Eremita. Depois de concretizada a expulsão das ordens religiosas de Portugal e em sequência do incêndio que vitimou a original igreja paroquial, a paróquia instalou-se neste antigo templo dos religiosos paulistas da Serra D'Ossa³⁴³.

Relativamente à obra de talha de Estilo Nacional que se apresenta nesta igreja, a mesma restringe-se aos altares da nave e ao dedicado a Sto. António, no transepto, lado da Epístola³⁴⁴, já que o retábulo-mor se enquadra na produção de “estilo joanino”.

Estes altares da nave, genericamente idênticos entre si, com excepção daquele dedicado a S. Paulo, que se encontra na primeira capela do lado da Epístola à entrada da nave, desenvolvem-se sobre predelas misuladas sobre as quais

³⁴² Esta intervenção de restauro que se ocupou de conferir um sentido estético oposto àquele que originalmente a talha dourada tinha, retirou-lhe parte da leitura plástica, pois o reconhecimento da qualidade técnica do entalhe torna-se difícil, já que estamos perante um conjunto que parece dissolver-se na mole branca e azul que engloba toda a composição.

³⁴³ Cf. “Paulistas (igreja e convento dos), Francisco Santana e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 698-700 e Sílvia FERREIRA, *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco, (...)*, publicada pelos Livros Horizonte com o título: *A Igreja de Santa Catarina. A Talha da Capela-mor*, Lisboa, 2008.

³⁴⁴ Sobre estes altares já tivemos oportunidade de escrever em Sílvia FERREIRA, “A Talha Retabular da Igreja de Santa Catarina”, *Monumentos*, n.º 27, Lisboa, Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2007, pp. 196-203.

assentam colunas torsas, configurando ao centro abertura de tribuna. Os remates apresentam-se em arco de volta inteira em continuidade da estrutura das colunas, fechando com aduelas ou com escudetes radiais.

No transepto, lado da Epístola, destaca-se a capela dedicada a Sto. António, alvo de recente restauro, e que é a única que subsiste das campanhas de revestimento das capelas com talha, do transepto, iniciada nos inícios da centúria de Setecentos. De feição estilística semelhante às suas congéneres da nave não apresenta elementos significativos de distinção, enquadrando-se plenamente na estética do seu tempo.

Quanto às capelas da nave, as invocações são actualmente as seguintes: do lado do Evangelho, apresenta-se a capela de N.^a S.^a da Conceição, a qual ostenta lápide onde se pode ler que o retábulo foi restaurado em 1873, “*por esmollas adquiridas dos irmãos e devotos (...)*” da irmandade de Nossa Senhora da Conceição.

Este retábulo, merece destaque pois, certamente, devido à intervenção de restauro apresenta-se distinto dos demais que pontuam na nave, quer em termos da conservação da talha, que se apresenta mais limpa e cuidada, quer em termos plásticos, pois apercebemo-nos que a sua estrutura terá sido intervencionada, possivelmente aquando do restauro de finais de 1800. Segue-se a capela dedicada a Santa Ana ensinando a Virgem a ler, semelhante às demais, a de S. Miguel, nas mesmas circunstâncias e, encerrando o conjunto de capelas da nave do lado do Evangelho, apresenta-se a dedicada a S. Pedro, sobre a qual existe informação sobre o encomendador, a autoria da obra e a data de realização da mesma. Sabe-se que o contrato para a sua realização foi ajustado por frei Pedro da Soledade Caldas a 26 de Outubro de 1703³⁴⁵. Esta escritura firmada entre Frei Pedro e o mestre entalhador Manuel João de Matos estipula que a capela de S. Pedro deveria ser executada seguindo o modelo daquela que lhe estava contígua, justamente a de S. Miguel, e assim: “*(...) na cella do Reverendo Padre frei Pedro Caldas Estando elle ali presente de huma parte e da*

³⁴⁵ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º7), Cx. 40, L.º 329, fls. 2-3, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 23.

outra Manoel João de Mattos entalhador de Madeyra morador nesta mesma cidade na Rua da Biqua de Duarte Bello freguesia de Santa Catherina de Monte Sinay, Por elle Reverendo Padre frei Pedro Caldas foi ditto a min tabalião perante as testemunhas ao diante nomeadas que por ter particullar devosão ao gloriozo apostollo São Pedro de seu Nome e dezejar fazer o Retabollo da sua capella que esta no corpo da Igreja do dito seu convento da parte do Evangelho com seu nicho en que ha-de estar a Imagem do mesmo santo com toda a perfeição se comtratóu com elle Manoel João de Mattos para lhe fazer toda a obra do dito Retabolo (...) para a dita capella todo de Madeyra de bordo com toda a perfeyssão e na mesma forma e modo en que esta feytto o Retabollo da capella de São Miguel o hanju que esta junto a sobreditta (...)” (Doc. n.º 84) (Fotografias n.ºs 158 a 161).

No que concerne às capelas localizadas do lado da Epístola, os seus oragos são os seguintes: no primeiro altar, originalmente dedicado a N.^a S.^a da Atocha, observa-se um conjunto escultórico que figura a fuga para o Egipto da Sagrada Família, a segunda é dedicada a S. José e dela sabe-se igualmente quem foi o seu encomendador, mestre executante e datas de execução. Primitivamente dedicado a Jesus, Maria e José, este altar foi comissionado por D. Maria Catarina da Silva, ao já conhecido mestre entalhador Manuel João de Matos, autor de muitos dos retábulos da nave e transepto da igreja, a 2 de Março de 1713³⁴⁶.

O seu ajuste notarial diz genericamente o seguinte: “(...) E por ella Dona Maria Catarina da Silua foi ditto a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que por dezejar fazer o retabollo do Altar da Emuocação de Jezus Maria Jozeph que esta na ditta Igreja do ditto Comuento se Comtratóu com elle Manoel João de Mattos para fazer com toda a prefeição a obra do ditto Altar e capella (...) elle Manoel João de Mattos sera obrigado como de efeito se obriga a fazer a obra da ditta capella de toda a altura e largura della tudo de Madeira de Bordo da mesma sorte que estão feitas as outras capellas comrespondentes e melhor se poder ser (...)” (Doc. n.º 107).

Embora o texto da escritura de obra não seja taxativo relativamente à localização deste altar na nave da igreja, após nossa observação dos altares,

³⁴⁶ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 352, fls. 46-47, publ. por Sílvia FERREIRA, “A Talha Retabular da Igreja de Santa Catarina (...)”, p. 200.

concluimos que aquele actualmente dedicado a S. José deverá ter sido o que foi ajustado em 1713 com o mestre entalhador Manuel João de Matos. Esta atribuição sustenta-se no facto de, no painel de fundo do altar, se reconhecer a representação entalhada de uma mão segurando vara florida, atributo de S. José, enquanto nas mísulas se observam os símbolos marianos. A mísula exterior do lado direito alberga ao centro, o sol, a interior acolhe a rosa, enquanto a mísula exterior do lado esquerdo representa a lua e na interior, o lírio (Fotografias n.ºs 162 e 163).

A esta capela segue-se a de S. Joaquim e, a encerrar o conjunto, apresenta-se a de S. Paulo que, como atrás referimos, já apresenta características distintas das demais, nomeadamente ao nível da configuração estrutural e dos elementos decorativos.



Igreja de Santo Agostinho de Marvila

❖ Altar-mor, Colaterais, Talha da Nave e do Coro

A igreja paroquial de Santo Agostinho de Marvila pertenceu ao extinto mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de religiosas da ordem de Santa Brígida. Depois da sua expulsão de Inglaterra por acção de Henrique VIII, e fugindo aos conflitos religiosos que se registavam um pouco por toda a Europa, as religiosas brigitanas chegaram a Lisboa, onde encontraram boa recepção por parte de D. Filipe II. Terão ficado temporariamente alojadas no Convento da Esperança e só mais tarde se mudaram para umas casas no chamado “sítio do Mocambo”, com a esperança de poderem fundar um mosteiro da sua ordem.

A fundação desta casa de religiosas acontece por acção de D. Isabel de Mendanha, já recolhida nas tais casas das religiosas desde 1601. Movendo

influências junto a D. Luísa de Gusmão, consegue o seu intento, e a permissão régia permite dar início à construção do cenóbio em 1655³⁴⁷.

Mecenas destacada das obras da capela-mor deste antigo cenóbio, foi a D. Isabel Henriques, religiosa do mesmo mosteiro, que se ficou a dever as principais doações destinadas ao engrandecimento da igreja. A sua filha, de nome Juliana, ingressou também na clausura, e serão estas duas religiosas que levarão a cabo a tarefa de ornar de forma condigna a igreja, nomeadamente, também no que a obra de talha respeitava.

Terá sido no ano de 1690 que D. Isabel Henriques patrocinou a obra da capela-mor do seu cenóbio, a qual constava de embasamento de mármore embutidos e retábulo de talha dourada. Com a morte desta benfeitora, a 16 de Julho de 1691, coube a sua filha, D. Juliana Henriques, assegurar a continuação das ditas obras. Dando cumprimento aos desejos de sua mãe, D. Juliana investiu toda a fortuna que ambas detinham na conclusão das obras da capela-mor. Segundo a cronista das religiosas brígidas em Portugal, o douramento da estrutura terá sido finalizado em Agosto de 1714³⁴⁸.

Sobre esta obra de talha, bem assim como de toda a restante patente na igreja deste antigo mosteiro de freiras da ordem brigítana, paira uma nebulosa de desconhecimento.

As únicas pistas fornecidas são os nomes das mecenas, a data em que as obras da capela-mor terão tido início e a data do douramento do seu retábulo. Para além destas informações, mais nenhum dado veio a lume sobre estas obras.

O retábulo da capela-mor da igreja do antigo cenóbio de Marvila apresenta planta recta e corpo único dividido em três tramos. No registo da predela, destacam-se nas extremidades as suas mísulas de grandes dimensões, decoradas preferencialmente com folhas de acanto e figurinhas de meninos e aves Fénix. No mesmo nível observa-se uma composição tripartida, composta

³⁴⁷ Cf. Maria Madalena de SÃO PEDRO, *“Notícias fielmente relatadas dos custosos meios por que veio a este Reyno de Portugal a Religião Brigítana, que se intitula a ordem de São Salvador, e da prodiogiosa fundação e milagrosos argumentos deste convento de Nossa Senhora da Conceição de Marvila (...)”*, Lisboa, Officina de Miguel Menescal da Costa, Impressor do Santo Ofício, 1745.

³⁴⁸ Cf. *Idem, Ibidem*. Toda a história da fundação e obras seguintes levadas a cabo neste mosteiro são relatadas nesta crónica de Maria Madalena de São Pedro.

por um nicho central trilobado e por dois outros nas extremidades, em arco de volta perfeita. A ladear os nichos reconhecem-se figuras de cariátides em meios-corpos.

Desenvolvendo-se sobre a predela observa-se o corpo central, o qual recorre ao esquema de articulação coluna/pilastra/coluna/pilastra.

As primeiras, ornadas de cachos de uvas e folhas de videira sobem na estrutura, prolongando-se no remate em duas arquivoltas fechadas por cinco aduelas radiais, sobrepujadas por grandes escudetes. No fecho do remate, observa-se a representação escultórica de Deus Pai, agenciada por dois anjos adultos.

Ao centro do altar pontua uma bem dimensionada tribuna, na qual se observa trono, sendo que as suas paredes se encontram apaineladas e decoradas recorrendo à folha de acanto. Esta encerra-se com uma tela pintada, amovível, representado uma *Alegoria à Eucaristia*, da autoria de Bento Coelho da Silveira.

Este retábulo-mor de dimensões monumentais configura os princípios inerentes à arte da talha do seu período de execução, cerca de 1690, ou seja, utiliza colunas torsas alternadas com pilastras, abre ao centro tribuna com trono dedicado à exposição do Santíssimo Sacramento e, quanto à gramática ornamental, opta pela folha de acanto, pelos cachos de uva, folhas de videira, aves Fénix, anjos meninos, meios-corpos, entre outros (Fotografias n.ºs 100 a 102).

Relativamente às ilhargas, estas apresentam-se em composição semelhante a outras suas coevas; o centro das suas paredes é preenchido na totalidade por embutidos de mármore, em cartela, ornados com recorrência preferencial aos elementos fitomórficos e aos animais fantásticos. O painel do lado direito apresenta as armas da fundadora, enquanto o do lado esquerdo apresenta a seguinte inscrição em capitais romanas: "DONNA IZABEL ENRIQVES MVLHER QVE FOI DE DIOGO LOPES TORRES FIDALGO DA CAZA DE SUA MAGESTADE MANDOV FAZER ESTA OBRA A SVA CVSTA ANNO DE 1690".

Passando ao 2.º registo das ilhargas, nestas reconhece-se, para além daquela que emoldura a pintura de cavalete, um friso composto por painéis decorativos,

separados e ritmados entre si por bizarras figuras em meios-corpos, em número de sete, todas ostentando traços fisionómicos distintos entre si. Umas apresentam-se barbadas e com perfil viril, enquanto noutras descobrem-se semblantes juvenis com corpos de mulher (Fotografia n.º 103).

No que concerne às duas capelas existentes no espaço de acesso à capela-mor, estas apresentam-se fronteiras entre si, sendo que a do lado da Epístola é dedicada na actualidade a N.ª S.ª de Fátima e a do lado do Evangelho acolhe uma Santa Parentela. Tal como acontece com o retábulo-mor, também a autoria da talha destes altares permanece uma incógnita.

Relativamente ao altar agora dedicado a N.ª S.ª de Fátima, a sua estrutura é constituída por base, na qual assenta predela, sendo que sobre as mísulas e desenvolvem duplas colunas torsas, prolongando-se em arcos concêntricos. Ao centro abre-se nicho destinado a acolher as figuras contemporâneas da Senhora de Fátima e dos pastorinhos e aquelas setecentistas de S. Miguel e de S. João Evangelista.

Os seus elementos decorativos resolvem-se, sobretudo, em composições onde a figura humana se destaca, tal como aquele que se reconhece na predela, no qual dois anjos ladeiam emblema, ou naquele em que meninos atlantes aos pares, inscritos nas mísulas, simulam o suporte da estrutura, ou ainda no ático, em composição central, na qual dois meninos ladeiam escudete ostentando símbolos da Paixão de Cristo (três pregos). De resto, a ornamentação do restante espaço do retábulo não foge à regra dos seus contemporâneos: folhas de videira e cachos de uva nas colunas, folhas de acanto e elementos fitomórficos em múltiplas associações, na restante estrutura (Fotografias 104 a 105).

Na capela do lado do Evangelho, recentemente restaurada, observa-se altar de talha de factura idêntica ao que lhe está fronteiro, reconhecendo-se apenas a diferente invocação, que neste caso é a da Santa Parentela, e a diferente simbologia no escudete que encima o remate, desta feita a escada e a lança.

Como facilmente se constata pela observação da simbologia associada a estes dois altares, os mesmos deveriam ostentar invocações associadas à Paixão de

Cristo, no entanto, actualmente, e como acontece em muitas igrejas, as suas invocações são hoje distintas das originais.

Destaque ainda na nave para o púlpito com base em cantaria e a restante estrutura de talha dourada. A sua tribuna entalhada recorre a duplas colunas torsas e a painéis ornados maioritariamente com folha de acanto, apresentando na face frontal uma grande cabeça de anjo alada, no meio de volumosas folhas de acanto. Envolvendo a estrutura do púlpito, na parede onde o mesmo se adossa, observa-se decoração em talha dourada, em composição decorativa que utiliza, sobretudo, figuras de cariátides enquadrando painéis de talha com decoração de folhas de acanto, cabeças de anjo aladas e motivos florais. Encimando a composição apresenta-se frontão curvo, lateralmente sobrepujado por fragmentos arquitectónicos, terminando em voluta. Ao centro e sob o frontão, reconhece-se a Pomba do Espírito Santo encimando o púlpito (Fotografia n.º 106).

No registo superior das paredes da nave, grandes molduras de talha enquadram composições pictóricas alusivas ao universo devocional da ordem brigítana.

Passando a considerar a ornamentação de talha do coro baixo, reconhece-se a parede do fundo revestida a talha dourada, sendo que nesta se apresentam dois retábulos idênticos ladeando uma porta de verga recta. O altar do lado direito apresenta como orago actual o Sagrado Coração de Jesus, ladeado pelas imagens de vulto de S. Francisco de Assis e S. Pedro de Alcântara, enquanto o do lado esquerdo é dedicado a Cristo Crucificado, acompanhado pelas imagens esculpidas de N.ª S.ª da Conceição e S. Vicente Ferrer e, tal como os anteriormente referidos, não se conhece a identidade da oficina responsável pela sua execução.

Estruturalmente idênticos, apresentam planta recta e remate em arco de volta perfeita. Nas suas extremidades, duas cariátides desnudas, em forma de estípites, emprestam dinamismo e sentido decorativo ao conjunto. A parede fundeira dos retábulos divide-se em três painéis, sendo que o central é rectilíneo rectangular e os das extremidades são em arco de volta perfeita com capitéis. A

sua decoração faz-se com recorrência preferencial à folha de acanto e genericamente aos motivos florais e vegetalistas. No remate observa-se decoração com base apenas na folha de acanto. Nos remates destaca-se ao centro uma tela, sendo que a do lado direito representa a Virgem e a do lado esquerdo a *Pietá* (Fotografia n.º 107).



3.3.2. As obras deslocadas³⁴⁹

Se o terramoto de 1 de Novembro de 1755 foi o grande responsável pela perda de grande parte do espólio de obra de talha do primeiro barroco nacional, expressivas neste movimento de delapidação e descontextualização deste património foram igualmente as acções do Homem. Como é sabido, tanto o movimento de exclausuração provocado pelo decreto liberal datado de 1834, como genericamente aquele anti-clerical que se prolongou até inícios do século XX, condicionaram fortemente o destino de muitas obras de talha. As notícias que nos chegam elencam variadas igrejas, pertença das ordens religiosas, paroquiais e outras, as quais sofreram intervenções com o sentido de, ou simplesmente apearem e venderem os retábulos, quer inteiros, quer à peça – sendo esta a solução mais viável, dada a dimensão destas estruturas – ou de os deslocarem para outros espaços culturais onde poderiam suprir a falta dos

³⁴⁹ Parte dos resultados desta investigação que aqui apresentamos, tivemos oportunidade de comunicar no colóquio promovido pelo “Grupo Amigos de Lisboa” e pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, o qual decorreu em Novembro de 2007, intitulado *Lisboa e as Ordens Religiosas*, cujas actas aguardam publicação. Os casos concretos de deslocação de obra de talha por nós abordados no referido colóquio foram os dos mosteiros de Santa Joana Princesa, de N.^a S.^a da Conceição de Agostinhas Descalças ou “Grilas”, o de Santa Marta, o de N.^a S.^a da Piedade da Esperança e o de Santa Mónica, todos localizados em Lisboa.

mesmos, muito vincada pelos diversos párocos nas missivas que escreveram solicitando os vários altares apeados dos mosteiros e conventos de Lisboa³⁵⁰.

Alguns retábulos desmanchados eram guardados em armazéns e as suas peças serviam, posteriormente, inclusivé para aplicar em estruturas pré-existentes. Esta situação documenta-se em várias cartas e despachos, que não só enunciam os destinos a dar às várias peças soltas, como eventualmente sugerem a forma como melhor poderiam ser aproveitadas³⁵¹. Interessante neste contexto é o caso descrito na documentação do Arquivo do Ministério das Finanças, onde a dado passo pode ler-se um pedido efectuado pela Casa de Santa Maria do Resgate, situada na Rua do Quelhas, n.º 27, que pede talha existente em depósito no Museu Nacional de Arte Antiga, a fim de montar um retábulo na capela das suas instalações. A resposta da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, a 1 de Janeiro de 1947, esclarece que já não possuem um retábulo inteiro que se possa colocar na referida capela, no entanto “(...) talvez um carpinteiro hábil seja capaz de armar, com talha existente, nos nossos depósitos, um altar que satisfaça o desejo dos Directores daquela casa de assistência”³⁵² (negrito nosso). A missiva seguinte, da autoria do próprio Director-Geral da instituição a que é solicitada a talha, confirma a doação e solicita à Casa de Santa Maria do Resgate: “remeter uma fotografia do altar depois de completo”³⁵³.

Outro caso paradigmático foi aquele que envolveu os esforços do bispo de Beja, D. José do Patrocínio que, em carta datada de 24 de Setembro de 1938, solicita ao já referido Museu Nacional de Arte Antiga alguns objectos de culto, nomeadamente para a ornamentação de duas capelas, destinados ao seminário de Beja, que acabava de ser construído. O pedido concerne especialmente aos objectos que pertenceram presumivelmente ao demolido convento de Santa Ana, de Lisboa, e que se encontravam depositados na arrecadação do edifício do antigo convento da Madre de Deus. Pede-se então: “a) dois altares incompletos

³⁵⁰ Vários exemplos foram por nós referenciados aquando da consulta da documentação produzida após a extinção das ordens religiosas em 1834 e que hoje se encontra à guarda do ANTT, no fundo documental intitulado *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*.

³⁵¹ ARQUIVO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS, *Bens Artísticos*, Cx. 13, Processo ZBA21.

³⁵² *Idem*.

³⁵³ *Idem*, carta datada de 6 de Novembro de 1947.

em talha dourada com os elementos que lhe pertencem; b) um altar pequeno - numa capelinha desmontada - também incompleta; c) quatro pilastras e uma banquetta para altar (...) h) três mísulas, peanhas e varios anexos de altares existentes na arrecadação. 3.º Dois altares do convento do Coração de Jesus que se encontram já desmontados. 4.º seis pequenos quadros em azulejo que se encontram no convento de S. Francisco em Xabregas, onde está actualmente instalada a Fabrica de Tabacos". Adiante refere ainda o mesmo bispo de Beja "(...) não podem ali ser aplicados para uso do culto. Convinha muito salvar os referidos quadros de azulejo e pelos motivos religiosos que exprimem ficariam bem a propósito na capela do Seminário (...)”³⁵⁴. Por este exemplo, podemos inferir que não deve ter sido incomum na época proceder-se a este tipo de acções, pelo que a análise da obra retabular ainda hoje existente terá sempre de se defrontar com estas hipóteses de desmontagem e remontagem de altares com peças avulsas e, muitas vezes, distintas entre si, no que a autorias e tempos de execução concerne. Uma outra situação complementar das anteriores é aquela que configura um exemplo das intervenções de “restauro” a que estas peças foram submetidas, nomeadamente, a partir de meados do século XIX e princípios do XX. Em carta enviada a 6 de Fevereiro de 1897 ao engenheiro chefe da 4.ª secção da então Direcção Especial de Edifícios Publicos e Pharoes, o mestre entalhador António Fernandes propõe-se “(...) tomar por tarefa todo o trabalho novo de talha da capela do Senhor dos Passos da Igreja das Monicas que consta do seguinte em estylo renascença, a saber: cimalha e frizo

Quatro almofadas para as banquetas

Uma dita para o corpo de baixo

Duas ditas para as extremidades do retabulo

Guarnições das banquetas

Arco para a boca do camarim

Uma renda para a boca do dito

Duas mizulas grandes

³⁵⁴ A.M.F., *Bens Artísticos*, Cx. 13, Processo ZBA2.

Calculado em quarenta e oito dias de trabalho pela quantia de cento quarenta e quatro mil reis (144:000): tomando tambem de tarefa a restauração da talha arruinada da mesma capela (...) consta do seguinte e no mesmo estylo:

Reparação e ampliação do fecho

Idem nas tabellas da boca do camarim

Idem na dita banquetta

Idem das reprezas

Idem de quatro columnas

Idem das cimalthas

Reparação de todas as almofadas do retabulo

*Idem de todas as guarnições do dito*³⁵⁵.

Este entalhador propõe ainda restaurar a talha “arruinada” da primeira capela do lado esquerdo da referida igreja³⁵⁶.

Costuma considerar-se o fatídico sismo de 1755 como o maior responsável pela destruição da obra de talha da capital. Se bem que não possamos discordar desse facto, também é verdade que aquela que remanesceu desse evento, em muitos casos não conheceu melhor tratamento que os seus congéneres derrubados ou consumidos pelos incêndios subsequentes.

Vários são os exemplos que elencámos no decurso desta investigação e que vêm provar uma vez mais que a obra de talha move-se, a maior parte das vezes de forma completamente aleatória, tendo apenas por base interesses que, certamente, não se coadunavam com o rigor e a análise de que estas estruturas mereciam ser alvo nesse processo de realojamento³⁵⁷. Os exemplos por nós localizados foram todos alvo de processos originados, quer nos inventários de bens que se seguiram à extinção das ordens religiosas do território português, quer na documentação do núcleo do *Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria*, ambos à guarda do Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do

³⁵⁵ ANTT, *Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria*, Mç. 510, Doc. 32 “Direcção de Edifícios e Fornecimento de Materiais, processo n.º 1739 do anno de 1897”, capilha. 32A.

³⁵⁶ *Idem, ibidem.*

³⁵⁷ Concretamente, dever-se-ia analisar, não só se o espaço de recepção das peças seria adequado para as conter, mas igualmente se esse transporte não seria lesivo da sua integridade. Enfim, poder-se-iam referir uma série de questões que, certamente, não fizeram parte das preocupações de quem se ocupou em mover os altares e outras peças de talha.

Tombo. Também o núcleo documental referente a assuntos eclesiásticos, pertencente ao Arquivo do Ministério das Finanças, se revelou de grande interesse nesta vertente da investigação, como acima já tivemos oportunidade de referenciar³⁵⁸. Partindo da consulta deste rico espólio documental pudemos constatar várias situações e diversas soluções encontradas pelas autoridades civis no destino a dar à obra de talha remanescente em conventos, mosteiros ou mesmo igrejas paroquiais desafectas ao culto. Desde o dismantelamento puro e simples dos altares, com o objectivo linear de os vender à peça, até à deslocação de muitos deles para igrejas fora de Lisboa, ou mesmo à sua utilização em espaços que em nada se identificavam com a natureza destas peças, várias foram as situações recenseadas no contexto que acima referimos.

Embora a multiplicidade dos casos deva ser extensa e necessite de um estudo de fundo que não se enquadra no objectivo imediato deste trabalho, os exemplos por nós identificados servem apenas como apresentação de casos paradigmáticos que poderão dar o mote para investigações futuras. O nosso objectivo concreto em trazer aqui estes exemplos, que em seguida apresentaremos, foi tão só reforçar a ideia de que a obra de talha, tal como quase todas as outras, viveu e vive em conjunturas díspares que lhe ditaram e ditam destinos também eles desiguais, os quais merecem ser conhecidos e investigados no sentido da construção de uma história desta arte tão mais acurada quanto possível.

As obras deslocadas, que elencámos ao longo do tempo da nossa investigação, configuram situações bastante distintas quanto à reutilização desse acervo. Casos há em que a recolocação pura e simples dos altares é a solução adequada, outros em que peças soltas de várias estruturas são “montadas” dando origem a novas configurações retabulares e outros ainda em que a talha é utilizada pura e

³⁵⁸ Cabe-nos aqui ressaltar que, se para a documentação referente ao núcleo documental do antigo *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças* e do núcleo do *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, ambos à guarda do Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, efectuámos uma investigação delongada, o mesmo não se passou com o espólio documental à guarda do Arquivo do Ministério das Finanças, dada a sua dimensão e a escassez de tempo com que nos deparámos para a realizar. Pensamos que este núcleo documental será certamente um daqueles a trabalhar de futuro com vista ao esclarecimento do destino de muita da obra de talha deslocada de Lisboa.

simplesmente como elemento decorativo, destinado ao revestimento e embelezamento de interiores.

O primeiro caso é aquele mais linear e que, à partida, permite ainda o estudo da peça deslocada, tendo em conta a sua primitiva localização (quer em termos de dimensões, quer em termos de opções estruturais, decorativas e iconográficas). É o caso observável, por exemplo, nos altares deslocados dos antigos mosteiros e conventos e depois recolocados em igrejas maioritariamente paroquiais.

Como exemplos apresentamos o mosteiro de Monjas Dominicanas de Santa Joana, o mosteiro de Agostinhas Calçadas de Santa Mónica, o mosteiro de Santo Agostinho de Agostinhas Descalças, o mosteiro de N.^a S.^a da Piedade da Esperança, o mosteiro de Santa Marta, de religiosas Clarissas, o convento de N.^a S.^a da Soledade das Trinas do Mocambo, o convento de S. Domingos em Elvas e o mosteiro de Jesus de Setúbal.



Origem: Mosteiro de Santa Joana Princesa | Destino: Igreja Matriz de Belas

A fundação do mosteiro de Santa Joana Princesa deveu-se à vontade expressa de D. Álvaro de Castro, em doar uma quinta que possuía junto ao convento de Santa Marta aos frades dominicanos de S. Domingos de Benfica, caso não houvesse descendência sua em linha directa.

A aceitação pela Coroa da construção de um novo mosteiro foi dada em 20 de Setembro de 1698, quando D. Pedro II concede alvará que determina a futura invocação do mosteiro; seria dedicado a Santa Joana Princesa³⁵⁹.

Este mosteiro não terá sofrido danos de maior com a acção do cataclismo de 1755, facto que o habilitará até a receber as freiras desalojadas dos igualmente

³⁵⁹ Frei Lucas de Santa CATARINA, *História de S. Domingos*, Vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1977, pp. 639-642. (1.^a edição 1767).

mosteiros dominicanos de N.^a S.^a da Rosa, situado ao Castelo e de N.^a S.^a da Anunciada, o qual se situaria onde hoje se ergue a igreja dedicada a S. José. Embora sendo um cenóbio masculino, os religiosos que ali residiam decidiram deixar o espaço para as suas “irmãs” de fé e mudaram-se. É, portanto, desde esse momento que este mosteiro passa a ser recolhimento feminino³⁶⁰.

Passando a considerar o espólio de obra de talha que existiria neste mosteiro, os testemunhos de que dispomos não são perdulários em descrição. Por exemplo, Gonzaga Pereira, em 1834, considera que: “(...) Toda esta Igreja dá perfeita ideia da Igreja do Mosteiro de N.^a S.^a da Encarnação (...)”³⁶¹. De posse desta informação, será legítimo inferir, tendo presentes as características da arte observável na igreja do mosteiro de N.^a S.^a da Encarnação da ordem de S. Bento de Avis, que este templo seria recheado de exemplares artísticos datados de finais do século XVII e princípios do XVIII, onde a pintura de cavalete, a azulejaria, os embutidos de mármore e a talha conviveriam dando lugar a um espaço consentâneo com a expressão “obra de arte total”.

Um outro testemunho cronologicamente posterior, desta feita veiculado por Gabriel Pereira e datado de 1909, apresenta-nos já um cenário muito diferente daquele que o anterior autor expressava. Diz Gabriel Pereira: “Hoje o edifício de Santa Joana está em parte destruído (...) Está de pé a igreja e o côro de cima. Este ameaça ruína rápida, mas ainda lá avistei muita obra de talha dourada e polychromica, de que talvez fosse ainda possível salvar alguns trechos (...) Os azulejos são bons; tem imagens de boa escultura (...) Allí ha pinturas em tela e nos estuques, azulejos, obras de talha, escultura de imagens, rendas e bordados de paramentos, e as lindas grades de ferro tão singulares (...)”³⁶². A senda continua e com o passar dos anos presente-se a correlativa consequência do abandono daquele espólio, a ponto de ser o próprio inventariante da Fazenda Pública, organismo estatal que tutelava os bens dos suprimidos conventos, a fazer a seguinte observação em relatório datado de 31 de Outubro

³⁶⁰ *Idem, ibidem.*

³⁶¹ Luís Gonzaga PEREIRA, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833 (...)*, p. 299.

³⁶² Gabriel PEREIRA, “A Igreja e o Mosteiro de Santa Joana”, (separata do tomo 11, n.º 10 do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*), Lisboa, 1909, p. 14.

de 1916, elaborado na consequência de visita ao espaço da antiga igreja: “Dos conventos suprimidos de Lisboa o que possuía igreja mais notável pela originalidade do côro, ante-côro e sub-côro, decorados de valiosas capelas e com variados objectos de culto de alto valor pela sua antiguidade e mérito artístico, era sem dúvida o de Santa Joana, onde se encontra instalado parte do arquivo d’esta Repartição.

Todas essas preciosidades foram levadas para o Museu Nacional (...) de modo, que todas as paredes d’aquelas dependências se encontram escaracadas, havendo aqui ou acolá um ou outro fragmento de obra de talha e vários objectos como algumas imagens, poucos moveis, armários antigos, quadros soltos e apainelados nos tectos”³⁶³.

Acerca do acervo de talha deste antigo cenóbio dominicano, sabemos que parte dele terá sido deslocado com a finalidade de ser recolocado em outro espaço cultural e que outro terá sido desmanchado com o objectivo de ser vendido em hasta pública. Entre as peças discriminadas pelo inventariante para serem vendidas em leilão, contavam-se colunas, mísulas, ornatos diversos, caixilhos, nichos, peanhas, oratórios, entre muitos outros que desapareceram sem deixar rasto³⁶⁴.

Através da leitura do inventário dos bens móveis do extinto mosteiro de Santa Joana Princesa, ficamos a saber que a igreja da Misericórdia de Belas solicitou quatro altares para a guarnição das suas capelas. Os altares são sumariamente descritos pelo inventariante como sendo de madeira de carvalho, um deles de quatro colunas, dois de duas e um albergando representação pictórica ao centro³⁶⁵.

Através de observação no local, verificámos que efectivamente três altares oriundos do extinto mosteiro de Santa Joana foram trasladados para a hoje igreja paroquial de Belas, antiga igreja da Misericórdia.

³⁶³ ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Processo do convento dominicano de Santa Joana de Lisboa, Cx. 1976, Capilha 9 IV/A/13 (135).

³⁶⁴ ANTT, *A.H.M.F.*, Processo do convento dominicano de Santa Joana de Lisboa, Cx. 1978, IV/A/15/30.

³⁶⁵ *Idem*, Cx. 1979, IV/A/15/52.

Enquanto o altar-mor apresenta características consentâneas com o estilo neoclássico, os da nave apresentam soluções estruturais e decorativas enquadráveis no primeiro barroco da talha portuguesa, embora já contaminados com alguns elementos decorativos utilizados no “estilo joanino”³⁶⁶. Percebe-se que terão sido alvo de algumas intervenções de “restauro” que os desvirtuaram em termos cromáticos e, conseqüentemente, em termos da sua leitura plástica, no entanto, conservam ainda a feição característica do estilo em questão, a saber: duplas colunas torsas articuladas com intercolúnios e remate em arco de volta perfeita, com ornamentos tais como: aves Fénix, elementos vegetalistas maioritariamente acânticos, conjugados com motivos de concheados e florais (Fotografias n.ºs 215 a 219).



Origem: Mosteiro de Santa Mónica | Destino: Igreja de N.ª S.ª da Purificação da Várzea de Alenquer

O mosteiro dedicado a Santa Mónica, de religiosas da ordem de Santo Agostinho, foi fundado em 1586. Sabe-se que terá sofrido graves danos no terramoto do dia de Todos os Santos de 1755. O dia 9 de Dezembro de 1870 é outra data marcante na história deste cenóbio, que, desafectado do culto, entra na posse do Estado. A partir deste momento, o edifício do antigo mosteiro é convertido, no sentido de acolher as mais variadas instituições. De casa de correcção, inicialmente de menores do sexo masculino, passa mais tarde a possuir idêntica utilização ao acolher menores do sexo feminino, funcionando mais tarde como prisão. Em 1918 cria-se neste espaço uma dependência das

³⁶⁶ Sobre esta nomenclatura criada pelo historiador de arte norte-americano Robert Smith, cf. a sua obra nuclear no que à obra de talha portuguesa concerne: Robert SMITH, *A Talha em Portugal (...)*, pp. 95-100.

Cadeias Civis de Lisboa destinada a recolher mulheres, a qual foi desactivada em 1989. Posteriormente o seu espaço foi cedido pelo Ministério da Justiça com a finalidade de ser reconvertido, possibilitando a organização de manifestações artístico-culturais³⁶⁷.

No que concerne a obra de talha presente na antiga igreja agostinha das Mónicas, a única informação coeva da obra de talha do cenóbio é aquela que nos chega pela mão do autor anónimo da *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Segundo este autor, a capela-mor da igreja das agostinhas podia caracterizar-se do seguinte modo: “(...) Tem o retabolo duas columnas corinthias por banda, e dos capyteis que vam sobre ellas nascem os trossos que acompanham a volta do retabolo. O arco que faz a boca e entrada da tribuna he de muyto boa obra, como he tambem o throno (...)”³⁶⁸. Sobre o altar colateral situado do lado do Evangelho, refere-nos: “(...) tem retabolo ao moderno, de huma columna por banda, com seo trosso, posto que lhe falta ainda a perfeçam de estar dourado (...)” junto à capela de S. João Baptista encontra-se uma capela: “(...) cujo retabolo he ao moderno, com duas columnas por banda e seos trossos à volta, com sua tribunasinha (...) do lado da Epístola: “(...) Adiante da capela do Evangelista tem lugar huma dedicada ao grande sancto português, o prodigiosissimo Sancto Antonio. Tem retabolo com seos trossos, e tribunasinha no meyo, em que tem lugar a imagem do sancto.(...)”³⁶⁹.

Como atrás referimos, este relato é a única fonte coeva que nos permite entrever a feição da obra de talha da capela-mor do convento. Só mais tarde e através do processo de inventariação dos bens móveis do mosteiro, voltamos a ter notícias da talha deste cenóbio, concretamente através de um pedido de cedência de quatro altares, dirigido à Direcção dos Próprios Nacionais³⁷⁰. O pedido parte do padre da igreja de N.^a S.^a da Purificação, situada na freguesia de Santa Maria da Várzea de Alenquer, a qual se encontrava à data, 1898, a ser reconstruída.

³⁶⁷ Cf. “Antigo Convento das Mónicas/Cadeia das Mónicas”, Ficha de Inventário da antiga Direcção-Geral dos Monumentos e Edifícios Nacionais, actual IHRU, n.º de IPA PT031106510339 em www.monumentos.pt.

³⁶⁸ *História dos Mosteiros*, Tomo II, (...), p. 387.

³⁶⁹ *História dos Mosteiros (...)*, Vol. II, pp. 387-388.

³⁷⁰ ANTT, M.O.P.C.I., Mç 466 - Processo n.º 1259, Doc. n.º 220, *idem*, A.H.M.F., Convento de Santa Mónica de Agostinhas Calçadas, Cx. 1982, Capilha 1, IV/A/17/6.

Da história da reedificação da igreja da Várzea de Alenquer, sabe-se que os sucessivos adiamentos de obras derivados dos desvios de verbas nunca permitiram a concretização da ideia³⁷¹. De tal modo, a intenção de reconstrução do templo foi abandonada que, parte do seu recheio, que era ainda aproveitável, alguns azulejos e vitrais, terá sido deslocado para a capela anexa de São Pedro, para onde foram trasladados os restos mortais de Damião de Góis (falecido em 1574 e sepultado no espaço da capela-mor em 1940). Ficámos assim sem saber o destino desse acervo de obra retabular que, prometido à igreja da Várzea, nunca chegou a encontrar nesse espaço local de fixação.

Fragmentos de retábulos oriundos deste convento das Mónicas terão sido deslocados das dependências deste antigo cenóbio e remetidos para o actual Museu Arqueológico do Carmo, no ano de 1895, três anos antes do pedido do pároco da igreja da Purificação da Várzea de Alenquer. São peças soltas, fragmentos que outrora fizeram parte de estruturas retabulares desmembradas³⁷².

Por falta de espaço disponível no Museu Arqueológico do Carmo, estes fragmentos de retábulos foram acondicionados num armazém pertença da Guarda Nacional Republicana, situado a Alcântara, local onde ainda hoje se encontram.

³⁷¹ Cf. António de Oliveira MELO, António Rodrigues GUAPO, José Eduardo MARTINS, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um Roteiro de Arte e Etnografia*, n.º 1, Alenquer, Câmara Municipal de Alenquer, 2002, pp. 190-192.

³⁷² Esta informação foi-nos gentilmente transmitida pela Dr.ª Célia Nunes Pereira, técnica daquele Museu, a quem agradecemos. Para além destes quatro fragmentos pertencentes ao extinto convento das Mónicas, existem outros que terão pertencido ao igualmente extinto convento das religiosas capuchas francesas, habitualmente denominadas "Francesinhas". Este mosteiro que foi demolido já no século XX, para se abrir a Avenida D. Carlos, possuía igualmente significativo espólio de talha, do qual se tinha perdido o rasto. Com esta informação recente, dezanove fragmentos de altar foram localizados. Entre estes destacam-se aqueles que se podem conotar com "renda de tribuna" e aqueles que se configuram em painéis rectangulares verticais com decoração acântica. Quatro colunas salomónicas decoradas com cachos de uva, folhas de videira e aves Fénix (com c. de 1,75 cm de altura), integráveis na cronologia do nosso estudo e outros fragmentos, nomeadamente, pilastras com peanhas para imaginária e cartelas com simbologia mariana, datáveis já da última metade de Setecentos, completam o conjunto mais significativo deste acervo de talha.

Sobre o extinto convento das capuchinhas francesas, situado a São Bento, cf. Álvaro Manuel TIÇÃO, *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História, Arte e Memória*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007 (texto policopiado).

As peças que estão actualmente guardadas neste armazém, oriundas do antigo convento das Mónicas são em número de quatro. De dimensões medianas, medem sensivelmente 1,00 cm por 48, 5 cm, apresentam-se em forma de painel rectangular vertical, decorado sobretudo por motivos acânticos³⁷³. O seu estado de conservação é mau, apresentando poeira e sujidade em grande quantidade, bem assim como vestígios da acção de xilófagos.

Como temos vindo a constatar, pelo processo de apeamento e intenção de recolocação destes altares, foi prática corrente a deslocação de peças do recheio artístico das igrejas das extintas ordens religiosas para outras que se encontravam em situação favorável para recebê-las: ou porque estavam a ser reconstruídas e essas peças lhes enriqueceriam os espaços carentes, ou estavam a ser construídas de raiz e os altares que estavam destituídos da sua função original poderiam encontrar assim novos locais de fixação, evitando-se maior dispêndio com a construção de outros novos.

No entanto, como também verificamos pelo acima exposto, muitos foram os casos em que a talha não encontrou local de acolhimento condigno, e desmantelada, foi deixada ainda espalhada pelas várias dependências dos antigos conventos. Neste caso do das Mónicas, afortunadamente conseguimos localizar ainda alguma dela, sendo que a esmagadora maioria se dispersou com o tempo.



**Origem: Mosteiro das Agostinhas Descalças ou Grilas | Destino:
Igreja Paroquial de Alhandra**

Sobre a história da fundação deste mosteiro, sabe-se que terá sido obra régia, tendo por mecenas D. Luísa de Gusmão. Corria o ano de 1662 e a monarca, já

³⁷³ Estes fragmentos estavam etiquetados no verso com a seguinte informação: “*Achado na Igreja das Mónicas em 10 de Setembro de 1895 pelas 11 da manhã debaixo do vão de escada que dá Serventia para a Torre*”. Actualmente possuem os números de inventário 714 a 717.

viúva, estaria retirada numa quinta situada entre Xabregas e Marvila no lugar chamado do Grilo. Nasceu assim naquele local o mosteiro das Agostinhas Descalças de N.^a S.^a da Conceição, o qual se situava em frente ao dos seus congéneres masculinos, os Agostinhos Descalços do mosteiro de N.^a S.^a de Monte Olivete³⁷⁴.

Uma vez mais a extinção das ordens religiosas veio ditar o destino deste espaço monacal. Em virtude de não ser necessária, a igreja do mosteiro é derrubada dispersando-se o seu espólio por diversas instituições em todo o país.

No que respeita a obra de talha, sabe-se através da documentação elaborada aquando da inventariação dos seus bens, que grande parte do seu recheio foi deslocado para a igreja matriz de Alhandra, a qual acabava de ser reedificada³⁷⁵.

A primitiva igreja matriz de Alhandra datava de 1558 e encontrava-se em estado de ruína quando um incêndio deflagrado em Agosto de 1887 a reduziu praticamente a escombros. É na sequência destes factos que, em 7 de Novembro de 1888, o Cardeal Patriarca de Lisboa, envia missiva às autoridades encarregadas da gestão dos bens dos extintos conventos e mosteiros, sugerindo que: *“(...) Visto não ser possível conservar-se a igreja do extinto convento das Grillas, acho justissimo o pedido da referida junta, porquanto seu maior dispendio para o Governo de Sua Magestade, todas as cantarias, os altares que são de magnifica talha, o throno, a teia, os quadros e todos os mais objectos da mesma igreja podem ser utilizados na reedificação da igreja parochial de Alhandra (...)”*³⁷⁶.

³⁷⁴ Cf. “Grilos (Igreja e Convento dos)”, in Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 436-437.

³⁷⁵ A descoberta desta documentação deve-se à Mestre Dr.^a Patrícia Monteiro, aquando da realização de uma investigação mais vasta promovida pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, intitulada “Os Conventos de Lisboa”, de cuja equipa fazia parte. A referida historiadora de arte publicou mais tarde os resultados desta investigação, relativamente a dois conventos de Lisboa; Santa Ana e este de N.^a S.^a da Conceição de Agostinhas Descalças. Cf. Patrícia MONTEIRO, “Efeitos do Terramoto de 1755 nos Conventos de Lisboa: os casos dos Conventos de Sant’Ana e de N.^a Sr.^a da Conceição de Agostinhas Descalças (Grilas)” in *Olisipo*, Boletim do “Grupo Amigos de Lisboa”, II Série, n.ºs 22-23, Janeiro-Dezembro 2005, pp. 50-61.

³⁷⁶ ANTT, A.H.M.F., Convento de Santo Agostinho ao Grilo- Agostinhas Descalças de Lisboa, Cx. 1985, Capilha 2, IV/A/25/16.

Apoiando os dados desta informação, localizámos outra, desta feita pertencente à documentação do *Ministério das Obras Públicas*, a qual consta de um relatório, dando parecer quando ao processo de reconstrução da mesma igreja matriz, datado de 14 de Março de 1890. O essencial do conteúdo desse documento refere que: “*A capella-mór tem igualmente de ser demolida não só por causa das ruínas ocasionadas pelo incendio, mas também por ser pequena para o assentamento da ornamentação que existia na igreja do extinto convento das Grillas e que lhe foi doada. Precisa para este fim ter a capella-mór uma superficie de 11,6 m× 7,0 m. (...) A cantaria das portas na capella-mór e altares lateraes é aproveitada da que existia na igreja das Grillas (...)*”³⁷⁷.

O actual retábulo-mor da igreja matriz de Alhandra enquadra-se na produção artística de talha retabular da primeira década do século XVIII. A sua estrutura articula duplas colunas salomónicas com pilastras, abrindo ao centro uma grande tribuna, sendo que o seu remate renuncia às arquivoltas torsas, preferindo a utilização de duas figuras de grados anjos adultos que, nas extremidades do mesmo, se sentam em volutas, à semelhança do que acontece no retábulo-mor da igreja matriz de Loures ou no retábulo de N.^a S.^a da Piedade da igreja de São Roque, em Lisboa (Fotografias n.ºs 182 e 183).

No que concerne aos outros dois retábulos oriundos da extinta igreja do mosteiro das Grilas, estes inserem-se plenamente na estética do primeiro barroco nacional. Duplas colunas torsas emparelham com pilastras, abrindo tribuna central e rematando em arquivoltas torsas. Quanto aos seus ornamentos, estes são os clássicos utilizados neste período cronológico: acantos, folhas de videira e cachos de uva, elementos florais, cabeças de anjo e anjos meninos de vulto, entre outros (Fotografias n.ºs 184 e 185).

Embora estes retábulos, anteriormente pertencentes à igreja do cenóbio de monjas agostinhas do Grilo, estejam aqui descontextualizados do seu ambiente original, quer em termos de localização e adequação ao espaço, quer em termos iconográficos, de algum modo, foi-lhes permitido continuar a testemunhar uma memória que de outra forma ter-se-ia perdido irremediavelmente.

³⁷⁷ ANTT, M.O.P.C.I., n.º 504, Maço 1, Processo n.º 181.



Origem: Convento de N.^a S.^a da Piedade da Esperança | Destino: Igreja Matriz de Alpiarça e Igreja de S. Nicolau, em Lisboa

O mosteiro de N.^a S.^a da Piedade terá sido edificado a partir de 1527, por acção mecénica de D. Isabel de Mendanha, senhora fidalga, detentora de considerável fortuna pessoal, a qual utilizou, em parte, para a concretização deste projecto.

Foi mosteiro de religiosas da ordem de Santa Clara, destacando-se na sua história ter servido de recolhimento para a Rainha D. Maria Francisca de Sabóia.

Interessante é verificar que a denominação pela qual é ainda hoje conhecido é a de Mosteiro da Piedade da Esperança. Esta nomenclatura advém-lhe do facto de ter existido uma irmandade de mareantes cuja invocação era precisamente a de N.^a S.^a da Esperança³⁷⁸. Os relatos pós sismo de 1755 revelam-nos que tanto a igreja como o complexo arquitectónico do mosteiro terão aguentado bem os abalos dessa manhã fatídica para tantos outros edifícios.

Não fugindo à regra do destino dos seus congéneres, a lei de 1834 ditou-lhe também que, depois do falecimento da última religiosa, o qual ocorreu em Agosto de 1888, a Fazenda Nacional tomasse posse do imóvel, procedendo à

³⁷⁸ Sobre a história da fundação deste cenóbio de freiras clarissas, veja-se: BNP, Secção de Reservados, *Fundo Geral*, mss IL 103, microfilme F 955 (*Livro da Fundação, ampliação e Sítio do Convento de N.^a Sr.^a da Piedade da Esperança (...) mandou escrever a Abadeça Soror Francisca dos Anjos, no anno de 1620*).

Dados interessantes para a história da arte neste manuscrito são aqueles que referem a doação de relíquias ao convento, por parte de D. Francisca de Aragão, mulher de D. João de Borja, o grande doador de relíquias da antiga Casa Professa de São Roque, em Lisboa, fl. 19, sendo que a outra notícia relevante refere que Soror Guiomar da Cruz, abadeça entre os anos de 1697 e 1700 mandou fazer uma capela de talha na igreja, cujo custo se saldou em 130 mil réis para a obra de talha, 32 mil para uma imagem de S. João Evangelista e 100 mil para o douramento da mesma capela.

inventariação do seu espólio. Três meses depois da morte da última freira, em Novembro desse mesmo ano, celebra-se contrato entre o Governo e a Câmara Municipal de Lisboa, no qual se estipula a concessão do extinto mosteiro e cerca à mesma instituição, com a contrapartida da Câmara aí construir uma padaria municipal³⁷⁹. Cumprindo as disposições acordadas no ano seguinte a esta concessão, o antigo mosteiro de freiras clarissas de N.^a S.^a da Piedade é demolido. Actualmente nos terrenos que lhe pertenceram ergue-se um quartel de bombeiros e parte da Avenida D. Carlos³⁸⁰.

Relativamente à memória de obra de talha que existiria neste mosteiro, em inícios da década de 1700, possuímos como testemunho, uma vez mais, aquele veiculado pelo autor anónimo da *Historia dos Mosteiros*. Segundo as informações deste autor, relativamente aos interiores do mosteiro da Esperança, e especialmente à sua capela mor, ficamos a saber que esta apresentava “(...) retabolo de talha dourado de duas colunas por banda, em tal distancia huma da outra que entre ellas tem lugar dous nichos entre cada duas columnas, hum por cima do outro, e dentro dos nichos suas imagens. Tem sua tribuna acomodada ao retabolo. Pellos lados da capela corre, na altura que ella pede, sua simalha de madeyra dourada. (...)”³⁸¹.

Segundo a documentação à guarda do fundo documental do ANTT, antigo *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, referente ao processo de extinção do mosteiro de N.^a S.^a da Piedade da Esperança, somos informados que a igreja paroquial de Alpiarça terá solicitado três altares deste extinto mosteiro, os quais lhe foram entregues a 18 de Fevereiro de 1889. Estes três altares localizavam-se no coro de cima da igreja e as suas invocações eram as seguintes; N.^a S.^a da Boa-Morte e N.^a S.^a da Soledade (com as respectivas imagens) e o retábulo de São Francisco (com uma relíquia e um oratório com suas imagens)³⁸².

³⁷⁹ Cf. Augusto Vieira da SILVA, “O Mosteiro da Esperança” (separata dos n.ºs 45 e 46 da *Revista Municipal*), Lisboa, 1959, pp. 15-16.

³⁸⁰ Cf. “Convento de Nossa Senhora da Esperança”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 349.

³⁸¹ *História dos Mosteiros (...)*, Tomo II, p. 322.

³⁸² ANTT, A.H.M.F, Convento de Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Cx. 1957, IV/I/84 (25).

Acompanhando estes altares foram ainda deslocadas para esta igreja matriz várias imagens, todas elas previamente avaliadas, a saber:

- “Uma imagem de S. Francisco de madeira recebendo as chagas d’um Christo de marfim dentro n’uma maquineta de madeira pintada
- Senhor Jesus Padroeiro em cruz de páu sancto com raios de madeira dourada
- [um sancto Christo] de madeira, em cruz de madeira forrada de tartaruga
- Dito de madeira em cruz de peanha de páu sancto com raios de madeira dourada
- Dito de madeira em cruz de páu sancto
- N.^a S.^a da Conceição de madeira estofada
- N.^a S.^a do Rosário de róca
- N.^a S.^a do Patrocínio de madeira estofada
- N.^a S.^a da Soledade de róca dentro n’uma maquineta sobre um altar
- N.^a S.^a da Purificação de roca sobre peanha dourada com menino ao cólo
- N.^a S.^a da Conceição de róca
- [N.^a S.^a das Dôres] de madeira estofada avaliada em doze mil réis
- N.^a S.^a da Assumpção de roca dentro n’um oratório de madeira com fôrro de seda sobre um altar
- Senhora da Boa-Morte de roca deitada n’um esquife e dentro n’uma maquineta envidraçada
- Sancta Thereza de Jesus de madeira
- [São José] de madeira
- São João Evangelista- de madeira estofada – sobre peanha de madeira entalhada com espelhos emoldurados em prata
- Sam Diogo de madeira estofada – sobre peanha pintada e dourada”³⁸³.

Segundo nossa observação no local, esta igreja matriz dedicada a Santo Eustáquio, à guarda da qual supostamente deveriam estar todos estes altares e

³⁸³ ANTT, A.H.M.F., Cx. 1959, Capilha 10, IV/I/85 (8).

imagens, não conserva no seu acervo a grande maioria das peças que para ela foram deslocadas, oriundas do mosteiro de N.^a S.^a Piedade da Esperança, de Lisboa. No entanto, segundo o inventário elaborado na própria igreja de Santo Eustáquio aos 15 dias do mês de Outubro de 1889, essas imagens foram entregues à igreja. Para além destas, o elenco é vasto, composto por grande diversidade de imaginária configurando as mais díspares invocações. Por numerosas destacamos as da invocação de N.^a S.^a, do Santo Cristo e ainda as de devoção franciscana, tal como uma imagem de S. Francisco e outra de Santa Teresa de Ávila³⁸⁴.

Depois de observação pormenorizada no local, nos espaços a que tivemos acesso, as imagens que ainda subsistem e que ainda poderão corresponder a algumas daquelas deslocadas do mosteiro da Esperança são: as de S. João Evangelista, de S. Diogo de Alcalá (santo franciscano), de N.^a S.^a das Dores, de N.^a S.^a do Rosário, de roca, e algumas imagens de Cristo crucificado. De resto, o espólio de imaginária da actual igreja matriz de Alpiarça apresenta uma pobreza confrangedora quando comparado com o elenco de peças apresentado nos finais do século XIX, pela altura da inauguração da nova igreja paroquial.

No que diz respeito à obra retabular deslocada para a igreja de Santo Eustáquio, apenas identificámos dois altares colocados na sacristia da igreja, que pela iconografia que patenteiam, em médios relevos na zona da predela (de inspiração franciscana), poderão ser considerados como ainda fazendo parte do conjunto originário do convento da Esperança (Fotografias n.ºs 139 a 142). No entanto, informação diversa é apresentada na monografia dedicada a esta igreja. No seu estudo sobre a história da construção desta igreja, José Pais adianta que estes altares terão sido oferta da viúva de José Relvas e terão sido originários de um convento destruído da localidade da Chamusca, distrito de Santarém. Uma vez mais estamos perante um enigma que, à falta de descrição mais detalhada das peças, nos impede, pelo menos a curto espaço de tempo, uma identificação rigorosa da proveniência destes exemplares. De todo o modo,

³⁸⁴ Cf. João José Marques PAIS, *A Igreja de Santo Eustáquio de Alpiarça*, Alpiarça, Edição do Autor, 2006, pp. 195-197, que fornece informação rigorosa e sucinta sobre esta igreja matriz de Alpiarça, no que à sua construção e diversas etapas e vicissitudes da mesma concerne.

este caso serve ainda para ilustrar e reforçar a ideia da grande dispersão e mobilidade do nosso espólio artístico durante a época e conjuntura em causa.

Uma outra peça do acervo de talha da igreja do antigo mosteiro de N.^a S.^a da Piedade da Esperança foi removida para a igreja de S. Nicolau. Referimo-nos concretamente ao relicário que hoje se encontra na sacristia da referida igreja³⁸⁵ (Fotografias n.ºs 89 e 90).



Origem: Convento de N.^a S.^a da Soledade das Trinas do Mocambo
| Destino: Convento de S. Francisco em Tomar, igreja matriz de
Pombal e igreja matriz de Agualva-Cacém

Sobre o convento das Trinas do Mocambo, como assim ficaram conhecidas as religiosas da ordem da Santíssima Trindade da Redenção de Cativos, sabe-se que deveu a sua fundação a um casal de flamengos residentes em Lisboa, Cornelio Vandali e Marta de Boz, fugidos das persiguições movidas aos católicos na sua terra Natal. Corria o ano de 1657 quando tiveram início as obras de edificação deste cenóbio, embora a licença régia só tivesse sido emitida em 1660³⁸⁶.

Segundo os autores coevos, a sua falta de meios era proverbial e a construção do convento, custeada pelos dois mecenas flamengos, não pôde contar com auxílio régio, pois viviam-se momentos de grande dificuldade económica e

³⁸⁵ Cf. "S. Nicolau (igreja de), Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 814. Apesar de não termos confirmação documental da deslocação do altar relicário em causa, ela é referida na obra supra e foi-nos oralmente confirmada por um dos responsáveis da paróquia de S. Nicolau.

³⁸⁶ Sobre este antigo convento das Trinas do Mocambo, hoje transformado em sede do Instituto Hidrográfico, veja-se a monografia de João Miguel SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo. Estudo Histórico-Artístico*, Lisboa, Instituto Hidrográfico, 2004. Seguiremos neste ponto as informações do referido historiador de arte e aquelas veiculadas pelo cronista da ordem, Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *op. cit.*, 1789.

social devido às batalhas da Restauração. Neste impasse viveram até à data de 1711, momento em que recebem a protecção de D. Maria Madalena de Távora, condessa do Redondo, empenhada em melhorar as condições de habitabilidade do convento, uma vez que tinha decidido retirar-se para o mesmo. Quando falece, em 1711, a condessa deixa em testamento às religiosas Trinas soma considerável que as freiras decidem aplicar na construção da sua igreja. Será somente a partir desta data que as religiosas empreendem a contratação dos retábulos de talha que figuravam no templo do seu convento.

Segundo investigação de João Miguel Simões, algum do espólio de talha retabular deste extinto convento dispersou-se por três instituições: a igreja do convento de S. Francisco de Tomar, a igreja matriz de Pombal e a igreja de N.^a S.^a da Consolação de Agualva-Cacém.

Pelas palavras de Frei Jerónimo de S. José, compreendemos que a campanha de obras da capela-mor da igreja deverá ter decorrido entre os anos de 1711-1713, pois refere: *“(...) Concluiu-se em fim pelos anos de 1713 (...) Primeiramente a Capella Mór he muito espaçosa, com seus presbiterios, para os quaes se sobe por 6 degráos: o retabolo, ideado com bella architectura, de 4 columnas Salomonicas, capiteis, e ornatos dourados, fingindo marmore, e outras variedades de pedras, com hum estimavel painel da Senhora da Soledade, Orago do Convento (...) ornão as suas paredes mais quatro paineis dos principaes Mysterios da mesma Soberana Senhora, do comprimento de 10 palmos, e oito de largo; tudo guarnecido das referidas molduras douradas, e diversas folhas de entalha, a que servem de resguardo humas excellentes grades fingidas de Lapis Lazaro, ornadas do mesmo ouro (...) Consta esta igreja de 5 Altares (...) o segundo da parte do Evangelho, he chamado do Bom Pastor; aonde está o deposito das Sagradas fórmas, assim como tambem no Altar Mór: He de entalha dourada, com a Veneravel Imagem de Christo Crucificado de 6 palmos (...)”*³⁸⁷.

Confrontando as existências actuais com a descrição do cronista, o muito delapidado e alterado altar-mor apresenta alguns resquícios estruturais que conferem com a feição que o dito Frei Jerónimo lhe imputava aquando da redacção da crónica da sua ordem. Efectivamente, a estrutura que hoje se

³⁸⁷ Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *op. cit.*, Tomo II, 1794, p. 212.

apresenta ao observador, concorda com um retábulo “*ideado com bella architectura, de 4 columnas Salomonicas, capiteis, e ornatos dourados, fingindo marmore*”.

O retábulo que foi depositado na igreja do convento de S. Francisco de Tomar apresenta duplas colunas torsas, forte entablamento e remate em arco de volta inteira fechado por aduelas radiais e encimado por escudete. De facto, apresenta alguns apontamentos de pintura fingindo mármore, nomeadamente na zona do remate.

Completamente desvirtuado no seu modelo original, este retábulo enquadraria ao centro, na tribuna, uma tela amovível e um trono destinado à exposição do Santíssimo.

No que concerne aos outros altares desta igreja, quatro ao todo, seriam possivelmente idênticos e executados em datas aproximadas àquelas acima referidas.

A primeira capela da nave do lado do Evangelho era dedicada à invocação do Bom Pastor e possuía uma imagem de Cristo Crucificado, a segunda era a de S. Ciro, também de talha dourada. Fronteiros a estes estavam colocados os altares dedicados a S. João Baptista e a N.^a S.^a dos Prazeres. Destes quatro exemplares, subsistem apenas três, sendo que o rasto do quarto se perdeu nas vicissitudes que rodearam a extinção da ordem.

O retábulo com a imagem de Cristo Crucificado encontra-se na igreja matriz do Pombal e conserva a imagem do Salvador na Cruz, embora a zona fundeira da tribuna tenha sido alterada e se encontre desfigurado pela introdução de pintura nas suas colunas. Subsiste igualmente neste templo, outro altar, presentemente albergando uma imagem de Sto. António com o Menino. De feição semelhante ao anterior, a sua estrutura encontra-se mais preservada, apresentando o espaço da tribuna entalhado. No entanto, notam-se diversas intervenções que se ocuparam em repintá-lo e introduzir pintura imitando marmoreado³⁸⁸.

³⁸⁸ Cf. João Miguel SIMÕES, *O Convento das Trinas do Mocambo (...)*, p. 30.



Origem: Mosteiro de Santa Marta de Lisboa | Destino: igreja de Santo António do Estoril

Um outro exemplo interessante de deslocação de obra de talha configura-se no caso daquela que foi deslocada do mosteiro de Santa Marta.

Sobre a fundação deste mosteiro sabe-se que terá ocorrido em 1583 por vontade de D. Jorge de Almeida, ao tempo arcebispo de Lisboa, arrancando a sua construção apenas em 1612.

Uma vez mais o terramoto de 1755 terá de ser referido. Os danos significativos que causou no edifício, obrigaram as religiosas a abarracarem-se na sua cerca até à conclusão da reedificação da sua casa.

O outro evento marcante na história deste cenóbio, e que vem sendo exhaustivamente referido, a lei liberal que levou à exclausuração das ordens religiosas, condicionou igualmente o destino do imóvel e do espólio deste antigo mosteiro. Este foi desafectado da sua função inicial e transformado o seu espaço em hospital provisório que, anos mais tarde, concretamente em 1905, viria a conhecer obras de conversão em hospital estatal³⁸⁹. Sabe-se que a igreja terá mantido o culto até ao ano de 1927, data em que é cedida definitivamente ao hospital. Com esta acção inicia-se o despojamento total desse espaço, numa acção que determina a dispersão e a cedência a várias igrejas do seu espólio original, adaptando-se a nave da antiga igreja a lugar de depósito.

No que concerne às memórias sobre espólio de talha dourada, socorremo-nos uma vez mais da pena do autor da *Historia dos Mosteiros*, que a respeito da

³⁸⁹ Cf. “Convento e Igreja de Santa Marta”, Francisco SANTANA, Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 853-854 e também, Luísa CORTESÃO, “O Antigo Convento de Santa Marta”, *Monumentos* n.º 2, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 1995, pp. 66 -71.

capela-mor nos informa: “(...) *Tem esta capella seo retabolo de talha ao moderno, com duas columnas por banda. À volta do retabolo se vê huma boa obra de talha, em arco, e sobre as duas columnas, que de cada banda tem o retabolo, se vem sentados dous anjos estofados de ouro, com atributos nas mãos. Sobre a banquetta do altar tem seo sacrario muyto bem obrado (...) e assim o retabolo como a tribuna he obra de talha muyto bem dourada (...)*”³⁹⁰.

Deslocados do seu local de origem, alguns retábulos deste antigo mosteiro terão sido enviados para a igreja de Santo António do Estoril. Sobre este imóvel sabe-se que na sua origem foi parte do convento com a mesma invocação, de frades franciscanos. Aquando da extinção do dito convento franciscano, o imóvel foi vendido a Manuel Joaquim Jorge que entregou a igreja à Junta da Paróquia. Uma catástrofe, no entanto, abateu-se sobre a igreja, quando a 22 de Julho de 1927, esta foi praticamente destruída por um incêndio que obrigou à sua reconstrução. Para este templo do Estoril foram então requisitados 5 altares que ainda se guardavam no antigo mosteiro de Santa Marta de Lisboa, para que pudessem ser aplicados na igreja de Santo António. São eles o altar-mor, dois colaterais e dois na nave³⁹¹.

As características do retábulo-mor da igreja de Santo António do Estoril estão de acordo com a descrição feita pelo jesuíta anónimo da *História dos Mosteiros*. Este retábulo apresenta duplas colunas torsas, grande tribuna e grandes figuras de vulto de dois anjos adultos sentados no entablamento, transportando, como refere este autor, atributos nas mãos. Outra descrição coincidente é a que diz respeito ao sacrário do retábulo e, que nas palavras do jesuíta anónimo, é “*muyto bem obrado*”. Este, efectivamente, destaca-se e autonomiza-se neste retábulo, pois sendo uma peça escultórica notável, evidencia a qualidade do seu desenho e da sua execução. Peças de idêntica qualidade e semelhantes no que à sua composição e opções decorativas concerne, referenciamo-las no retábulo-mor da capela do Hospital Militar à Estrela e no retábulo-mor da igreja de Santa Catarina de Lisboa, embora estejamos convictos que este sacrário do Estoril

³⁹⁰ *História dos Mosteiros (...)*, Tomo II, pp. 367-368.

³⁹¹ Cf. “Igreja de Santo António do Estoril”, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa. Sintra, Oeiras e Cascais*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1963, pp. 84-85.

deverá ser cronologicamente anterior aos outros dois (Fotografias n.ºs 210 a 212).

Relativamente aos outros quatro altares oriundos do mosteiro de Santa Marta, dois são colaterais ao altar-mor e os outros dois estão colocados na nave afrontados entre si. Os dois colaterais são estrutural e decorativamente idênticos e enquadram-se na produção de talha do primeiro barroco nacional, enquanto os da nave já apresentam uma feição que os integra na produção dos anos 40-50 da centúria de Setecentos (Fotografias n.ºs 213 e 214).

Uma outra notícia, desta feita veiculada por um manuscrito pertencente à *Secção de Reservados* da Biblioteca Nacional de Portugal³⁹², dá-nos conta de uma série de objectos de culto que foram deslocados desta igreja de Santa Marta para a igreja paroquial de N.ª S.ª da Encarnação de Lisboa, ficando à guarda da irmandade dos Clérigos Pobres, com o título da *Protecção e Caridade da Santíssima Trindade*. Este pedido, deferido pelo cardeal patriarca a 22 de Junho de 1889, doava à referida irmandade vários quadros, mais de cem imagens de vulto, prata, ouro e pedras semipreciosas, relicários (braços, corações, etc.), custódias e castiçais³⁹³.

Os dois exemplos que apresentamos de seguida dizem respeito a obra de talha executada por mestres de Lisboa com destino a cenóbios fora da capital, a qual foi deslocada dos seus locais de origem.

³⁹² BNP, Secção de Reservados, *Fundo Geral*, Ms. 213, n.º 3 (“Objectos de Culto pertencentes ao extinto Convento de Santa Marta”).

³⁹³ Esta irmandade terá ficado temporariamente alojada no edifício do extinto convento de Santa Marta, na posse dos objectos solicitados, com o objectivo de aí estabelecer um asilo e hospital para os clérigos pobres. Nesta documentação referem-se ainda troca de imagens de vulto entre várias paróquias e esta irmandade.

Neste manuscrito elencam-se as invocações das capelas da igreja do extinto mosteiro de Santa Marta, sem especificação da sua localização na igreja, a saber: N.ª S.ª da Conceição, do Carmo, da Providência, de Lourdes, do Rosário e das Dores, Santa Úrsula, S. Braz, Senhor dos Passos, Santíssimo Sacramento, Santo António, Santa Catarina, S. João Evangelista, Santa Clara, S. Domingos e S. Francisco, Senhor Jesus e Santa Luzia.



**Origem: Igreja do mosteiro de S. Domingos de Elvas | Destino:
Nau Portugal e Hospital dos Covões em Coimbra**

Em 1267 funda-se o convento de S. Domingos, em Elvas, por acção de D. Afonso III, nos terrenos onde anteriormente se erguia a ermida dedicada a N.^a S.^a dos Mártires. O convento e igreja vão ser alvo ao longo dos séculos de múltiplas intervenções, aditamentos e actualizações na sua estrutura³⁹⁴.

Relativamente ao tema que aqui nos interessa tratar, a retabulística, sabemos que foi encomendado ao mestre entalhador Manuel Francisco, oriundo de Lisboa, a feitura do retábulo de S. Gonçalo, que seria pertença da irmandade de N.^a S.^a da Conceição³⁹⁵. Data de 22 de Março de 1718 o ajuste contratual para o efeito e assim somos informados que os irmãos de N.^a S.^a da Conceição do convento Dominicano de Elvas “(...) estauão contratados com o dito Manoel Francisco para efeito do mesmo fazer hum retabolo na capella de São Gonsallo sita na dita igreja de São Domingos desta cidade (...) E pello dito Manoel Francisco foj dito que asejtaua o dito retabolo da senhora da Consejsão na forma que elle a delineou no risco que deu aos ditos escriuão e resebedor e mais mordomos da dita irmandade ficando na mesma capella São Gonsallo e São Pedro Martere (...) como jrmãos que são da dita jrmandade de N.^a S.^a da Consejsão se havião ajustado com o dito Mestre entalhador

³⁹⁴ Cf. “Convento de São Domingos / Igreja dos Domínicos / Igreja de São Domingos”, Ficha de Inventário da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, actual IHRU, n.º de IPA

PT041207010003, em www.monumentos.pt. Sobre a história da fundação deste convento dominicano e as obras que sofreu ao longo da sua existência, veja-se de Berta BRAVO-ESCUADERO, “El Convento de Nossa Senhora dos Mártires - São Domingos de Elvas, Portugal”, in *Norba-Arte*, vol. XXIV, 2004, pp. 5-21, em www.dialnet.unirioja.es/servelet/articulo.

Agradecemos ao Dr. Nuno Grancho, actualmente a preparar dissertação de Mestrado sobre este antigo cenóbio, a generosa partilha de informações sobre a obra de talha desta igreja.

³⁹⁵ Cf. *Idem, Ibidem* e ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, *Cartório Notarial de Elvas*, CNELV04/001/0186, fls. 88-89, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 205 e 323-325.

*Manoel Francisco para efeito de fazer o referido retabolo na dita cappella de São Gonsalo, do mesmo fejtio e com a mesma perfejsão que se acha feyto por elle na capella mor do collegio dos Padres da Companhia desta cidade (...)*³⁹⁶ (Doc. n.º 115).

Aliás, a colaboração deste mestre entalhador, oriundo de Lisboa, com os padres dominicanos de Elvas, remontava a um momento anterior e não se terá saldado por esta única intervenção na capela de S. Gonçalo, pois já em 1702, Manuel Francisco estaria a trabalhar em obra de talha para este convento, atrasando os trabalhos que tinha ajustado com os religiosos da Companhia de Jesus desta mesma cidade. Num documento à guarda do Arquivo Distrital de Portalegre e pertencente ao núcleo do cartório notarial da cidade de Elvas, pode ler-se que o mestre entalhador Manuel Francisco se encontrava à data (11 de Julho de 1702) preso por incumprimento de prazos na obra que tinha ajustado com os jesuítas do colégio de Santiago, dessa então vila. Um excerto do contrato é elucidativo do que acima expusemos: “(...) e cadeia publica della onde eu tabalião fuj sendo ahj prezo Manoel Francisco mestre de Entalhador morador na cidade de Lisboa e assistente nesta ditta cidade pessoa que eu tabalião conhesso e dou fee ser a propria neste Instromento contheuda pello qual foj ditto em prezença de mim tabalião e das testemunhas ao diante escrittas e nomeadas no fim desta notta asinadas que elle se obriga a trazer os ofissiais que elle tem na sua obra do conuento de São Domingos para o Colégio de Santiago da Companhia de Jezus a trabalhar no retabollo dormindo e comendo no mesmo collegio como dantes fazia continuando o mesmo retabollo athe o findar obrando nelle com toda a prefejsão que requiere a sua Arte sem leuantar mão da obra nem faltar dia algum (...)³⁹⁷ (Doc. n.º 75). Daqui se infere que o mestre Manuel Francisco terá estado ligado a obras de talha na cidade de Elvas desde o início da centúria de Setecentos, já que a primeira referência data de 1702 e refere-o trabalhando no colégio de Santiago e no convento de S. Domingos, sendo que em 1718 é novamente chamado ao convento dominicano a fim de executar o retábulo de S. Gonçalo. Aliás, no contrato destinado a este altar, o mestre é dado como morador em Elvas, ao contrário do que acontecia com o

³⁹⁶ *Idem* fls. 88-88 v.º.

³⁹⁷ADP, C.N.E., CNELV07/001/0002, fls. 86-86 v.º, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 311-312.

documento datado de 1702. Provavelmente o mestre ter-se-á fixado em Elvas e lá continuado a sua carreira.

A data de 1834 vem uma vez mais marcar a sorte de um antigo espaço conventual, desta feita o dos dominicanos de Elvas. O destino que lhe foi atribuído converteu-o em quartel do Regimento de Infantaria n.º 1.

No que diz respeito ao destino dado às obras de talha desta igreja, as mesmas não terão sofrido intervenções aquando da extinção das ordens, pois o seu apeamento e posterior dispersão foram levados a cabo entre os anos de 1936 e 1943, quando a antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais empreendeu uma série de obras de conservação e restauro na igreja, as quais passaram também pela remoção da talha dos altares laterais e de pinturas a óleo, cedidas à Junta da Província da Beira Litoral. Este espólio terá sido levado para Coimbra, tendo como destino a capela do Hospital dos Covões, situado na mesma cidade (Fotografias n.ºs 220 e 221). Outra aplicação dada à talha da igreja deste extinto convento foi a decoração dos interiores da "Nau Portugal", expressamente construída para figurar na Exposição do Mundo Português³⁹⁸ (Fotografias n.ºs 222 a 224).

Segundo o que pudemos apurar, parte da talha deslocada da igreja deste mosteiro serviu para guarnecer os interiores da referida embarcação, nomeadamente a antecâmara e câmara do comandante. Em imagens da época, pese embora a pouca nitidez das mesmas, conseguimos entrever a presença de colunas torsas e painéis de talha consistentes com a tipologia do barroco nacional. Segundo o discurso do comissário da mesma exposição, Augusto de Castro, aquando da abertura do Pavilhão do Mar, que marcaria o culminar de uma série de inaugurações festivas, a Nau Portugal apresentava ao público:

³⁹⁸ Esta exposição, inaugurada em Junho de 1940, teve como objectivo fundamental comemorar, quer os oitocentos anos do Reino de Portugal, quer os trezentos da reconquista da independência face a Espanha. Nela se expuseram, em vários pavilhões montados em Belém junto ao Mosteiro dos Jerónimos, aspectos da história e da cultura portuguesas. Sobre esta exposição, vejam-se, entre outros, Rui Afonso SANTOS, "A Exposição do Mundo Português. Celebração Magna do Estado-Novo Salazarista", AAVV, Mário Novaes - *Exposição do Mundo Português 1940- Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 57-79, Pedro Batalha REIS, "A Exposição do Ouro a Bordo da Nau Portugal", (separata da *Revista Municipal*, n.ºs 28 e 29), Lisboa, 1947 e *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, s.ed., 1940.

“(...) uma proa ao vento (...) os varandins donde se domina o céu (...) o ouro das talhas refulgindo (...)”³⁹⁹.

Possivelmente destinada a engrandecer o local de maior aparato da embarcação, a talha deslocada do mosteiro dominicano de Elvas, emprestou o seu brilho e testemunhou da excelência e da perícia dos nossos mestres escultores e entalhadores de madeira, num contexto de revivalismo e de triunfalismo de uma certa ideia de identidade portuguesa. Pontuando na ante-câmara e câmara do comandante, na primeira recebia os visitantes envolvendo-os e inebriando-os com o aparato e a magnificência que se lhe reconhece, enquanto na segunda consumava o acto, servindo de mestre-de-cerimónias à exposição das moedas de ouro da coroa portuguesa⁴⁰⁰.

Esta utilização dada à talha deslocada das igrejas de extintos mosteiros através da acção depurativa da antiga Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais revelou-se para nós uma surpresa, embora no contexto da época e da ideologia que orientou e edificou a Exposição do Mundo Português faça todo o sentido. O que não podemos deixar de verificar é que, em verdade, a talha deslocada dos seus lugares de origem conheceu destinos díspares e por vezes inesperados.

³⁹⁹ Augusto de CASTRO, *A Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p. 187.

⁴⁰⁰ A câmara do comandante foi o local escolhido para apresentar a colecção de moedas de ouro da coroa portuguesa, disposta em oito arcas em torno de toda a sala. Cf. Pedro Batalha REIS, *op. cit.*



**Origem: Igreja do antigo Mosteiro de Jesus de Setúbal | Destino:
Colégio de S. Fiel (Guarda)**

Em 1491, D. João II encarrega o arquitecto Boitaca da construção da igreja do mosteiro de Jesus. Em 1888, com o falecimento da última religiosa e na sequência do cumprimento do decreto liberal de 1834, o antigo mosteiro é extinto e o imóvel é cedido à Misericórdia de Setúbal⁴⁰¹.

Notícias sobre a obra de talha barroca existente nesta igreja são-nos oferecidas por um ajuste de obra entre as religiosas residentes no mosteiro e o mestre entalhador lisboeta José da Costa, firmado a 13 de Julho de 1721⁴⁰². No texto do ajuste notarial podemos ler: “(...) sendo ahi presentes de grades adentro a som de *campa tangida segundo seu bom e louuauel custume a Reuerenda Madre Abadessa e mais religiosas descretas do dito conuento e de grade a fora sendo tambem presente Jozeph da Costa emtalhador e morador na cidade de Lisboa e ora estante nesta villa (...) logo ahi pella dita Reuerenda Madre Abadessa e mais relegiozas descretas do dito conuento me foi dito em prezença das ditas testemunhas que ellas estauam contratados e ajustadas com o dito Jozeph da Costa para este auer de lhe fazer hum retabolo de madeira de bordo e caza da tribuna e trono tudo de emtalhado na forma do risco que lhe auiam dado da banda millhor e asim mais os pedestais em que ha de asentar o retabolo da mesma madeira lizos para ao depois nelles se fingir pedra, tudo por preso de hum conto e sem mil Reis (...)”⁴⁰³ (Doc. n.º 120).*

⁴⁰¹ Cf. “Igreja do antigo Mosteiro de Jesus, claustro, incluindo a primitiva Casa do Capítulo”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031512030001, em www.monumentos.pt.

⁴⁰² ADS, C.N., L.º 122 de notas de Francisco Ribeiro Pereira, 1721-22, fls. 123 v.º-125. Documento cedido por Vítor Serrão.

⁴⁰³ *Idem*, fl. 123 v.º.

Sobre o destino da obra de talha desta antiga igreja do mosteiro de Jesus pouco se sabe, e aquilo que é veiculado pela informação disponível, nem sempre é passível de confirmação. Segundo os dados a que tivemos acesso, o altar-mor desta igreja teria sido apeado e enviado para a capela do Reformatório de S. Fiel, localizado em Louriçal do Campo, distrito da Guarda⁴⁰⁴. Segundo o autor de um pequeno opúsculo editado em Setúbal, este facto ter-lhe-ia sido confirmado pelo então Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Eng.º José Pena Pereira da Silva, em missiva que diz o seguinte: “(...) Quanto ao altar, em talha, da capela-mor, foi enviado, em Agosto de 1936, para o Reformatório de S. Fiel - Louriçal do Campo, Castelo Branco - a pedido da Direcção-Geral dos Serviços Presionais e em conformidade com o despacho de Sua Excelência o ministro das Finanças, transmitido a estes Serviços pela Direcção-Geral da Fazenda Pública (...)”⁴⁰⁵.

Segundo o jornalista, esta informação ter-lhe-ia sido corroborada pelo então correspondente do *Diário Popular* em Louriçal do Campo, pelo que a sua veracidade estaria assim confirmada. Ainda neste mesmo texto, o autor, Machado Pinto, levanta questões sobre o paradeiro de outros altares da igreja de Jesus, embora com menos suporte de informação verificável que no caso anterior. Desta feita, estaria em causa o altar-mor da igreja matriz da vila alentejana do Torrão, o qual teria sido levado de “empréstimo” para também ele figurar na *Nau Portugal*, e nunca mais teria regressado ao seu local de origem. Segundo este autor, a talha que revestia os interiores dessa mesma Nau teria sido vendida em hasta pública, depois de finda a exposição, e a pessoa que comprou o retábulo da igreja matriz do Torrão tê-lo-á colocado numa capela particular do seu palacete localizado à Arrábida. Defraudados os paroquianos do Torrão, espoliados do altar-mor da sua igreja, a solução encontrada terá sido,

⁴⁰⁴ Esta instituição destinava-se a recolher menores delinquentes, mas actualmente está desactivada e o espaço fechado ao público. Apesar de termos evidenciado esforços junto das autoridades locais, nomeadamente a Câmara Municipal, nunca nos foi dada uma resposta conclusiva se efectivamente o altar ainda se encontra no antigo reformatório de S. Fiel e também não nos foi possível visitá-lo.

⁴⁰⁵ Cf. MACHADO PINTO, *O Mosteiro de Jesus de Setúbal. Crónicas - Como desapareceram painéis de Azulejo e altares da Igreja de Jesus, Setúbal*, s.ed., 1985, p. 27.

segundo o apurado por este jornalista, colocar um altar da antiga igreja do mosteiro de Jesus na matriz do Torrão, a fim de suprimir a falta daquele que foi para a Exposição do Mundo Português e não mais regressou ao local de origem⁴⁰⁶.

Ainda sobre o acervo de talha deste extinto convento, possuímos também a informação de que o bispo de Beja, em 1938, teria igualmente solicitado dois altares do antigo cenóbio para figurarem no recém inaugurado Seminário da mesma cidade. Uma vez mais constatamos, não só as viagens a que este acervo foi e ainda hoje é submetido, mas principalmente a incúria e a falta de visão de conjunto sobre um património que se malbaratava e esquecia depois de cumpridos os intentos imediatos para os quais serviu.

Estes casos de deslocação e de reutilização da obra de talha que aqui apresentámos, testemunham as mais variadas possibilidades que se apresentaram àqueles que detinham o poder de movimentar este acervo. Desde a deslocação pura e simples de altares provenientes de uma antiga igreja de mosteiro ou convento para outra, frequentemente paroquial, passando pelo desmantelamento e guarda em armazéns até se encontrar nova utilização, ou a venda por inteiro ou à peça em hasta pública, pensar-se-ia que já tínhamos coberto o campo de possibilidades de aplicação desta arte descontextualizada. Contudo, ela na sua extrema riqueza artística e apelativa plasticidade mereceu ainda outros destinos, nos quais se incluiu, como acabámos de verificar a decoração de uma embarcação, que pretendia evocar um galeão português da carreira da Índia, onde o ouro refulgia, trazendo à memória as glórias de tempos idos.

Se tivemos a fortuna de localizar alguns destes altares que foram apeados dos seus locais de origem e recolocados em outros, constatámos, contudo que nem sempre as intenções foram cumpridas no processo de realojamento de muitas destas peças.

Como constatámos, situações de apeamento e dispersão de obra de talha foram também aquelas levadas a cabo pela antiga Direcção-Geral dos Edifícios e

⁴⁰⁶ Cf. *Idem, ibidem*, pp. 25-26.

Monumentos Nacionais, que nos anos 40 e 50 da centúria passada se ocupou em “limpar” os templos de arquitectura românica, gótica ou manuelina dos retábulos de talha barrocos que, segundo os seus critérios, desvirtuariam a primitiva arquitectura dos mesmos. Assim e para Lisboa reconhecemos que certamente alguns dos altares do mosteiro de Santa Maria de Belém e da Sé de Lisboa terão sido também desmanchados nessa época, mas essa seria uma outra investigação, que não cabe no âmbito deste estudo.



3.3.3. As obras desaparecidas por causas naturais

Quando se considera o desaparecimento verificado de tantas obras de arte que a cidade de Lisboa possuía, vem-nos de imediato ao pensamento o terramoto de 1 de Novembro de 1755. Para além do desaparecimento físico das obras, não menos importante foi a devastação sofrida por tantos documentos que, certamente, comprovariam a existência, as autorias e as datas de execução de muitas mais. A documentação que hoje se guarda maioritariamente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou ainda nos arquivos paroquiais de algumas igrejas de Lisboa e seus arredores, apesar de ser um instrumento de trabalho precioso, faculta, ainda assim, uma pálida ideia do que certamente existiria à época do grande sismo. Pelos relatos de crónicas das ordens religiosas, ou por outras descrições dos interiores dos templos da capital, na época barroca, apercebemo-nos que as sobrevivências documentais e físicas das obras são um ínfimo testemunho do muito que se perdeu. Aliás, isso mesmo é enfatizado pelo religioso oratoriano António Pereira, testemunha coeva da acção nefasta do terramoto, a qual promoveu o desaparecimento de tantas das riquezas de Lisboa. Diz ele: “(...) *tantos Cartorios, tantos Registros, tantos escritos de obrigaçam, tantos livros de Receita e Despeza, de Batismos, de Enterros, de geraçoens: sem os quais*

senão podera facilmente ajustar se as contas, nem provar se o direito das successoens, hum pezo immenso de ouro, e prata asim cunhado como lavrado: huma infinidade de estimaveis pinturas, tapeçarias, perolas, diamantes, e outras pedras preciosas em huma palavra tudo o que havia na Cidade de magnificencia, de nobreza, de estimação, tudo pella mayor parte destruiu e consumio o fogo (...)”⁴⁰⁷.

Acontecimento incontornável a vários níveis na história da cidade, são contudo os seus efeitos no que à história da retabulística concerne que neste ponto nos interessa investigar. Os inúmeros relatos produzidos nos anos que imediatamente se seguiram a esta catástrofe⁴⁰⁸, são os suportes mais fidedignos e mais numerosos, os quais nos permitem traçar uma panorâmica razoavelmente fiel do impacto que o mega-sismo teve na obra de talha da cidade.

Desde logo, os inquéritos paroquiais, ordenados por D. José I aos párocos de Lisboa e das outras cidades atingidas pelo abalo de terra, fornecem-nos informações preciosas sobre o estado dos seus templos anterior ao terramoto e as perdas verificadas⁴⁰⁹. Através destes documentos, cada pároco, de forma mais ou menos aprofundada, conforme os casos, comunicava os danos que a sua igreja tinha sofrido. Para além deste suporte documental, uma fonte igualmente preciosa é o *Mappa de Portugal antigo e moderno*⁴¹⁰, o qual nos dá conta do estado em que ficaram muitas igrejas, no que à sua arquitectura e recheio artístico dizia respeito. Também a obra *Santuário Mariano*⁴¹¹, ao informar o leitor das devoções espalhadas por todo o país, oferece descrições importantes sobre os suportes retabulares onde pontuavam as imagens da Virgem. Já no século XX, destacamos a obra *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em*

⁴⁰⁷ ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 1229 (António PEREIRA, *Commentario latino e portuguez sobre o terremoto e incendio de Lisboa de que foy testemunha ocular seu autor António Pereira, Padre da Congregação do Oratorio (...)*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1756, fl. 82 v.º).

⁴⁰⁸ Nomeadamente, as *Memórias Paroquiais*, os relatos em forma de livro ou de epístola, as crónicas de determinadas ordens religiosas, entre outros.

⁴⁰⁹ Para a cidade de Lisboa, os inquéritos foram publicados por Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, 1974.

⁴¹⁰ Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal (...)*.

⁴¹¹ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano (...)*.

Portugal⁴¹², que reunindo várias fontes documentais apresenta um elenco das igrejas conventuais e paroquiais de Lisboa e os efeitos do terramoto de 1755 nos seus edifícios e respectivos acervos artísticos.

As igrejas sobre as quais temos conhecimento de terem possuído obra de talha arrasada pelo terramoto e que constam da documentação produzida na sequência do mesmo, são genericamente as seguintes:⁴¹³



Igreja do convento de N.ª S.ª do Monte do Carmo

❖ Capelas com obra de talha

Sobre a igreja do convento de N.ª S.ª do Monte do Carmo, os relatos sobre os seus interiores são unânimes em reconhecer quer a grandiosidade do templo, quer a excelência dos materiais que o compunham⁴¹⁴. Inicialmente formada com apenas seis capelas, todas dedicadas à Virgem, a saber: do Carmo, dos Prazeres, da Boa Morte, da Encarnação, do Pranto e da Conceição, com o passar do tempo foram-se multiplicando as capelas e os seus oragos e mais santos e santas que nelas pontificavam, até atingir o número de vinte e cinco no ano do terramoto de 1755.

⁴¹² Francisco Luís Pereira de SOUSA, *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em Portugal e um Estudo Demográfico*, Vol. III - Distrito de Lisboa, Lisboa, Tipografia do Comércio, 1928.

⁴¹³ A organização do elenco das casas religiosas e igrejas em geral, que apresentamos neste sub-capítulo, foi efectuada, considerando em 1.º lugar as casas das ordens religiosas da mesma ordem e dentro destas por ordem alfabética, seguindo-se as igrejas paroquiais, com o mesmo critério de organização e por fim as outras igrejas e ermidas da capital, respeitando o mesmo critério da ordenação alfabética.

⁴¹⁴ Quatro fontes bibliográficas revelam-se essenciais para a caracterização do interior do templo do mosteiro dedicado a N.ª S.ª do Carmo, no que a obra de talha concerne: Siro ULPERNI, *O Forasteiro Admirado, Relacam Panegyrica do triunfo E Festas que Celebrou o Real Convento do Carmo de Lisboa pela Canonização da Serafica Virgem S. Maria Magdalena de Pazzi (...)*, Lisboa, Oficina de Antonio Rodriguez de Abreu, 1672, pp. 6-8, Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano (...)*, pp. 138-139, Frei Manoel de SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de N.S. do Carmo da Provincia de Portugal (...)*, pp. 94-189 e Francisco Luís Pereira de SOUSA, *op. cit.*, pp. 630-637.

Segundo as crónicas, na capela-mor observavam-se santuários de talha dourada repletos de relíquias, enquadrando altar-mor de imponente estrutura. Segundo Frei Agostinho de Santa Maria, autor do *Santuário Mariano*: “(...) a Capella he de tanta riqueza, que a não ha semelhante na Corte; porque não só o retabolo he dourado com hua magestosa tribuna; mas todo o corpo da Capella, & com excellentes pinturas, em que se vem dous Santuarios, que começam sobre as cadeiras do coro, de notavel traça, & grandeza, & com notaveis, & preciosas reliquias, em meynos corpos, outras em ambulas de cristaes, & muytas em custodias, & viris de grande preço e feitio. Na magnifica sumptuosidade da Igreja que he de tres naves (...) Tem nos topos do Cruzeiro duas Capellas muyto principaes, a da parte do Euangelho dedicada a Christo Crucificado, ou a N.^a S.^a da Encarnação (...) e da parte da Epistola ao Divino Sacramento; ambas à competência revestidas de ouro, com riquissimas pinturas. Outras quatro lhe ficão servindo de collateraes à mayor; & todas estas são dedicadas à Virgem N.^a S.^a debaixo de diferentes titulos (...) que cada hua dellas podia acreditar a hua grande, & fermosa Igreja (...)”⁴¹⁵.

Elucidativa desta temática é igualmente a leitura que nos proporciona Siro Ulperni, intitulada: *O Forasteiro Admirado*. É possivelmente a melhor descrição que possuímos relativamente à feição que revestiria o altar-mor do convento do Carmo à data em que o autor publica este texto, 1672. Diz então Ulperni: “(...) a capella Maior he tão capaz, que serve de Coro para a numerosa familia daquele Real Convento. Os adornos correspondem à sua grandeza. As cadeiras são obra de talha antiga, lançadas em boa proporção, que fazem o coro mais magestoso, & lavradas com tal viveza, & com tão exquisitas, & galantes invenções, que na arte assombrão por inimitaveis hoje aos mais insignes artifices, & no valor não tem nada que invejar às de borcado mais ricas. A Estante he de fino jacarandá preto esmaltado de bronzes dourados, & de estremada invenção. **Os pulpitos, em que se canta o Evangelho, & a Epistola, & os frizos, que correm por sima; são todos de talha sobresteados de ouro.** Em nove nichos, que tem por cada banda, se vêm outros tantos quadros de Santos da Ordem, que com suas molduras douradas fazem mui ordenada sua formosura: & por cima delles quatro grandes paineis (...) **o retabolo da capella he de uma moderna &**

⁴¹⁵ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *op. cit.*, pp. 138-139.

bem considerada traça (...) o retabolo he todo de talha, em que se esmerou o mais primoroso da escultura: & no primeiro corpo, em que elle se funda, se vê em hum nicho a formosa Imagem da soberana Virgem do Carmo (...) no segundo corpo está a Tribuna do Senhor Sacramentado, que no desafogado da obra (pois abrindose com 17 palmos de largo, & 28 de alto, faz por dentro hum fundo de 13 palmos de comprimento, & 18 de largura) (...) no andar do pavimento desta Tribuna estribão as bases de quatro formosissimas columnas, duas de cada lado, lavradas por salomonico estylo, porque nellas se veja, que forão traçadas com muita sabedoria. Toda a arquitetura que tem de largo 32 palmos, & 70 de alto, he obra de corintho; & bem se sabe que obras taes não as alcanção todos os engenhos (...) os florens, & toda a mais variedade de lavores, que adornão, não só mostrão sua formosura, mas tambem na viveza, parece que persuadem a todos os que o vêm, que tambem sabem bordar, ou fazer emulação a propria pintura os buris. Remata o retabolo em hum grande nicho, dentro do qual está a Imagem do Salvador do Mundo, com a costumada acção de benzer, denotando a todos, os que tal obra chegão a ver, que toda ella he huma benção de Deos”⁴¹⁶ (negrito nosso).

Outro testemunho incontornável é aquele que nos oferece o autor jesuíta, que em finais de Seiscentos, inícios de Setecentos, redige a sua obra *Historia dos Mosteiros*. Esta apresenta-se igualmente como um precioso auxiliar na caracterização da talha existente à época neste malogrado templo carmelita. Concretamente sobre o retábulo-mor e a capela colateral dedicada a N.^a S.^a da Conceição, afirma: “(...) E da ditta obra, que de novo se fes, (...) **sam os pilares e arco de talha dourada, e por remate tem os pilares huns anjos estofados de ouro (...) cujo retabolo consta de duas grandiosas columnas por banda** (...) E sobre este primeyro corpo do retabolo se segue outro em que fica a tribuna, **obra toda de talha dourada com tambem o he o seo throno** (...) he tambem collateral à capella-mor outra da invocaçam de N.^a S.^a da Conceyçam, a qual ha pouco tempo se ornou de novo, com bom retabolo de talha, dourado, feyto pello estillo com que hoje se costumam fazer (...)”⁴¹⁷ (negrito nosso).

⁴¹⁶ Siro ULPERNI, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴¹⁷ *História dos Mosteiros (...)*, Vol. II, pp. 169-181.

Também a crónica de Frei Manuel de Sá, *Memorias Historicas da Ordem de N.S. do Carmo*, é um auxiliar valioso para uma certa reconstituição do interior da igreja do convento do Carmo. No que diz respeito ao altar-mor, o seu relato completa os dos autores anteriores, ao descrever o arco da capela-mor: “(...) finalmente o arco da Capella mór he todo de talha dourada; tem tres Escudos, no do meyo se divizão as Armas da Ordem, no da parte do Euangelho as Reaes, e no da Epistola as dos Pereiras”⁴¹⁸.

Relativamente às capelas da nave, o supra citado cronista adianta que o templo possuía nove do lado do Evangelho e sete do lado da Epístola, sendo que este último número se justificava pelo facto de existir uma porta: “(...) com proporcionado aceyo tem todas seus retabolos dourados, que servem juntamente de guarnição às pinturas de suas invocações (...) a outra nave em tudo correspondente àquela até à abobeda, tem sete Capellas, se desiguaes no numero, (porque o impede a porta travessa) iguaes na materia, e forma (...)”⁴¹⁹. Mais minuciosa é no entanto a descrição que o religioso carmelita faz das capelas situadas no transepto do convento. Começa por dizer que nele estão edificadas seis capelas, desvenda as suas antigas e actuais devoções e faz uma descrição de cada uma que nos permite um reconhecimento, ainda que com algumas reservas, da sua feição. Começando por aquelas situadas no lado do Evangelho: “ (...) A primeira desta foy feita (como as mais) logo na fundação da Igreja (...) hoje he da gloriosa Santa Anna, e do Patriarcha S. Joachim, que estão no Throno da Tribuna, tendo no meyo no lugar mais superior sua Beatissima Filha, e Senhora Nossa Maria Santissima (...) **nella se instituhio huma Irmandade no anno de 1707 da principal Nobreza da Corte, de muitos Ecclesiasticos, e pessoas da segunda condição, que servem à Senhora Santa Anna, e a S. Joachim (...) a dita Irmandade ornou a Capella, de retabolo, e Tribuna, cobrio as paredes das ilhargas de talha, no meyo tem de cada parte**

⁴¹⁸ Manoel de Sá, *op. cit.*, p. 110.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 111.

*lugar para Santuarios. O tecto he pintado de brutesco. O arco de entrada he tambem de talha, e se poz neste anno de 1724*⁴²⁰ (negrito nosso).

A Capella que se segue, foy o seu titulo dos Fieis de Deos: nella mandou o Senhor Condestavel sepultar sua mãy Senhora Eyria Gonçalves (...) He o retabolo de talha, cuberto de ouro, e verniz encarnado; e na mesma fôrma está ornado o tecto, e as paredes, que tem dous quadros, hum do Transito da Senhora, e outro da sua Coroação (...) he hoje administrador o Excellentissimo Conde da Ponte. A terceira bem pudera ser Capella mór de huma boa Igreja, o seu titulo foy da Cruz. O retabolo he dourado, dividido em cinco corpos.

No que concerne às outras três capelas situadas no lado da Epístola “(...) a Primeira he de N.^a S.^a, que antigamente denominavão do Pranto, hoje da Piedade (...) **He a melhor da Igreja, ornada ao moderno, cuberta de primorosa talha dourada no anno de 1723 o arco que he da mesma, he magnifico, o tecto he pintado de architectura em singular perspectiva** (...) A Capella, que se segue, antigamente era dos Santos Reys, hoje he de N.^a S.^a da Conceição, que está em huma Tribuna, e o retabolo he de talha dourada, o arco da entrada he da mesma talha, e actualmente se lhe está pondo: esmola que faz Sebastião Moniz, singular bemfeitor desta Capella, que os irmãos do Santissimo Sacramento ornão (...)”⁴²¹.

Esta obra de Frei Manuel de Sá, para além de descrever de forma minuciosa o templo do Carmo, apresenta ainda uma mais-valia para nós considerável e que é a inclusão de um desenho da capela-mor nessa mesma obra, desenho esse que confirma as palavras dos autores que descreveram a capela-mor do desaparecido convento de N.^a S.^a do Vencimento do Carmo⁴²² (Desenho n.º 3).

No claustro do convento destacava-se entre todas a capela da Ordem Terceira de N.^a S.^a do Carmo, a qual foi instituída naquele cenóbio a 28 de Novembro de 1629, sendo que a capela foi erigida em 1638 a expensas dos irmãos da mesma ordem. Esta informação encontrava-se num letreiro situado da parte do Evangelho da capela. Outro letreiro, desta feita do lado da Epístola, informava

⁴²⁰ Sobre as capelas deste malogrado templo cf. também Gustavo de Matos SEQUEIRA, *O Carmo e a Trindade. Subsídios para a História de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939, pp. 339-377.

⁴²¹ Frei Manoel de Sá, *op. cit.*, pp. 111-116.

⁴²² *Idem, ibidem.*

que no carneiro daquela Ordem Terceira só poderiam ser sepultados aqueles que efectivamente fizessem parte da mesma instituição⁴²³. No que diz respeito à própria capela em si, o cronista não se poupa a encómios, relatando que a mesma: “(...) *he toda de talha cuberta de ouro, desde o pavimento até o tecto, que he de abobeda de berço, tem de comprimento sessenta palmos, de largo vinte e oito, e quarenta de alto. Na Tribuna, que se fez no anno de 1722*⁴²⁴ *está humo Imagem de Christo Senhor Nosso Crucificado, e humo fermosissima de nossa Mãe Santissima e Senhora do Carmo (...)*”⁴²⁵ (negrito nosso).

Esta irmandade, segundo pudemos apurar, era composta exclusivamente por nobres e oficiais mecânicos da cidade de Lisboa. Esta informação veiculada, quer pelo estudo de D. António, Conde de São Payo⁴²⁶, quer pelas memórias do Conde de Povolide⁴²⁷, afigura-se-nos relevante, pois tanto o mestre entalhador Manuel Ramalho, como os seus filhos José Rodrigues Ramalho e Francisco Lopes Ramalho foram sepultados no carneiro desta Ordem Terceira, segundo inferimos da leitura dos respectivos testamentos e assento de óbito. No texto do testamento de Manuel Ramalho, lê-se o seguinte: “(...) *Declaro que sendo Deos servido leuar me para Sy meo corpo será amortalhado no habito dos Relligiozos de N.^a S.^a do Monte do Carmo donde sou 3.^o e me acompanharão os*

⁴²³ *Idem*, pp. 188-189.

⁴²⁴ Segundo este autor, esta capela teria sido remodelada em 1722. Um documento de registo contabilístico produzido por esta mesma Ordem Terceira do Carmo e intitulado: *Relação do que Obrou a Mesa da Veneravel Ordem Terceyra de N.S. do Monte do Carmo da Cidade de Lisboa Occidental, este anno que acabou em 20 de Agosto de 1730*, Lisboa Occidental, Oficina de Miguel Rodrigues, 1730, s/n.º p., informa-nos que a presente mesa tinha dispendido 240 mil réis com o restante do pagamento da obra de talha da sua capela, num total de 720 mil réis. A ser verdade que a obra remontava a 1722, este tardio pagamento ao mestre entalhador afigura-se-nos um pouco incomum.

⁴²⁵ Frei Manoel de SÁ, *op. cit.*, pp. 188-189.

⁴²⁶ Cf. D. António, (CONDE DE SÃO PAYO), “A Real e Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa” (separata de *Brotéria*, vols. XXXII-XXXIII), 1941, pp. 13-14.

⁴²⁷ Tristão da Cunha ATAÍDE, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha e Ataíde, 1.º Conde de Povolide*, (edição de António Saldanha e Carmen Radulet), Lisboa, Chaves Ferreira Publicações, 1990. Segundo relato deste nobre: “Mr Firrao Núncio, extraordinário em Lixboa, indo para a Ribeira encontrou a Irmandade dos Terceiros do Carmo, composta por cem ou mais irmãos, todos mecânicos oficiais, sem nobre algum (...)” p. 272. Esta afirmação do Conde de Povolide revela-se pouco acurada, pois sabe-se que faziam parte desta irmandade, com cargos superiores na mesa da mesma, alguns nobres das mais conceituadas famílias da corte: entre eles, destacavam-se: “Os Marialvas, Atalaias, Taroucas, Egas, Almadas (...)”, D. António (CONDE DE SÃO PAYO), *op. cit.*, p.13.

*seos relligiozos com os meos Irmãos 3.ºs e se dará de habito e acompanhamento aos ditos Religiozos o que he estillo e serei sepultado no jazigo dos ditos meos Irmãos 3.ºs (...)*⁴²⁸ (Doc. n.º XII) (negrito nosso). Também no testamento de seu filho, José Rodrigues Ramalho e respectiva mulher Antónia dos Santos, intenção semelhante é veiculada: *“(...) seremos sepultados na nossa freguesia de N.ª S.ª da Encarnação e **amortalhados no habito de N.ª S.ª do Monte do Carmo de que somos indignos 3.ºs (...)**”*⁴²⁹ (Doc. n.º LIII) (negrito nosso). A informação relativa ao sepultamento do filho de Manuel Ramalho e irmão de José Rodrigues Ramalho, Francisco Lopes Ramalho, surge-nos através do seu assento de óbito e diz o seguinte: *“Aos vinte e dous do mês de Novembro de mil settecentos e des faleceo na Rua da Atalaja Francisco Lopes Ramalho casado com Antonia Maria **foi sepultado no convento de Nossa Senhora do Carmo não fes testamento (...)**”*⁴³⁰ (negrito nosso) (Doc. n.º XLIV).

Através desta documentação compreendemos que toda uma família de mestres entalhadores e, portanto, classificados à época como oficiais mecânicos, se fez sepultar nos covais da Ordem Terceira de N.ª S.ª do Carmo, como irmãos que eram dessa mesma Ordem.

As informações que dispomos sobre a ruína que o convento do Carmo sofreu com a acção do terramoto de 1755 e o incêndio que lhe sobreveio, indicam-nos que: *“(...) Consumiram-se as cadeiras do coro feitas com bella architectura (...) A capella da Piedade com toda a sua talha; imagem da Senhora e dos quatro evangelistas, de esculptura (...) capella de Nossa Senhora da Conceição: a talha e imagem com sua corôa de prata (...) Capella do Sacramento: varios paineis que ornavam esta capella por ser magnifica na altura (...) A capella de S. Roque, a sua imagem e retabulo magnifico feito de novo (...) A capella de Santa Luzia e S. Braz e Santa Apolonia (...) e magnifico*

⁴²⁸ ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 102, fl. 1v.º, publ. por João SIMÕES, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II (...)*, p. 216.

⁴²⁹ ANTT, R.G.T., L.º 165, fls. 79 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 194.

⁴³⁰ ANTT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, freguesia da Encarnação, óbitos, microfilme 1012, L.º 9, fl. 110.

*retabulo e painel acabado de pouco por um grande artifice (...) A capella de N.^a S.^a do Socorro e Santa Rita e Santa Quiteria, toda de talha dourada (...)*⁴³¹.

Como sabemos, da talha do convento do Carmo, pensa-se que a sua esmagadora maioria não tenha escapado à fúria demolidora do sismo e ao incêndio que posteriormente veio encerrar definitivamente o cenário de catástrofe que este cenóbio experimentou naqueles dias. Todas as capelas e demais talha que acima se enumeraram e descreveram como sendo ricamente obradas e ornamentadas, estão actualmente desaparecidas e a existirem alguns retábulos ou fragmentos de talha daquela época, encontram-se ainda por localizar.

Afortunadamente, contudo, persistiu alguma documentação que prova a autoria de algumas obras e indica datas para a feitura das mesmas. Em concreto para este cenóbio carmelita de Lisboa possuímos quatro contratos de obra que documentam a execução de três retábulos de talha e o respectivo douramento de um deles.

❖ Capela da Ordem Terceira do Carmo

Por ordem cronológica, o primeiro que nos surge data de 6 de Agosto de 1669 e configura um ajuste notarial entre a Ordem Terceira do Carmo e o mestre entalhador Francisco Lopes, a fim de que o mestre execute o arco e tecto da capela dessa mesma Ordem Terceira, situada no claustro do convento. Um excerto do texto do ajuste contratual elucida a obra que foi encomendada a Francisco Lopes: “(...) se contrataram com elle Francisco Lopes para lhe auer de fazer o Arco e tecto da dita cappella de obra de madeira de emtalhado na forma dos rascunhos

⁴³¹ Cf. Manuel José da Cunha BRANDÃO, “As Ruínas do Carmo”, (separata do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*), 1908. O autor refere um inventário de perdas do Convento do Carmo elaborado no rescaldo do pós terramoto de 1755, denominado: “*Extracto da consideravel perda que tiveram os religiosos de Nossa Senhora do Carmo na sua magnifica Igreja e Convento de Lisboa em o primeiro de Novembro de 1755*”. É a partir desta fonte, que o autor transcreve, que somos informados sobre os estragos em geral, causados pelo terramoto neste cenóbio, e em particular, sobre aqueles das capelas da igreja.

*que escolherão (...) Item que pela dita obra lhe daram elles Prior e irmãos a quantia de quatrocentos mil reis (...)*⁴³² (Doc. n.º 2).

A quantia que o mestre recebe pelo trabalho que iria efectuar parece-nos demasiado elevada para uma obra que só contemplaria o tecto e o arco da capela. Possivelmente, a expressão “arco” indicaria a obra total da capela, como muitas vezes em contrato também é referida a “tribuna” como sendo o total da obra retabular. Interessante para a história da capela desta poderosa irmandade é um documento impresso que dá conta dos gastos desta Ordem Terceira do Carmo durante o ano de 1730. Segundo os registos contabilísticos desta instituição, teriam mandado fazer de novo a sua capela em obra de talha, a qual lhes teria custado a quantia de 720.000 reis. Diz assim o documento: “*Despenceo com o resto, que deo ao Mestre da obra de talha, que se fez na capela, 240.000 reis, a qual importou 720.000 reis, de que a Mesa antecedente tinha dado os 480.000 mil reis*”⁴³³.

❖ Capela de N.ª S.ª da Conceição

O segundo contrato de que temos notícia é aquele que a irmandade de N.ª S.ª da Conceição celebra com o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, em ajuste notarial datado de 20 de Maio de 1695. Este altar, como tivemos oportunidade de constatar na descrição do templo efectuada pelo carmelita Manuel de Sá estava localizado no transepto, e era o segundo do lado da Epístola. Como refere o religioso no seu relato, esta capela, que anteriormente tivera a invocação dos Santos Reis, era à data da redacção da sua crónica, dedicada a N.ª S.ª da Conceição. É descrita como sendo de talha dourada com tribuna e encomendada por Sebastião Moniz de Araújo. Esta informação do cronista é em tudo consentânea com aquela que é veiculada pelo contrato de obra, onde o encomendador é precisamente o mesmo Sebastião Moniz, descrito

⁴³² ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 53, L.º 215, fls. 94-95, publ. por Vítor SERRÃO, *A Cripto-História (...)*, p. 233, nota 173.

⁴³³ *Relação Do Que Obrou A Mesa da Veneravel Ordem Terceyra de N. S. do Monte do Carmo (...)*, s.n.º p.

como escrivão dos Direitos Reais da Mesa da Portagem. Este ajuste notarial contrata uma dupla de artistas a fim de executarem, respectivamente, a obra de pedreiro e de entalhador necessária à edificação da capela. Assim, ao mestre pedreiro João Franco é-lhe solicitado todo o trabalho de pedreiro que possibilitaria o assentamento da obra de talha, enquanto a José Rodrigues Ramalho é-lhe pedido que faça “(...) *toda a obra do retabollo e tribuna da dita Capella a qual hade ser de madeira de bordão com quatro culunas Resaltiada para dentro; E com seu sacrario; E trono dentro na caza da tribuna; o qual trono hade levar huma pianha de sarafins sobre que hade ficar a Jmagem da dita senhora com sua meja Lua; E o sacrario hade ficar no pavimento da tribuna com sua bamqueta e toda a dita obra hade ser de bordão e emtalhada e Revestida na forma que pede arte e planta (...)*”⁴³⁴ (Doc. n.º 55).

❖ Capela de Santa Ana e São Joaquim

O terceiro contrato de obra disponível refere-se à execução do altar de Santa Ana e São Joaquim, localizado no transepto do lado do Evangelho, como Manuel de Sá refere na sua crónica.

Esta irmandade, que teve o seu início em 1707, segundo o religioso carmelita supracitado, tratou logo em 6 de Setembro de 1709 de encomendar um novo retábulo para a sua capela.

Os artistas escolhidos para tal empresa terão sido o mestre escultor Manuel Machado e o seu companheiro mestre entalhador António Martins Calheiros. No entanto, e segundo a leitura de um segundo contrato de obra, desta feita firmado apenas em nome de Manuel Machado, a empreitada contratada em 1709 não terá sido cumprida, pelo que, em segundo ajuste contratual datado de 16 de Dezembro de 1711, o mestre Manuel Machado compromete-se desta feita a cumprir os prazos e demais cláusulas deste novo contrato. Pode ler-se no texto do ajuste que: “(...) *Manoel Machado e seu companheiro Antonio Martins*

⁴³⁴ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls. 78-79, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 191.

Calheiros aquião ajustado com os irmãos da dita irmandade a obra de hum retabollo para a cappela de Santa Anna e São Joachim cita na dita Igreja de Nossa Senhora do Carmo na forma e com as condiçoens declaradas na escretura que celebrarão em seis de Setembro de mil setecentos e noue (...) se obriga elle Manoel Machado acabar a dita obra e perfeição della emmendar a tribuna e trono de sorte que nelle se acomodem as tres imagens da Senhora São Joachim e Santa Anna com boa acomodação e arquetetura e que na boca da dita tribuna huns remates de talha muito bem feitos que /fl. 26/ posão servir de por vellas ou remalhetes nellas e que na primeira ou banco do dito retabulo fara aquella obra com que fique mais aparatozo o dito banco e no vão que se fas do dito retabolo aonde de prezente estão as imagens de São Joachim e Santa Anna pora dous muito bem feitos que tenham seus casticaes (...)”⁴³⁵ (Doc. n.º 105).

Segundo Gustavo de Matos Sequeira, esta irmandade de Santa Ana demonstrou interesse em ocupar a capela que previamente tinha pertencido à irmandade dos Escravos da Cadeia, e que se encontrava ao presente, desocupada, pois os anteriores possuidores tinham-se mudado para outra dentro do mesmo templo, dedicada à Santa Cruz. Concedida a licença pelos antigos detentores do espaço, a irmandade dos Escravos da Cadeia e o padroeiro Pedro de Lima Brandão, os irmãos devotos da Mãe da Virgem logo intentaram em mandar executar o retábulo da sua nova capela.

O primeiro contrato de obra data de 1709 e a escritura que formalizou a cedência deste espaço foi firmada, respectivamente, pela irmandade dos Escravos da Cadeia e por Pedro de Lima Brandão a 12 e 13 do mês de Abril de 1707. Supõe-se que durante o tempo que mediou as duas datas, 1707 e 1709, a irmandade tratou de se organizar e recolher os montantes necessários para as obras que inevitavelmente teria de fazer na sua capela.

Seguindo ainda as notícias veiculadas pelo autor supra citado, somos informados que esta irmandade de Santa Ana se tornou bastante poderosa dentro da igreja do convento do Carmo. Refere-se que a rainha D. Mariana de Áustria a colocou sob sua protecção, dando-lhe 20.000 réis anuais e que as

⁴³⁵ ANTT, C.N.L., n.º 12A, (actual n.º 1), Cx. 83, L.º 362, fls. 25v.º-26, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico” (...), p. 41.

demais damas da corte faziam parte da mesma. Aliás, também os seus provedores passaram a ser figuras gradas do Reino, contando-se entre os mesmos os Condes de Atouguia e os Duques de Lafões⁴³⁶.

O derradeiro contrato de obra que referenciámos sobre a talha deste convento é precisamente aquele que vem complementar o anterior e que se refere à encomenda do douramento do altar de Santa Ana e S. Joaquim. Assim, a 28 de Setembro de 1715, a irmandade dos ditos santos contrata o pintor de óleo Manuel Nunes para este dourar o retábulo e encarnar e estofar as suas imagens: “(...) *estam ajustados em elle Manoel Nunes hauer de dourar E encarnar todas as figuras da dita cappela e estofar as Roupas das ditas figuras E tudo mais que for necessario para beneficio da obra por preso de tresentos e sincoenta mil reis (...)*”⁴³⁷ (Doc. n.º 110).

Continuando a seguir as palavras de Gustavo de Matos Sequeira, somos informados que em 1724 esta mesma capela sofreu mais beneficiações, nomeadamente ao nível do prolongamento da obra de talha, a qual passou a cobrir as ilhargas da mesma, deixando apenas lugar para a colocação de relicários, e a extravasar para o espaço do arco⁴³⁸.

Outro dado importante sobre a feição artística desta capela remete para o ornamento do frontal e embasamento do retábulo em mármore policromos, como era muito usual à época⁴³⁹. Esta combinação entre a talha e os embutidos marmóreos, que teve a sua grande fortuna pelos anos de finais de Seiscentos e princípios de Setecentos, configurava um dos expoentes artísticos que os encomendadores primavam por ver pontuar nas suas capelas⁴⁴⁰.

⁴³⁶ Cf. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op. cit.*, p. 340.

⁴³⁷ ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 74, L.º 359, fls. 75-76, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 50.

⁴³⁸ Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op. cit.*, p. 341

⁴³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁴⁰ Exemplos sobejamente conhecidos na cidade de Lisboa e ainda hoje subsistentes são aqueles situados em algumas capelas da igreja de S. Roque, no altar-mor da igreja de N.ª S.ª da Conceição dos Cardais, ou ainda na capela-mor da igreja de Sto. Agostinho de Marvila, apenas para citar os mais referenciados. Sobre esta arte dos embutidos marmóreos, sua história e fortuna na cidade de Lisboa, veja-se de Maria João Pereira COUTINHO, *Convento de São Pedro de Alcântara. A Capela dos Lencastres*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, *idem*, “Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do Séc. XVII / primeiro quartel do Séc. XVIII”, AAVV, *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do



Mosteiro de Santa Maria de Belém ou dos Jerónimos

- ❖ Capelas de talha de Sta. Paula, N.^a S.^a de Belém, S. Jerónimo; Sta. Maria de Belém ou da Sagrada Família; N.^a S.^a do Carmo, Sagrado Coração de Jesus, N.^a S.^a da Conceição, N.^a S.^a do Restelo, S. João da Cruz, S. Leonardo⁴⁴¹, Senhor dos Passos

Das várias descrições e estudos existentes sobre o espólio artístico do mosteiro de Santa Maria de Belém ou dos Jerónimos, escassos são aqueles que referem a existência passada ou presente de obra de talha no interior da sua igreja. Somos assim obrigados, maioritariamente, a cingir-nos às crónicas da ordem e a uma ou outra referência linear de obras contemporâneas que dedicaram algumas linhas a este acervo. Excepção neste panorama é o texto de Francisco Lameira que, integrado em publicação dedicada, sobretudo, ao acervo de pintura do mosteiro, faz uma leitura da talha existente no mesmo⁴⁴².

Começando pelos cronistas, pois são aqueles que nos descrevem o interior do templo antes do terramoto e das intervenções que se ocuparam em desmontar alguns retábulos de talha ainda existentes nesta igreja, atentemos no relato de Frei Jacinto de S. Miguel, o qual nos informa da existência de várias capelas de talha situadas no transepto. São de destacar na sua narrativa aquelas dedicadas

Porto, 2001, pp. 545-552, *idem*, "Os Embutidos de Mármore no Património Artístico da Misericórdia de Lisboa", in *Património Arquitectónico 1*. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006, pp. 118-135.

⁴⁴¹ Segundo Francisco Lameira, o retábulo de S. Leonardo teria sido apeado, pois na sua capela foi erigido o baptistério, já que a igreja foi convertida em sede de paróquia após a extinção das ordens religiosas, em 1834. Este retábulo, que a Academia Nacional de Belas-Artes não quis manter no Museu Nacional, foi avaliado em 100 mil réis e vendido em hasta pública ao Visconde da Várzea, que o adquiriu por 67 mil e 500 réis com a finalidade de o adaptar à sua capela particular no Palácio que possuía no Dafundo. Cf. Francisco LAMEIRA, "A Talha do Mosteiro de Santa Maria de Belém", Anísio FRANCO (coord. de), *Jerónimos - Quatro Séculos de Pintura (...)* pp. 98-107.

⁴⁴² Cf. Francisco, LAMEIRA, "A Talha do Mosteiro de Santa Maria de Belém (...)", p. 107.

a N.^a S.^a de Belém, orago do mosteiro, a S. Jerónimo, padroeiro da ordem e a Sta. Paula, localizada no lado da Epístola, pela riqueza e número de relicários que continha. Sobre este último altar refere o citado autor: “*com muitas imagens de santas de meio corpo e com relíquias nos peitos em seus nichos as taes imagens á roda do da santa matrona Paula; por cima d’este está o de N.^a S.^a d’Ajuda em uma cadeirinha assentada, com o menino Deus ao collo e dois anjos aos lados (...)*”⁴⁴³.

Já o relato oferecido por Manuel Baptista de Castro, datado da 1.^a metade de 1700, se revela para nós de maior interesse, pois ocupa-se, a dada altura, em descrever e situar historicamente a capela dedicada ao Senhor dos Passos. Esta importante capela, que ainda hoje subsiste, embora alterada na sua primitiva forma, é exactamente aquela para a qual possuímos, além do contrato de obra, informação complementar.

Diz Manuel Baptista de Castro: “*(...) A entrada da porta principal tem duas cappellas; a da parte do Evangelho he a do Senhor dos Passos, toda de madeira de obra moderna e apaynellada por huma, e outra parte com pintura da Payxão, e dentro huns nichos com os seis passos a volta, imagens devotissimas que se mostram em quinta feyra mayor. Tem huma tribuna com a Imagem do Senhor dos Passos a mais devotissima entre todas as que se tem feyto. Mandou fazer esta imagem o Padre Frei Belchior, monge deste Real Mosteyro e instituhia então a Irmandade dos Passos o Padre Frei Leonardo Soto sendo Prior deste Real Mosteyro e vigário geral, e teve principio esta devoção no anno de 1663 á imitação da dos passos de Lisboa, que instituhio o Pintor Luiz Alvares no anno de 1587. Teve origem esta irmandade em Hespanha em Sevilha (...) A procissão dos Passos sempre se fez com grande deuocão e a vierão ver as pessoas reaes (...)*”⁴⁴⁴.

Complementando a informação anterior, surge-nos um contrato de obra datado de 20 de Maio de 1695, no qual a irmandade do Senhor dos Passos sediada no real mosteiro de Santa Maria de Belém, na pessoa de Duarte de Sousa Coutinho, correio-mor do Reino e provedor da mesa da mesma irmandade, se contrata

⁴⁴³ Frei Jacinto de SÃO MIGUEL, *Mosteiro de Belem. Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belem* (recensão publicada e acrescentada por Martinho Ferreira da Fonseca), Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1901, p. 48 (ms. de 1721).

⁴⁴⁴ ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 729, fls. 541 v.º- 542 v.º (Pe. Manoel Bautista de CASTRO, *Chronica do Maximo Doutor, o Principe dos Patriarchas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal, dedicada a D. João V, s/ data*).

com o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho a fim de este executar o retábulo de talha destinado a esta capela. Um excerto deste ajuste notarial coloca-nos na pista do modelo de obra encomendado, o qual foi posteriormente bastante alterado: “(...) Logo por elles partes foi dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que estão comtratados em elle Juzeph Rodrigues Ramalho fazer toda a obra da capella e Retabollo da dita sua Jrmandade no dito Real comuento de Belem (...) conforme a trassa que esta feitta por elle Prouedor e elle Juzeph Rodrigues Ramalho E a seu contento que he na forma seguinte a saber **Huma charolla Redonda de oito colunas; E por remate de cada coluna hum anio; com quatro portas que se Abrem e fechão; E quatro Altares a roda E fechada a dita charolla de zimborio Redonda com seu Remate; E escadas leuadissas por detras lizas para por o Senhor em seu lugar; E no banco per riba do Altar Hum vão para estar o Senhor morto; com huma taboa transparente per diante; E quatro frontais emtalhados; E tera a charolla do diametro onze palmos; E a obra toda desde o pee do Altar athe o Remate do zimborio tera trinta palmos de Alto (...) E asentada toda a dita obra na dita capella por conta e Risco delle Juzeph Rodrigues Ramalho athe seis de Marco do anno que uem de mil seiscentos e nouenta e seis; E toda a ditta obra feita /fl. 77/ e acabada e asentada em seu lugar (...) Em presso e quantia de trezentos e vinte mil reis (...)”⁴⁴⁵ (negrito nosso) (Doc. n.º 54).**

Da referida charola não existem vestígios na actual capela do Senhor dos Passos.

Outra informação adicional, coloca o irmão de José Rodrigues Ramalho, Francisco Lopes Ramalho, a trabalhar nesta obra, executando peças complementares, nomeadamente castiçais, sacras, águias, os caixilhos de renda da boca da tribuna e ainda quatro tábuas destinadas a servirem de banquetas para os nichos⁴⁴⁶. Por este trabalho recebeu o entalhador 35 mil réis pagos a 6 de Maio de 1703.

⁴⁴⁵ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71 L.º 305, fls. 76v.º-78, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima (...)”, p. 648.

⁴⁴⁶ Cartório da Irmandade do Senhor dos Passos de Belém, “Despeza que serue este anno de 1702 com o thezoureiro”, fl. 52, publ. por Anísio FRANCO, “António de Oliveira Bernardes e a Unidade Decorativa do Espaço Barroco”, Anísio FRANCO, (coord. de,) *op. cit.*, Vol. II, pp. 206-217, nota 1.

A obra da capela foi sendo completada durante os anos seguintes, nomeadamente, com o seu douramento e pintura de cavalete. Para o dourado da estrutura comprou-se ao mestre bate-folha 56 milheiros e meio de ouro e 20 milheiros de prata, que tudo importou em 439 mil e 500 réis. Este ouro foi a matéria-prima sobre a qual trabalhou o mestre pintor dourador José Ferreira de Araújo, que em 1704 recebia o total do preço da obra que executou, 292 mil e 500 réis⁴⁴⁷.

Pelas mesmas datas supra mencionadas, andaria o pintor António de Oliveira Bernardes ocupado em executar as telas destinadas àquela capela, as quais teriam por tema os Martírios do Senhor. As telas são pagas a 7 de Dezembro de 1703, tendo custado um total de 19 mil e 200 réis⁴⁴⁸.

Dezoito anos depois da primeira intervenção artística que guarneceu a capela desta irmandade dos Passos, concretamente em 1713, reconhecemos o mestre entalhador António Rodrigues a lavrar 8 jarras grandes e 6 pequenas e a conservar e restaurar 26 jarras pequenas. Depreende-se que as necessidades de permanente actualização e limpeza das peças utilizadas na capela estivesse na origem desta acção por parte da referida irmandade⁴⁴⁹.

Um outro documento também curioso respeitante a esta capela é aquele que à guarda do ANTT, fundo do *Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria*, revela uma petição feita pela irmandade do Senhor dos Passos a esta mesma instituição, com o intuito de serem limpas e restauradas as molduras e os ornatos de talha das paredes da capela, que os responsáveis por esse ministério indeferiram pois julgavam que os irmãos do Senhor dos Passos estariam a requisitar obras mais profundas e que nesse caso seria preferível substituir as molduras de madeira por outras de cantaria. Em resposta a este parecer, a irmandade reitera que o seu pedido ia apenas no sentido de lhe ser concedida ajuda para pequenas reparações e limpezas, não desejando alterar mais a feição da capela. Um excerto desta troca de correspondência ajuda a compreender o processo travado entre as duas entidades: “*Os membros da irmandade d’uma*

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem.*

⁴⁴⁸ *Idem, ibidem.*

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem.*

capella existente nos Jeronymos, que V. Ex.^a me mandou ouvir, pedem que V. Ex.^a, ordene sejam concertados e pintados os ornatos e molduras de madeira que revestem o fundo da capella, e que ficaram naturalmente mais sujos com os reparos que lá se fizeram ha pouco. Dizem ser obra de pequenissima importancia, mas urgente pois d' aqui a um mes tem de celebrar uma solemnidade religiosa (...) acrescentam que tendo o sr chefe da 4.^a secção elaborado o orçamento das reparações que a irmandade pedira em tempo; o conselho superior de Obras Publicas o não approvou n' esta parte e indicara a conveniencia de se substituir a madeira das molduras por cantaria, imaginando que se iam renovar completamente; mas que não é isto o que pediram nem pedem e o que desejam é somente uns breves concertos inadiaveis até que mais tarde se proceda conforme o parecer do conselho superior (...)”⁴⁵⁰.

Por este excerto documental podemos perceber que a capela do Senhor dos Passos teria sofrido obras recentes, provavelmente aquelas que lhe modificaram a feição primitiva e que introduziram os elementos decorativos novecentistas que hoje nela pontuam.

Retomando a informação veiculada por Baptista de Castro, somos informados que: “(...) nos lados deste arco [da capela mor] estão quatro capelas (...) da parte do Evangelho se ve a capella de Nosso Maximo Padre que he sanctuario com muytas reliquias, que estão em meynos corpos de santos em hum retabulo dourado.

Na parte supperior deste Retabulo tem huma cruz de Christo com o Sancto Lenho e duas costodias de prata dourada de obra castelhana com suas vidraças de cristal (...) o altar que se segue, he de N.^a S.^a de Bellem. Esta imagem, o menino Jesus, e São Jozé mandou fazer a Senhora Rainha D. Maria. A Senhora Rainha Dona Catherina quando mandou fazer a capella mór, collocou estas imagens em huma tribuna (...) Modernamente se lhe fez huma Tribuna onde se poz a Senhora, o menino Jezus e São Joze. He esta tribuna de talha muyto bem dourada. Estas imagens estão sempre com as cortinas corridas e so se descobrem no Sabbado (...) tem irmandade, a qual teve principio em 1728 (...)”⁴⁵¹. Este retábulo, que ainda hoje existe no mosteiro dos Jerónimos,

⁴⁵⁰ ANTT, M.O.P.C.I., Mç. 487, Processo n.º 1028 de 19 de Fevereiro de 1896.

⁴⁵¹ Pe. Manuel Baptista de CASTRO, *Chronica do Maximo Doutor (...)*, fls. 549 v.º-551 v.º. À margem esquerda do manuscrito, depois de referir que D. João V é juiz da irmandade, diz o cronista: “o qual obrigado da sua grande deuocão, e Real grandeza alem da ordinaria que lhe manda dar

anteriormente dedicado a N.^a S.^a de Belém, terá sido então executado pelos anos 30 de 1700, cronologia que corresponde inteiramente ao seu modelo estrutural e decorativo.

Complementando a informação anterior e referindo as outras duas capelas do transepto, o cronista adianta: “(...) *Da outra parte do arco da capella mór está hum altar, que he tambem sanctuario de reliquias onde se vé a Imagem de Santa Paula. Segue se o altar da Senhora das Estrellas, que hé huma das sinco imagens que veyo da India (...) tem este altar retabulo dourado e hum sacrario da mesma talha, onde está o Eucharistico Sacramento (...) A este sacrario deo o Excelentissimo conde Meyrinho mór D. Fernando Mascarenhas hum pavilhão de damasco de ouro guarnecido de passamanes e franjas de ouro (...)*”⁴⁵²

Segundo a informação que pudemos apurar por estas várias fontes, o mosteiro do Jerónimos possuiria no transepto quatro altares de talha, porventura consentâneos com os modelos do primeiro barroco nacional. A alusão a capelas de talha dourada que integrariam relicários, poderá ser o indicador que torna plausível esta hipótese. Embora, como sabemos, não podemos extrapolar demasiado com informações tão escassas. Enfim, sabe-se que o retábulo dedicado a N.^a S.^a de Belém foi já executado nos anos 30 de 1700 e que o anterior seria bem mais antigo. O que nos interessa ressaltar não é tanto que o mosteiro possuiria exemplares retabulares exactamente filiáveis na talha de Estilo Nacional, mas que sim que neste tempo da sua história usou também este expediente artístico como suporte das suas devoções.

Informação contemporânea é aquela que Rafael Moreira nos transmite na sua monografia dedicada a este mosteiro. Sobre obra de talha refere, para além da informação já atrás veiculada pelos outros autores, que: “(...) na capela norte do cardeal-rei D. Henrique, entre pequenos altares de talha dourada oferecidos por João Rebelo de Campos, executados em 1698 pelo entalhador Jorge Ramalho (...)”⁴⁵³. Este mestre entalhador Jorge Ramalho é uma personagem inteiramente

todos os annos, lhe mandou dourar a sua capella e ornalla com cruz, castiças e tocheiros, tudo dourado, no anno de 1744”.

⁴⁵² *Idem, ibidem*, fls. 551 v.º- 552.

⁴⁵³ Rafael MOREIRA, *Jerónimos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, p. 14.

desconhecida para nós. Porventura será uma gralha e o autor quererá referir-se a José Rodrigues Ramalho ou ao seu irmão António Ramalho ou mesmo a José Ramalho. Todos nos parecem hipóteses mais plausíveis, pois sabemos que José Rodrigues Ramalho colaborou em diversas obras com João Antunes. Para além disso é dele a responsabilidade pelo entalhe de um dos altares de talha do cenóbio: o dedicado ao Senhor dos Passos, tendo ainda colaborado na empreitada de renovação das portas do mosteiro⁴⁵⁴.

Discorrendo sobre a decoração interior do antigo mosteiro refere ainda: “Assim, introduz-se o azulejo e a talha dourada no reinado de D. Pedro II juntamente com o sacrário de prata proto-barroco, e as abóbodas da escada e portaria recebem frescos de perspectiva arquitectónica em 1700 (...) fazem-se retábulos de talha joanina no cruzeiro, sob a direcção de Manuel do Couto e João Antunes (1709-1711) e portas novas para a entrada lateral (1699) e axial (1721); redecora-se a sacristia (1713), e o rei D. João V enche magnanimamente de prataria a capela-mor e os altares (...)”.

Esta notícia do envolvimento dos arquitectos Manuel do Couto e João Antunes dirigindo ou, quem sabe, também traçando retábulos de talha destinados ao transepto é uma revelação assaz interessante, mas que não revelando as fontes para tal atribuição nos deixam pouca hipótese de confirmação⁴⁵⁵.

O último apontamento monográfico sobre este mosteiro que escolhemos apresentar, por referir os altares do mesmo, é da autoria de José da Felicidade Alves e elenca apenas os altares que tiveram lugar nesta igreja dos religiosos jerónimos.⁴⁵⁶

Segundo este autor eram onze as capelas que possuíam altares entalhados: capela lateral de São Jerónimo; capela lateral de Santa Paula, com a ressalva que estas seriam capelas com santuários destinados a albergar relicários, não

⁴⁵⁴ Sobre as obras levadas a cabo nas portas do mosteiro de Santa Maria de Belém, mormente estas que José Ramalho em parceria com o seu irmão Francisco Lopes Ramalho, entalhou com destino às portas voltadas a sul, veja-se Clara Moura SOARES, “As Portas de madeira da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém: materiais e mestres à luz de novos documentos”, *Artis*, n.ºs 7/8, 2009, pp. 457-478.

⁴⁵⁵ Rafael MOREIRA, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵⁶ José da Felicidade ALVES, *O Mosteiro dos Jerónimos III- Para um Inventário do Recheio do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, cap. 14.

apresentando hoje em dia qualquer altar; capela e altar de Santa Maria de Belém ou da Sagrada Família; capela e altar de N.^a S.^a do Carmo, antes dedicada a N.^a S.^a das Estrelas; capela e altar de N.^a S.^a da Conceição, anteriormente de Santa Eustóquia; capela e altar do Sagrado Coração de Jesus, primitiva de Santo António; capela do topo NE do transepto, dedicada a N.^a S.^a do Restelo e antes a S. Francisco Xavier; capela do topo NO do transepto, antes dedicada a Santo EuSébio, ao presente a S. João da Cruz; capela de S. Leonardo, funcionando ao presente como capela baptismal e finalmente a capela do Senhor dos Passos⁴⁵⁷.



Convento da Santíssima Trindade

❖ Capela-mor e Capelas da Nave

De antiquíssima fundação⁴⁵⁸, o convento da ordem da Santíssima Trindade conheceu total ruína com a acção do terramoto de 1 de Novembro de 1755 e os incêndios subsequentes. Segundo o cronista da ordem, Frei Jerónimo de S. José e, comparando os estragos deste terramoto e incêndio com outros de um fogo ocorrido em 1708 no mesmo convento, informa: “(...) *O mesmo infausto successo experimentou na Epoca de 1755 com o formidavel Terremoto, e incendio que padeceo toda a Cidade. Causou maior damno o elemento do fogo, que o da terra. Principiou pelos dormitorios, reduzindo-os a cinzas; e faltando á Igreja, acabou de destruir tudo (...)*”⁴⁵⁹. Completamente arrasado pelo sismo e incêndios que lhe sobrevieram, como se referiu, este convento continha um espólio de retabulística barroca de considerável dimensão e qualidade.

⁴⁵⁷ José da Felicidade ALVES, *op. cit.*, cap. 14.

⁴⁵⁸ Terá sido sagrado em 1325 e seria ao seu tempo o maior de Lisboa, cf. “Trindade (Convento da Santíssima)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 951-952.

⁴⁵⁹ Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *op. cit.*, p. 189.

Seguindo o relato do já referido Frei Jerónimo de S. José, somos introduzidos dentro da igreja do convento pela sua prosa escorreita e recheada de informações sobre o seu espólio retabular e respectivos mecenas.

Ao todo a igreja possuía 18 capelas, sendo que a mor era dedicada à Santíssima Trindade. Este religioso elenca os vários benfeitores da principal capela do templo: *“Foi seu padroeiro Duarte de Albuquerque Coelho, Senhor Donatario de Pernambuco, com 70 leguas de terra (...) e depois passando a sua filha D. Maria Margarida de Castro de Albuquerque, casada com D. Miguel Portugal, setimo conde de Vimioso, por falta de sucessão passou por novo contrato a Roque Monteiro Paim, Secretario de Estado de El Rei D. Pedro II, filho do Desembargador do Paço, Pedro Fernandes Monteiro, e de D. Constanca Paim sua mulher; depois a sua filha D. Constanca Luiza Paim, Condessa de Alva, por seu marido D. Diogo de Ataíde (...) acabou o dito Roque Monteiro, e herdeiros esta Capella com perfeição, a qual era ornada com hum grandioso retabulo dourado, com as Imagens dos Santos Patriarcas, e a Senhora dos Remedios. Toda era de cantaria apainelada, com huma sufficiente casa debaixo do pavimento, com seu Altar e bastante luz, que lhe servia de nobre jazigo (...)”*⁴⁶⁰.

❖ Capela-mor

De tão notável espólio de capelas de talha dourada pertença desta igreja e elencada em seguida pelo religioso cronista, o único contrato de obra que localizámos foi aquele respeitante precisamente à principal. Estava-se a 15 de Dezembro de 1705, quando o referido Roque Monteiro Paim se contrata com o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, a fim de este executar a obra de talha da capela-mor, a qual constaria de tribuna e trono. Reza assim a escritura no seu essencial: *“(...) nas cazas de morada de Manoel Pereira da Fonseca prouedor do Asentamento da fazenda de sua Magestade estando elle ahj presente e bem asim o*

⁴⁶⁰*Idem, ibidem*, pp. 181-182. A inscrição no túmulo do doador da capela declarava: *“Sepultura de Roque Monteiro Paim, Secretario de Estado de El Rei D. Pedro II., e do seu Conselho, e Fazenda. Senhor da Honra de Alva, e dos Direitos Reaes da Villa-Cahins, e dos Reguengos da Maia, e Agrélla com toda a sua jurisdicção. Senhor das Saboarias de Portalegre, Juiz que foi da Inconfidencia, e Commendador de Santa Maria da Companhia, e de Santa Maria de Gemunde, da Ordem de Christo. Falleceo em 24 de Junho de 1706”*.

*Arquiteto de sua Magestade João Antunes morador nesta cidade a Carreira dos Caualos em nome e como procurador de Roque Monteiro Paim (...) E da outra Juzeph Rodrigues Ramalho mestre Emtalhador morador nesta cidade na Rua da Talaja (...) estão contratados auindos e de acordo em elle Juzeph Rodrigues Ramalho fazer hum Retabollo com sua caza de tribuna e trono para a cappela mor da igreja do ditto comuento da Santissima Trindade desta cidade de que o ditto Roque Monteiro Paim he administrador a qual obra toda sera de madeira de Bordão e na forma do Risco **feito por elle João Antunes e asinado e per elle Juzeph Rodrigues Ramalho E o primeiro nacimiento do Retabolo sera de pedraria a qual não he da obrigação delle Juzeph Rodrigues Ramalho** E em preso toda a ditto obra pertencente ao officio delle Juzeph Rodrigues Ramalho de hum conto e setecentos mil reis (...) com tal declaração que ao tempo dos dittos pagamentos exziminara elle João Antunes se com a obra que se achar feita per elle Juzeph Rodrigues Ramalho se satisfas asim o dinheiro como o tempo de sua obrigação (...) se obriga elle Juzeph Rodrigues Ramalho dar feita e acabada e asentada em seu lugar de oie a hum anno primeiro seguinte (...) e He condição deste contrato que toda a ditto obra sera reuestida de talha E da forma que oie se uza nas milhores obras desta terra (...)"⁴⁶¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 96).*

Várias informações veiculadas por este assento notarial celebrado nos alvares da centúria de Setecentos nos colocam na pista da feição desta magna obra que Roque Monteiro Paim encomenda a dois dos mais notáveis artistas do Reino ao seu tempo. A obra de talha, não o esqueçamos, fazia parte de um projecto mais ambicioso e que era justamente o total revestimento do espaço da capela-mor, não só de talha, mas igualmente de obra de cantaria, pintura e tumulária destinada a receptáculo dos corpos do mesmo encomendador e seus familiares. Afinal, o que o Secretário de Estado de D. Pedro II intentava erigir naquele espaço cultural privilegiado de um dos cenóbios mais importantes da cidade de Lisboa era um verdadeiro mausoléu. Este mega-projecto que envolveu o arquitecto régio João Antunes, como autor da planta, e José Rodrigues Ramalho como executante do retábulo, certamente entre muitos outros artistas que

⁴⁶¹ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º1), Cx. 78, L.º 339, fls. 70 v.º-71, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco*, p. 104, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, "José Rodrigues Ramalho (...)", p. 193.

colaboraram nesta empresa, apresenta-se como uma das maiores empreitadas levadas a cabo por um encomendador particular. Só a obra de talha encomendada a José Rodrigues Ramalho orçou em 1 conto e 700 mil réis, ficando de fora deste contrato toda a obra respeitante a pedraria, tumulária, pintura e cantaria que a capela reclamava.

Comparando este montante com outros cobrados por este mesmo mestre, por exemplo no caso da capela-mor da igreja de Santa Maria de Setúbal, actual Sé, no qual o mestre cobrou 2 contos e 300 mil réis por toda a obra de talha e embutidos marmóreos, podemos obter um elemento de comparação razoável. Oito anos medeiam a feitura do retábulo da Sé de Setúbal e este da igreja do convento da Trindade, espaço de tempo não muito significativo em termos de variações de preço. Podemos colocar como hipótese que esta obra da Santíssima Trindade seria de feição semelhante àquela de Setúbal, em termos de grandiosidade, não só de dimensões, mas também de qualidade artística. A diferença de preços entre ambas, 500 mil réis, pode ser explicada pelo facto de na empreitada da igreja da Trindade, o mestre não ser responsável pela obra de embutidos de mármore, cingindo-se ao trabalho de entalhe, mas de resto, a exorbitante quantia para a época indicia uma obra de grandes dimensões, possivelmente recheada de elementos escultóricos, que como sabemos oneravam sobremaneira estas peças.

❖ Capelas da Nave

Continuando com a descrição do interior da igreja, frei Jerónimo vai realçando as invocações e os respectivos padroeiros: *“(...) era a segunda [capela] da parte do Evangelho dedicada, como a antiga, a Nossa Senhora da Incarnação, de quem foi Padroeiro Francisco Serrão (...) o seu retabulo todo era dourado, e de excellente talha, com a qual se ornavão tambem as paredes, aonde tinha dous preciosos Santuarios de Reliquias (...) A terceira Capella do cruzeiro era como a antiga, da Vera Cruz, de quem era Padroeiro Vasco Fernandes Cesar (...) era ornada de hum grandioso retabulo dourado, no qual se achava collocada huma perfeita Imagem do Archanjo São Miguel, com sua confraria das Almas, que ainda*

permanece (...) a decimaterceira era de Nossa Senhora da Piedade das Chagas, titulo da antiga. Foi seu Instituidor Simão de Mello, sobrinho do Governador da India (...) estava ornada como as outras, de hum bello retabolo de talha dourada, com as devotissimas Imagens de Jesu Christo crucificado; e ao pé da Cruz a mesma Senhora acompanhada da Magdalena, e do Sagrado Evangelista, tudo de escultura, e estatura ordinaria (...) a decimasexta que era no cruzeiro, tinha a invocação antiga dos Santos, de quem foi Padroeira Dona Filippa de Sá, Condessa de Linhares (...) Passou depois a D. Maria da Silva, mulher de D. Diogo de Menezes, Governador do Estado do Brazil. Era o retabulo desta Capella muito elevado, dourado, e cheio de Imagens de Santos, em corpos inteiros, e meios corpos, de bronze, (...) a ultima era da Conceição, que ficou com a mesma invocação, com que a tinha mandado fazer a Santa Rainha. Pertencia a Dona Maria de Vilhena, Condessa de Faro, casada com o terceiro filho do Duque de Bragança (...) o seu retabulo era igual ao das mais, de talha dourada, não só no Altar, mas ainda pelas paredes, aonde tinha os dous Santuarios de Reliquias, de que fizemos menção (...) sahindo para o Claustro, composto de 20 arcos de pedra elevados, sinco por cada lanço, na quadratura de 70 passos, que sustentão as varandas, se descobrem mais onze Capellas, das quaes são oito nos cantos, e tres nas casas de Capitulo (...)⁴⁶². (negrito nosso).

Desta longa citação, na qual frei Jerónimo de S. José nos dá conta do número de capelas existentes no seu convento e seus respectivos padroeiros, passados e presentes ao tempo do seu relato, fica-nos não só sedimentada a ideia de amplitude e magnificência do espaço, mas também a de que a talha dourada contribuiu inequivocamente para fazer desta antiga igreja dos padres trinos, uma das mais ricas de Lisboa.

Deste outrora vetusto templo da ordem da Santíssima Trindade nada sobrou: as belas talhas que ornavam a sua igreja e claustro, os embutidos marmóreos, a tumulária da rica capela erigida por Roque Monteiro Paim, as pinturas, as alfaias litúrgicas traduzidas em pratas, ouro, pedras preciosas, os têxteis, enfim todo o demais acervo deste rico convento de Lisboa se extinguiu sem deixar rasto.

⁴⁶² *Idem, ibidem*, pp. 182-188.



Convento de N.^a S.^a do Livramento

❖ Capela-mor

O convento de N.^a S.^a do Livramento, da ordem da Santíssima Trindade⁴⁶³, situado a Alcântara, terá sofrido poucos estragos com a acção do sismo de 1755. O cronista, apesar de nos fornecer parca informação sobre o espaço, refere contudo que: *“(...) Com o terremoto este edificio, que era de religiosos da Santissima Trindade, sofreu pouca ruina. Contudo, foi mandado apontoar (...) Foi fundado em 1679, mas recebeu grandes melhoramentos em 1698, não sendo, portanto, uma construção antiga, quando sucedeu o terremoto. Esteve até á pouco reduzido á pequena igreja do Livramento, que já não existe (...)”*⁴⁶⁴.

Já o cronista da ordem da Santíssima Trindade, escrevendo cerca de 1789, informa-nos que a igreja deste convento constava *“(...) de tres Altares, o primeiro que he o da Capella Mór, bastantemente elevado com bella direcção, e desenho de entalha dourada, formando no alto hum throno, em hum espaçoso Camarim, aonde se acha em Christalina vidraça a preciosa Imagem da Senhora, que para se conhecer a riqueza, e perfeição com que tudo se acha ornado, basta saber se, ser obra Real, da sempre Augusta Rainha D. Maria I., de quem conserva as armas (...)”*⁴⁶⁵ (negrito nosso).

O retábulo a que se refere frei Jerónimo de S. José poderá ser ainda aquele que José Rodrigues Ramalho executou para esta igreja, em contrato celebrado com o religioso frei Jerónimo de Jesus, da ordem da Santíssima Trindade, a 16 de

⁴⁶³ Segundo os olisipógrafos e outros historiadores, o terramoto de 1 de Novembro de 1755 não afectou de forma acentuada a igreja do convento de N.^a S.^a do Livramento. Depois da extinção das ordens religiosas em 1834, a sua igreja manteve-se aberta ao culto e o seu convento foi convertido em quartel da Guarda Municipal, sendo o conjunto demolido já no Século XX. Cf. “Alcântara (Sítio de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴⁶⁴ Francisco Luís Pereira de SOUSA, *op. cit.*, p. 737.

⁴⁶⁵ Frei Jerónimo de S. JOSÉ, *op. cit.*, pp. 310-311.

Novembro de 1689. A crer nas palavras do cronista supracitado, a imagem da Virgem seria uma doação régia de D. Maria I, e estaria enquadrada numa estrutura retabular de grande dimensão, cuja espaçosa tribuna acolheria esta escultura, encerrada num habitáculo com vidraça, como foi prática usual por aqueles anos.

A obra contratada a José Rodrigues Ramalho constava da execução em talha da capela-mor da igreja e dos dois altares colaterais.

O ajuste notarial entre os dois contraentes declara: “ (...) *pareserão presentes partes da huma o Reuerendo padre frej Hyeronimo de Jesus Relligiozo da hordem da Santissima Trindade; e comisario das obras de seu conuento de N.^a S.^a do Liuramento junto ao lugar de Alcantara (...) E da outra Jozeph Rodrigues Ramalho, mestre do officio de emtalhador morador nesta cidade ao Bairro Alto, na Rua da Talaja (...) que elle Reuerendo padre frej Hyeronimo de Jesus se contratara com elle Jozeph Roiz Ramalho para effeito de fazer o retabollo e tribuna da cappella major da dita Igreja de N.^a S.^a do Liuramento e juntamente os dous retabollos das cappellas collatrais paineis e mais obra de talha para o que fizerão seus rescunhos na forma em que se hauia de fazer que ahj apresentarão e asinarão comigo tabaliam assim os ditos riscunhos como a planta de Arquitetura da dita obra dando lhe por toda ella a elle Mestre a quantia de seiscentos e sincoenta mil reis (...)”⁴⁶⁶ (Doc. n.º 44).*

Apesar de não ter ruído com o terramoto de 1755, esta igreja de N.^a S.^a do Livramento terá sido demolida, levando consigo esta acção mais um testemunho da talha retabular barroca de Lisboa, desta feita um exemplar da oficina de mestre José Rodrigues Ramalho.

⁴⁶⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 25, L.º 450, fl. 87 v.º.



Colégio de Santo Antão-o-Novo

❖ Capela de Sta. Luzia

Lançada a primeira pedra do colégio em 1579, no local onde hoje se situa o Hospital de S. José, a sua igreja seria fundada apenas em 1613 pela condessa de Linhares, D. Filipa de Sá⁴⁶⁷.

Das capelas de talha existentes na igreja do colégio dos padres jesuítas, chamado Santo Antão-o-Novo, temos apenas notícia documental de duas delas. De uma chegou-nos notícia via contrato notarial para a sua execução e da outra via o texto de autor anónimo intitulado *Historia dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Segundo estes dois testemunhos, a capela de Santa Luzia localizava-se na nave da igreja do lado do Evangelho e era administrada pela irmandade homónima, que em 1701 terá comprado essa capela aos religiosos da Companhia de Jesus⁴⁶⁸.

O mestre entalhador contratado para executar o retábulo de talha da capela de Santa Luzia foi António da Costa. Corria o ano de 1707, quando o autor da *Historia dos Mosteiros* escreve: “(...) a tem já ornada com hum bom retabolo de talha que no meyo tem hum fermoso nicho com a imagem da gloriosa Sancta colocada em seo throno (...)”⁴⁶⁹. Esta brevíssima descrição da capela da irmandade consagrada a Santa Luzia corresponde à obra contratada a 20 de Abril de 1704 a mestre António da Costa, cujo assento notarial refere: “(...) e da outra Antonio da Costa mestre do officio de entalhador morador ao Bairro Alto na Rua da Barrocha. Por elles partes foi dito perante my tabaliam e testemunhas ao diante nomeadas que estão

⁴⁶⁷ Cf. “Santo Antão-o-Novo (Colégio de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 857 a 859.

⁴⁶⁸ *História dos Mosteiros, (...)*, Vol. II, pp. 425-427.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 425.

ajustados sobre a faicão (sic) da obra do retabolo da capella da dita Santa para elle mestre auer de fazer em preço toda de duzentos e trinta e sinco mil reis tudo debaxo das clauzullas e condições seguintes a saber que elle mestre sera obrigado a fazer a dita obra de madeira toda de bordo muito excelente e da melhor que possa auer assim per sy como por officiaes de boa conta laurando o retabolo de bons releuos e com tudo o que for necessario de sorte que fique muito perfeita e com toda a segurança e perfeição que a arte der lugar (...)"⁴⁷⁰ (Doc. n.º 87).

❖ Capela de Sto. Antão

A segunda capela de que nos chegou notícia é a de Sto. Antão, padroeiro do mesmo colégio. Uma vez mais é o relato da *Historia dos Mosteiros* que nos dá a conhecer a existência de outra obra de talha executada para a igreja deste colégio inaciano. Diz ele: “(...) He finalmente a terceyra e ultima capela a do glorioso abade Sancto Antam (...) retabolo de talha com duas columnas por banda e com hum nicho no meyo, no qual sobre huma peanha tem a imagem do Sancto (...)"⁴⁷¹. Esta descrição, apesar de não apresentar datação para esta obra, tanto poderá ser um altar de feição maneirista, como de um de tipologia de Estilo Nacional, revelamos contudo a existência de um retábulo de talha que poderá enquadrar-se no âmbito cronológico deste estudo, motivo pelo qual não quisemos deixar de o referenciar neste elenco.

❖ Trono do Altar-mor

Outra obra de talha malograda, embora não retabular, foi aquela que mestre Matias Rodrigues de Carvalho entalhou com destino à capela-mor de pedraria deste mesmo templo. A peça referida era um trono de madeira e terá sido executada cerca de 1705⁴⁷². Nesta obra, Matias Rodrigues de Carvalho terá

⁴⁷⁰ ANTT, C.N.L., n.º 15 (actual n.º 7), Cx. 83, L.º 447, fls. 27 v.º-28 v.º, publ. por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, “Os Antecedentes Artísticos de Caetano da Costa: a fase lisboeta, (...)”, 200-202.

⁴⁷¹ *Historia dos Mosteiros (...)*, Vol. II, p. 427.

⁴⁷² A 23 de Janeiro de 1706, o referido mestre emite um recibo no valor de noventa réis aos padres jesuítas do colégio de Santo Antão-o-Novo, como quitação do pagamento efectuado pela execução do trono eucarístico destinado ao retábulo-mor da sua igreja. Cf. ANTT, *Jesuítas*, Cx.

contado com a colaboração do seu colega de ofício Manuel Machado, já que o seu nome é referido no testamento do mestre como seu colaborador nesta empreitada⁴⁷³.



Convento de Santo Antão-o-Velho

❖ Altar de N.^a S.^a do Bom Despacho

Sobre o convento de Santo Antão-o-Velho, também conhecido como coleginho, dos religiosos de Santo Agostinho⁴⁷⁴, a documentação é confrangedoramente escassa. Aquela que nos chega é, uma vez mais, veiculada pelos relatos pós-terramoto que informam sobre o estado em que ficou o edifício após o mega abalo sísmico de 1 de Novembro: “(...) *Padeceu este collegio grande estrago no dia do terremoto, pois todo elle ficou arruinado, e a sua igreja cahio toda por terra, excepto a capella-mór (...)*”⁴⁷⁵. Efectivamente, constatamos que a igreja do antigo convento apresenta uma feição arquitectónica e decorativa consequente com os modelos pós-terramoto. Os altares de carácter neo-clássico já nada lembram os interiores de outras épocas.

O único ajuste notarial que localizámos, destinado a encomendar obra de talha para este templo, data de 2 de Outubro de 1681 e elenca como encomendadores a irmandade de N.^a S.^a do Bom Despacho sita na igreja do convento e como

16, Mç. 67, n.º 66, publ. por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações” (...), p. 23. Cf. sobre a obra do mestre na capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque, Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte” (...), pp. 267-295 e concretamente sobre a obra que o mestre executou para Santo Antão, pp. 286-288.

⁴⁷³ Cf. ANTT, R.G.T., L.º 128, fls. 88-91, publ. por João SIMÕES, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II* (...), pp. 175-177 e 219.

⁴⁷⁴ Este convento, que foi a primeira casa dos padres da Companhia de Jesus, em Portugal, foi cedido por D. João III aos primeiros sete padres Jesuítas que nele se instalaram em 1542 e nele trataram de fundar um colégio externo. Com a construção do novo colégio, denominado Santo Antão-o-Novo, os padres jesuítas vendem, em 1594, aos Eremitas de Santo Agostinho, aquela que foi a sua primeira casa em Lisboa. Cf. “Santo Antão-o-Velho”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 859-860.

⁴⁷⁵ Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal* (...), p. 437.

mestre contratado o entalhador Francisco Marques. A leitura deste texto esclarece-nos sobre a obra que a irmandade estava disposta a custear: “ (...) *estão contratados em elle Francisco Marques fazer huma tribuna na capella da mesma Senhora do Bom Despacho pello presso e com as clauzullas e comdicõis obrigacõis seguintes a saber (...) com declaracão que o trono da Senhora ha de ser de melhor feitio do que esta na planta, e o releuo das culunas, ca parreira que as guarnece, guarneçada com mais folhas, e toda a talha leuantada tudo quanto puder ser, e nos escudos que uão pello arco de sima hão de leuar as emsinias da Senhora, e o uão de dentro de costas e ilhargas ha de ser de talha direita bem leuantada e não com os florõis do papel, eiseto a meja laranja do arco, onde esta a croa da Senhora, que ha de ser na forma do papel (...)*”⁴⁷⁶ (Doc. n.º 22) .

Interessante é verificar que, neste contrato de obra, as excepções ao risco inicial ainda são relevantes, pretendendo-se a obra ainda mais exuberante do que aquela que mostrava o risco. Referência ao “*melhor feitio*” do trono da Virgem, ao maior volume que deveriam ter as folhas de videira e a opção pela talha “*dereita e bem leuantada*” da parede fundeira da tribuna, indiciam o gosto dos encomendadores por uma obra que se mostrasse imponente e interventiva no espaço que ocupava. Em última análise, constatamos uma vez mais como o gosto e as directrizes dos encomendadores eram incontornáveis na produção da retabulística.



Convento de São Domingos da Cidade

❖ Altars de Talha

O convento dos padres dominicanos, situado no coração da capital e palco de algumas das maiores festividades e celebrações da Lisboa barroca⁴⁷⁷, sofreu,

⁴⁷⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 62, L.º 259, fl. 17.

⁴⁷⁷ Cf. “S. Domingos (Igreja e Convento de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 794-795.

segundo o autor do *Mappa de Portugal*, severa destruição com a acção do terramoto de 1 de Novembro: “(...) Caiu logo a tribuna da capela da Senhora do Rosário, e a de São Domingos (...) consumiu o fogo na Igreja todas as sagradas Imagens (...) Com a mesma fatalidade se abrazaram no Côro junto á Capela mór os excelentes quadros com que se ornavam as paredes, e eram todos do punho do nosso insigne Bento Coelho (...)”⁴⁷⁸.

❖ Altar de N.^a S.^a do Rosário

O altar de N.^a S.^a do Rosário, de que nos fala o cronista supra mencionado, deverá ser aquele que o padre jesuíta anónimo descreveu nos primeiros anos de Setecentos, na sua obra intitulada *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*⁴⁷⁹, como estando situado na nave da igreja do lado da Epístola. Nas palavras deste autor anónimo: “(...) O retabolo he hum grande arvore que contem os ascendentes da rainha dos anjos, cuja imagem de vulto está no mays alto da arvore, allegrando com a vista de sua bellesa aos que devotamente a ella recorrem (...)”. Pela descrição efectuada, este retábulo dedicado a N.^a S.^a do Rosário, devoção mariana da predilecção da ordem religiosa dominicana, albergaria no seu nicho ou tribuna central uma árvore de Jessé dedicada à legitimação da ascendência real hebraica da Virgem Maria. Também Júlio Guimarães, no seu *Summario de Varia Historia*⁴⁸⁰, refere que a capela mais importante da igreja deste antigo cenóbio dominicano era a dedicada a Jesus e a seguir a esta era a de N.^a S.^a do Rosário. Segundo este autor, em 1490, e por ocasião da peste que assolava Lisboa, os seus cidadãos apelaram à intercessão da Virgem, construindo-lhe uma rica capela na igreja de S. Domingos de Lisboa. Seguindo ainda este relato, esta capela era riquíssima em alfaias litúrgicas, destacando-se a prata como o material de eleição nos seus ornamentos, sendo igualmente de prata a imagem de N.^a S.^a, bem como o andor que saía nas procissões.

⁴⁷⁸ Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal* (...), p. 312.

⁴⁷⁹ *História dos Mosteiros* (...), Tomo II, Lisboa, p. 94.

⁴⁸⁰ Julio Guimarães, *Summario de Varia Historia*, Lisboa, Rolland & Semiond, 1874, p. 151.

❖ Capela do Senhor dos Passos

Outra importante relação que nos permite reconstruir em termos de retabulística de talha, o interior da igreja de S. Domingos da cidade é aquela que nos é apresentada por Frei José da Natividade⁴⁸¹. Segundo este religioso, a capela do Senhor dos Passos, pois é dela que se trata, ficava situada no transepto do templo dominicano, do lado do Evangelho, imediatamente a seguir ao altar-mor. As suas palavras transportam-nos para: “(...) *huma grande capella excelentissimamente dourada, e assentada sobre pedestâes da mais exquisita, e vistosa pedraria, que produzirão as pedreiras de Itália, donde ella se fez conduzir, crescendo mais o seu preço, e fermozura com os seus engraçados embutidos de outras insignes pedras, que agradavelmente lisongeo os olhos, igualmente com a traça do seu artificio, que com a variedade das suas cores (...) no tecto da mesma capella contribuiu a Geometria, dando-se as mãos com a pintura, com as linhas mais elegantes, e bem lançadas, que vestio a destreza, e valentia do pincel, com todos os esforços possiveis á industria da Arte (...) Correspomdem-se os dous lados da capella com dous belissimos Santuários de muitas, e muito notaveis reliquias, offerecidas generosamente pelo M. R. P. Mestre Fr. Francisco de Portugal, que as havia trazido de Roma, e por outros muitos senhores (...) venerão-se em Custodias, e meynos corpos, e todas estão resguardadas de cristais (...).* Verdadeiramente surpreendente é, no entanto, a revelação da existência de mais uma obra até agora ignorada do conhecido escultor Claude Laprade, o qual terá executado um grupo escultórico figurando S. João Evangelista e Maria Madalena aos pés de Cristo Crucificado. O relato segue do seguinte modo: “(...) *há duas polidissimas Imagens dos dous mais notaveis favorecidos da dilecção de Christo Senhor nosso, o amado Evangelista, e a fermoza Magdalena: São da grandeza mais elegante de hum corpo humano, e muito dignas de seu artifice, o insigne*

⁴⁸¹ Frei Jozeph da NATIVIDADE, *Memoria Historica da Milagrosa Imagem do Senhor dos Passos, sita no Real Convento de S. Domingos de Lisboa; e da criação e progresso da sua irmandade*, Lisboa, Officina Alvarense, 1747, pp. 41-43. Cf. sobre a obra de talha barroca presente nos conventos dominicanos de Lisboa, Sílvia FERREIRA, “A Arte da Talha dos Conventos Dominicanos de Lisboa. Memória e Actualidade”, *Actas do Congresso VIII Centenário da Ordem Dominicana*, Lisboa, Aletheia, (no prelo) e *idem*, “Acerca do Carácter Transitório da Obra de Talha. O caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa”, AAVV, *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*, Lisboa, Alêtheia, 2009.

Estatuario Laperada; e ambos estão no arco da capella que he da mesma talha dourada sobre a mais especiosa pedraria de talha embutida (...) a que serve de remate hum bem obrado escudo das Quinas Reaes, que ali mandarão pôr, em attenção ao invictissimo, e Serenissimo Senhor Infante de Portugal D. Manoel, condignissimo, e perpetuo Provedor, e Benfeitor da Irmandade (...)” (negrito nosso).

❖ Altar-mor

A derradeira informação que possuímos referente a obra de talha destinada a pontuar no espaço da igreja dos dominicanos da cidade é aquela que foi encomendada ao mestre entalhador Manuel de Brito, corria o ano de 1724. Nessa data, mais precisamente no dia 8 de Janeiro, estando presentes no dito convento o “(...) Reverendo Padre Frey Jozeph de São Thomas Prior do dito comuento e os mais Religiozos do gouerno delle juntos em capitulo segundo o estillo de sua sagrada religião; E da outra Manoel de Britto do officio de Intalhador e morador na Rua das Gaveas Por elles partes foj dito perante mim tabaliam e testemunhas ao diante nomiadas que estão ajustados para elle mestre fazer a obra da capella mor da igreja do dito comuento de emtalhado na forma dos riscos que se lhe derão debaxo das comdicoens e clauzolas abaxo declaradas que elle mestre sara obrigado e com efeito se obriga a fazer a dita obra dos tres riscos que se lhe derão para elle Mestre e dito prior asinados na dita capella mor (...)”⁴⁸².

❖ Capela de N.^a S.^a da Soledade, São João Baptista e N.^a S.^a da Caridade

Para além destas obras, possuímos ainda notícia da contratação da obra de pedraria da capela de N.^a S.^a da Soledade, São João Baptista e N.^a S.^a da Caridade, datada de 22 de Julho de 1721, a qual teria por objectivo permitir o assentamento da obra de talha⁴⁸³. O mestre pedreiro contratado, Manuel Dias,

⁴⁸² ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 92, L.º 517, fls.78 v.º-80 v.º. Sobre a obra de mestre Manuel de Brito vejam-se os estudos de Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal” (...)” e de Sílvia FERREIRA, “Manuel de Brito: mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1723-1739). Uma obra entre dois continentes”, Actas do colóquio: *Imaginário e Viagem: As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa*, Lisboa, (no prelo).

⁴⁸³ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 91, L.º 505, fls. 65-66 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 61.

teria de ir “(...) fazendo primeiro a obra a que se hade asentar a talha para não servir de embaraço a asenta la o mestre que a faz, e depois logo mais obra para estar finda ao mesmo tempo que se findar a da talha (...)”⁴⁸⁴. Deste contrato infere-se que a obra de talha teria sido ajustada em data aproximada a esta, a fim de a sua produção ocorrer em simultâneo e não haver atrasos nem demoras na finalização da capela da dita irmandade.



Igreja do mosteiro do Salvador⁴⁸⁵

❖ Capela-mor

Fundado em 1392, no local de uma ermida, deve o seu princípio à devoção do povo a umas imagens de Cristo encontradas no local por um cavaleiro. O local tornou-se de romaria e nele se estabeleceram algumas mulheres que escolheram a clausura numas improvisadas celas junto ao local. Mais tarde, e movido pela constância da devoção do povo e pelo número já considerável de mulheres que se juntavam em clausura, D. Fernando, irmão de D. João I impulsiona a fundação do mosteiro⁴⁸⁶.

Deste cenóbio de freiras dominicanas situado em Alfama, sabemos que a sua igreja terá sido arrasada pelo terramoto de 1755, ficando incapaz de nela se celebrarem quaisquer actos litúrgicos. Segundo crónica do pós-terramoto: “(...) o corpo da igreja d`este mosteiro, onde está estabelecida a paróquia inteiramente se arruinou com o terremoto de fôrma que será impossivel reparar-se, sem a levantarem por toda a parte desde os alicerces (...)”⁴⁸⁷.

Sabemos ainda pela resposta do pároco da freguesia do Salvador ao inquérito datado de 1758 que: “(...) a igreja se acha só com o altar mayor, e os dois da parte do

⁴⁸⁴ *Idem*, fl. 65.

⁴⁸⁵ Sobre a história deste mosteiro e a sua obra de talha *vide* Sílvia FERREIRA, “Acerca do Carácter Transitório da Obra de Talha (...)”, pp. 177-178.

⁴⁸⁶ Cf. Frei Lucas de SANTA CATARINA, *Crónica de S. Domingos (...)*, pp. 735-746.

⁴⁸⁷ Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal (...)*, p. 417.

*Evangelho e da Epistola em pé (...) todos os mais razos por cauza do dito terremoto, que conservação des*⁴⁸⁸.

Apesar desta informação do pároco, referindo que o altar-mor e os colaterais estariam ainda de pé, afigura-se-nos que a reconstrução da igreja não terá contemplado a permanência destes altares, já que os autores coevos não fazem referência aos mesmos, dizendo antes que a igreja foi completamente reedificada e, possivelmente, nessa reedificação deixou de fazer sentido a permanência dos antigos altares, se é que ainda estariam em condições de serem recuperados. A corroborar esta ideia apresenta-se o testemunho de Luís Pereira Gonzaga que em 1840, ano em que escreve a sua obra *Monumentos Sacros de Lisboa*⁴⁸⁹, nos refere que a igreja e mosteiro do Salvador tinham sido totalmente reconstruídos. Partindo desta afirmação podemos colocar como hipótese que o recheio de talha retabular da primitiva igreja deverá ter-se perdido completamente com o efeito do cataclismo de 1755.

Sobre a talha existente no mosteiro do Salvador de religiosas dominicanas possuímos dois testemunhos que, embora de natureza diversa, se complementam.

O primeiro é um contrato de obra celebrado entre estas religiosas na pessoa da Madre Priora Soror Ana do Sacramento e o mestre entalhador Domingos Martins, a fim de este lhes executar o retábulo-mor da igreja do seu mosteiro e ainda prover a todas as obras de pedraria necessárias para o seu assentamento. Estávamos em 1698 e as religiosas do mosteiro do Salvador haviam decidido guarnecer a ousia da sua igreja com obra de talha⁴⁹⁰. Assim, apresentando-se as mesmas de uma parte como encomendadoras, e da outra “(...) *estaua outro sim presente Domingos Martins offeial emtalhador morador de fronte da Rua Noua da Palma por elles partes foi dito a my tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que ellas Rellegiozas pello Domingos Martins estam contratadas por effeito delle tomar por sua conta e risco fazer na Cappella Mor da Igreja do Saluador huma tribuna para o Santissimo Sacramento a mitação do Rescunho que se apresentou do que*

⁴⁸⁸ Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁸⁹ Luís Gonzaga PEREIRA, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833 (...)*, pp. 284-287.

⁴⁹⁰ ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 64, L.º 322, fls. 110 v.º-112.

não faltava em coisa alguma e que na dita tribuna hirão dois lugares onde acomoda São João Bautista e Euangelista cuja tribuna se obriga ele mestre emtalhador a dalla prefeita E acabada de madeira E pedraria e de pedreiro de todo o de que for necessario para a dita tribuna (...)”⁴⁹¹ (Doc. n.º 66).

O documento que complementa o anterior é justamente aquele de autoria do padre jesuíta anónimo, o qual relata o estado do interior deste mosteiro, referindo-se aos seus altares na seguinte passagem: “(...) *de poucos annos a esta parte fizeram novo retabolo com duas columnas por banda, com boa talha que douraram, e na mesma forma lavraram a tribuna com seo throno pera nelle exporem o Veneravel Sacramento, e toda a obra assim do retabolo como da tribuna foy de grande custo (...)”⁴⁹². Uma outra informação valiosa ainda veiculada por este mesmo autor informa-nos da existência de um outro retábulo situado na nave da igreja, dedicado a Jesus. Diz o seguinte: “(...) *no corpo da igreja he unica da parte da Epistola a capella do Senhor Jesus (...) fica metida em hum nicho (a imagem), no meyo do retabolo, ao qual acompanham de cada parte duas columnas de talha douradas (...) e o retabolo se remata com a imagem do Padre Eterno, de vulto, que sobre o peyto tem a figura de huma pomba (...) e as imagens do Eterno Padre, com a que representa O Divino Spirito, ficam dentro de hum vam circular cercado de huma moldura dourada (...)”⁴⁹³.**

⁴⁹¹ *Idem*, fl. 110 v.º.

⁴⁹² *História dos Mosteiros (...)*, p. 299.

⁴⁹³ *Idem*, p. 300.



Convento de N.^a S.^a de Jesus

❖ Capelas de N.^a S.^a da Lembrança e de N.^a S.^a da Conceição

A sua sagração data de 1623, e o recheio do seu interior foi sendo progressivamente levado a cabo durante a segunda metade do século XVII e a primeira do XVIII⁴⁹⁴.

Sobre obra de talha, possuímos várias notícias veiculadas por contratos de obra que nos apontam para a edificação de duas capelas na nave, a dedicada a N.^a S.^a da Lembrança⁴⁹⁵, contratada em 1710 ao mestre entalhador Manuel João de Matos, cujo contrato de obra especifica: “(...) *retabollo e trebuna da capella da mesma Senhora da Lembransa sitta na ditta jgreja do mesmo convento com dous santuarios nas ilhargas (...)*” (Doc. n.º 103) e aquela de N.^a S.^a da Conceição⁴⁹⁶, datada de 1718 e executada pela parceria de mestres entalhadores, Baltasar dos Reis Couto e José Freire, referindo-se em contrato que a capela possuiria também local para exposição de relíquias: “(...) *E que acabada a dita obra asim tribuna como santuarios se aualiara (...)*” (Doc. n.º 117).

Actualmente existem na igreja de N.^a S.^a das Mercês, dois retábulos de talha enquadráveis na tipologia vigente à época dos contratos referidos. Um deles tem efectivamente nas ilhargas da capela espaços para albergar relicários, espaços esses cobertos por telas.

⁴⁹⁴ Cf. “Nossa Senhora de Jesus (Igreja e Convento de)”, in Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 644-645.

⁴⁹⁵ ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 62, L.º 346, fls. 46-47, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 39.

⁴⁹⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 391, fls. 7v.º-8v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 58.

O facto de nos contratos de obra não se especificar qual o local exacto que estas capelas ocupariam dentro da igreja dificulta a tentativa de identificação entre as obras existentes e aquelas para as quais possuímos contratos de obra.

❖ Obra de Talha de Quatro Passos da Vida de Cristo, no Claustro

Outra obra relevante e documentada é aquela que foi destinada ao claustro do antigo cenóbio franciscano, a saber: quatro *Passos da Vida de Cristo* com as suas respectivas portas⁴⁹⁷. Corria o ano de 1714 e no dia 2 de Novembro, os mestres entalhadores Baltasar dos Reis Couto e José Freire foram escolhidos para levar a bom termo esta empreitada. Saliente-se que os mestres vinham finalizar obra que já se encontrava começada, não sabemos se por eles mesmos se por outros companheiros de ofício, que terão deixado a mesma a meio. No dia anterior e, igualmente, em cartório notarial tinha sido firmado contrato com o mestre pedreiro Felix da Costa, a fim de executar a obra de pedraria necessária para o assentamento da obra de talha⁴⁹⁸, assim: “*quatro passos no claustro do comuento dos padres bem comrespondentes sem deferencia alguma dos dous que no dito claustro estão já perfeitos e acabados cuja pedraria sera lios (...) e asim tambem fazer os vaos nas paredes para asentar a obra de madeira emtalhada como a dos ditos dous passos tem e abrir os buracos, que necessarios forem para se parafuzarem os caxilhos E asim tambem fara elle mestre dous oculos per sima dos dous passos (...) E mudara a porta que vaj para o refeitório E asim mais se obriga elle mestre pedreiro a fazer os covaes de lageado das tres naues que faltam (...) o lageado bem correspondente em campas e sanefas (...)*” (Doc. n.º 109).

Por esta amostra documental, somos informados que o claustro dos Terceiros de S. Francisco sofria por esta época várias obras de beneficiação, entre as quais se contavam igualmente o azulejamento das naves, parcialmente executado pelo mestre António de Oliveira [Bernardes] e contratado no mesmo mês, desta

⁴⁹⁷ ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 373, fls. 27-28, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 46.

⁴⁹⁸ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 373, fl. 25 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 45.

feita no dia 29, e ano que as obras anteriores⁴⁹⁹: “Antonio de Oliueira auer de fazer nos claustros do comuento de Nosa Senhora de Jesus onde a dita ueneravel ordem Terseira fas de nouo passos de lhe azulejar duas naues e meja que lhe falta porquanto huma esta ja azulejada” .

❖ Altar-mor

A última obra documentada de que temos conhecimento é precisamente aquela do altar-mor da igreja. Estava-se a 14 de Julho de 1725 e a Ordem Terceira de Jesus contrata o mestre entalhador Felix Adauto da Cunha para executar o entalhe da capela principal da igreja⁵⁰⁰.

Segundo os relatos pós-terramoto, a igreja terá ficado bastante danificada pelo abalo sísmico, caindo “a parede do oculo que ficava ao Norte por cima da capella mór”. O efeito desta derrocada fez-se sentir no desabamento do tecto da capela-mor, o qual teria arrastado consigo o altar-mor, bem como a capela colateral do Santíssimo Sacramento, que o autor do *Mappa de Portugal* cotou como “preciosa”⁵⁰¹. Para além deste desabamento, outro houve que ditou a derrocada do edifício; referimo-nos concretamente à queda do tecto da igreja, em 20 de Janeiro de 1756, a qual terá arrastado consigo muitas das obras de arte patentes no corpo deste templo, nomeadamente os altares de talha situados na nave.

⁴⁹⁹ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 373, fls. 75-76 v.º. Publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 47.

⁵⁰⁰ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx 94, fls. 12-13. Publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, pp. 69-70.

⁵⁰¹ Bautista de CASTRO, *Mappa de Portugal (...)*, p. 241.



Igreja do convento de Santa Clara

❖ Capelas de Talha

A primeira pedra deste templo foi lançada em 1294, portanto, seria dos mais antigos cenóbios de Lisboa, com vasta história e célebre por nele se terem recolhido algumas das mais ilustres senhoras da nobreza portuguesa, quando se deu o terramoto de 1755, o qual acabaria por ditar o final da sua longa existência⁵⁰².

Os autores coevos são unânimes em reconhecer dois factos sobre este convento: a sua total destruição com o abalo sísmico de Novembro de 1755 e a imensa riqueza artística que o seu interior albergava e que se perdeu na sua esmagadora maioria por acção da referida catástrofe: *“D’este mosteiro amplissimo, exceptuando o dormitorio chamado de benção, e os dos corredores, duas varandas, e algumas capellas, tudo mais, que em dormitorios e casas particulares recolhia mais de seiscentas mulheres entre religiosas educandas, recolhidas e criadas, ficou, ou de todo abatido, ou irreparavelmente arruinado com o terremoto. O seu famoso templo, que era um monte de ouro, e na grandeza excedia a todos os dos mais mosteiros da côrte, ficou totalmente prostrado, excepto a tribuna e costas da capella-mór (...) o côro de cima, que era um paraíso na terra, tambem se abateo (...)”*⁵⁰³.

Também as respostas do padre responsável pela paróquia na qual se inseria o convento de Santa Clara são consentâneas com a ideia acima exposta. Total ruína de um templo que na cidade de Lisboa era não só ímpar na quantidade de prata que possuía, mas que era igualmente notável pela grande dimensão da

⁵⁰² Cf. “Santa Clara (Convento de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 840.

⁵⁰³ *Idem, ibidem*, p. 275.

sua capela-mor, obrada em talha dourada, bem como pelas outras oito capelas da nave executadas também elas no mesmo material e técnica.

Quanto ao coro deste convento, outro espaço bastante salientado pelos cronistas enquanto reservatório de obras de arte de grande valor, uma vez mais o pároco que respondeu ao inquérito de 1758 é peremptório em afirmar: “(...) *no coro de sima havia cinco cappellas duas de sumptuozo edificio, com as costas e frontaes de pratta (...) no altar mor do mesmo coro, composto todo de colunas douradas com cinco nixos de varias imagens (...) ficou este Convento excessivamente damnificado com o terramoto, a Igreja padeceo total ruína (...) arruinou-se o coro de sima, que na sua fabrica de excelente talha dourada, e pinturas, hoje delle se não conserva memoria (...)*”⁵⁰⁴ (negrito nosso).

Apesar de não termos localizado nenhum contrato de obra destinado a este convento, a descrição do interior da sua igreja, feita pelo demais mencionado autor jesuíta anónimo, é bem elucidativa do espólio de talha que este templo albergava por esses anos: “(...) *a capella mor, fabricada de novo ha poucos annos com tanta grandesa e magestade que leva os olhos e applauso de todos os que entram na igreja, alegrando se de ver tam bella e fermosa capella (...) o arco da capella que he em tudo muy avultado, sendo guarnecido todo de talha dourada qual pede a obra da capella (...) o muyto que tem que ver nesta capella, que assim, nos lados como no tecto resplandece tudo cuberto de talha dourada, porque o retabolo tem altura e largura da capella que he muyta, com que fica de grande magestade. Tem por cada banda duas muy altas e grossas colunas de talha, obra corinthia, as quaes tem seo nascimento no primeyro corpo do retabolo e entre as colunas tem lugar tres nichos de talha dourada, vendose no do meyo hum sacrario de prata, ornado de columnas, quartelas, misolas, frizos, molduras, serafins, piramides, obra tudo de rebuco, na qual a perfeçam do feytio parece se aposta a vencer o precioso da materia (...)* Por cima destes nichos corre huma boa moldura de talha dourada, a que se segue a boca da tribuna, à qual seroem de balaustres huns mininos de talha dourados metidos entre ramos, dando as mãos huns aos outros com galanteria (...)”. Quanto à nave da igreja, e em termos de existência

⁵⁰⁴ Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, pp. 105-106.

de obra de talha, também não ficamos desapontados com o relato: “(...) *se vem nelle quatro capellas de cada banda (...) estas capellas do corpo da igreja se vam reformando de novo e, acabada a obra dos novos retabolos, daram grande ornato à igreja e ficaram dizendo muyto bem com a magestosa obra do retabolo e tribuna da capella mor (...)*”⁵⁰⁵ (negrito nosso).

Desta minuciosa descrição podemos depreender que este templo do convento das religiosas clarissas era na sua totalidade ornado com capelas de talha dourada enquadráveis no denominado Estilo Nacional. Tanto o altar-mor, que segundo a descrição pode ser comparado com algumas das obras de José Rodrigues Ramalho ou José Antunes, como as demais capelas da nave formariam um conjunto certamente bastante representativo da nossa arte da talha que por aquele tempo se executava.



Convento de S. Francisco da Cidade

❖ Capelas de Talha

Fundado em 1246, datava contudo de 1217 a permanência naquele local de frades franciscanos num ermitério doado por D. Sancho II. Designado por “Cidade de S. Francisco”, este cenóbio fazia jus à designação por ser dos mais vastos e influentes da capital⁵⁰⁶.

Anos antes do funesto acontecimento de 1 de Novembro de 1755, o convento de S. Francisco sofreu pelo menos dois incêndios, um logo no início dessa centúria, concretamente em 1707 e outro em 1741. No entanto, aquele que aqui nos

⁵⁰⁵ *Historia dos Mosteiros (...)*, pp. 235-237.

⁵⁰⁶ Cf. “S. Francisco da Cidade (Convento de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 798-800.

interessa considerar é o de 1707, pois o de 1741 não terá atingido a igreja do convento.

Sobre esta catástrofe que atingiu o templo da ordem de S. Francisco, escreveu Frei Fernando da Soledade: “(...) Arderão tres Santuarios abundantes de preciosas reliquias das quais tambem estava cheyo o retabolo de N. Padre S. Francisco, que experimentou a mesma fatalidade, & do proprio modo a tribuna da Senhora que era huma boa peça (...) observou-se que só os retabolos velhos, qual era este, arderão, mas os modernos forão privilegiados; & seria para que se fizessem, os que hoje existem, com muita despeza, & perfeição (...)”⁵⁰⁷.

Através deste pequeno excerto, somos levados a pensar que, efectivamente, depois daquele infortúnio que atingiu os franciscanos da cidade, a sua igreja foi palco de grandes remodelações e melhoramentos. O incêndio, que pelas palavras do cronista, devastou alguns altares de relíquias e outros de maior antiguidade, parece ter poupado os mais recentes à época. Depreende-se que deste acidente terá resultado grande afã construtivo, onde certamente os mestres entalhadores da Lisboa da época terão desempenhado um papel de relevo na configuração e construção das novas estruturas retabulares. Este será um daqueles casos em que de uma tragédia nascem oportunidades de trabalho para uns e de renovação e mudança para outros. Aliás, se pensarmos nas condições dos interiores das igrejas à época, com uma profusão de luminárias espalhadas pelos altares, não nos será difícil imaginar que uma boa parcela do trabalho dos mestres entalhadores viria na esteira dos incêndios que as igrejas experimentavam com maior constância do que o desejável.

Segundo a narrativa oferecida pelo autor anónimo da *Historia dos Mosteiros*, datada de inícios de Setecentos, portanto próxima do ano do incêndio desta igreja de S. Francisco, a mesma seria profícua em retábulos de talha. Pela abordagem que este autor anónimo faz dos altares da igreja deste cenóbio franciscano, somos levados a concluir que o mesmo relato terá sido produzido antes daquela catástrofe. Em toda a descrição da igreja não há uma única

⁵⁰⁷ Frei Fernando da SOLEDADE, *Historia Serafica Chronologica da Ordem de S. Francisco na Provincia de Portugal*, Tomo V, Lisboa Ocidental, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1721, fls. 1113-1116.

referência ao incêndio, nem a obras que certamente teriam de estar a decorrer se o relato fosse posterior ao fogo que consumiu alguns altares. O relato deste religioso jesuíta é sistemático ao elencar as capelas da igreja, mas em alguns casos é bastante vago, não permitindo uma aproximação cronológica da nossa parte aos altares que descreve.

❖ Capelas de São Diogo e Bom Jesus de Portugal

Começando pela capela de São Diogo, localizada no cruzeiro da igreja, do lado da Epístola, diz o autor: “(...) *tem de novo seo retabolo e tribuna dourada, e nos lados sanctuario. He esta capella jazigo que fundaram para si e seos herdeiros os ascendentes dos que hoje se intitulam condes da Ribeira Grande (...) À capela de Sam Diogo fica proxima a que se intitula do Bom Jesu de Portugal, jazigo proprio dos Monteyros-mores deste Reyno (...) tem tribuna nova dourada (...) os lados ornados com payneis da Payxam com suas molduras de talha dourada, e hum sanctuário no lado da parte do Evangelho (...)*”⁵⁰⁸ (negrito nosso).

Estas duas capelas assim descritas podem ser conotadas com obra de final de Seiscentos ou princípios de Setecentos. A descrição aponta para o facto de serem recentes, possuírem tribuna e nas ilhargas apresentarem relicários e painéis de pintura, formulário idêntico por exemplo àqueles observados na igreja de S. Roque na capela de N.^a S.^a da Doutrina, datada de 1688.

❖ Capela do Bom Jesus das Chagas

Sobre a capela do Bom Jesus das Chagas, pode ler-se: “*fica no meyo da frente do cruzeyro em que se termina o comprimento dele (...) na entrada pera ella se offerese aos olhos hum feroso arco obrado de excellente talha, com tanta perfeçam que nam lhe faz falta o ouro com que se ha-de revestir. Os lados desta capella, e o tecto della, retabolo e tribuna he tudo guarnecido de boa talha (...)*”. Já sobre a capela de N.^a S.^a das Angustias, escreve o mesmo autor anónimo: “*fronteyra e correspondente em tudo à do Bom Jesu das Chagas (...) no tamanho e obra de talha lhe*

⁵⁰⁸ *História dos Mosteiros*, Tomo II (...), pp. 58-65.

*he muy semelhante, tendo somente de mays (...) estar a talha dourada (...)*⁵⁰⁹ (negrito nosso).

Teriam, então, os topos do cruzeiro da igreja do convento dois retábulos afrontados e semelhantes entre si. Seriam de factura recente, pois como refere o supra citado autor, um deles ainda nem sequer estava dourado. A alusão à existência de arco no retábulo e ao guarnecimento total do interior da capela, nomeadamente tecto e ilhargas com obra de talha, aponta mais uma vez para uma obra coeva da referida descrição.

❖ Capelas da Madre de Deus e de N.^a S.^a da Piedade

Esta primeira capela, que ficava na nave do lado do Evangelho, era definida do seguinte modo: *“Os lados da capela, pella parte mays bayxa, sam de muyto bom azolejo, por sima do qual vam payneis ornados de molduras de talha sobre dourada. O retabolo da capella he de muyto boa obra de talha, com duas columnas por banda. Toda esta obra esta dourada, e na tribuna sobre um magestoso throno se vê a ferosa imagem da Senhora, e sobre o altar tem sacrario de boa talha dourada (...) Fica mays debayxo do coro a capella de N.^a S.^a da Piedade, a qual tem retabolo novo e tribuna de talha dourada, que lhe fez seo dono (...)*⁵¹⁰. Estes dois exemplares seriam igualmente de feitura recente, pois, tanto o primeiro, qualificado por possuir uma tribuna com majestoso trono, como o segundo classificado como novo, apontam nesse sentido.

❖ Capela de N.^a S.^a de Guadalupe e São Benedito, de Sta. Rosa de Viterbo e de N.^a S.^a da Boa-Vista

Discorrendo sobre as capelas da parte da Epístola, refere ainda o autor: *“N.^a S.^a de Guadalupe e Sam Benedicto (...) tem com retabolo novo e tribuna de muyto boa talha dourada (...)*”. Este é o único retábulo descrito por este autor para o qual possuímos autoria, pois sabe-se por documento notarial que o seu autor foi o mestre entalhador e escultor Matias Rodrigues de Carvalho. Imediatamente a

⁵⁰⁹ *Idem, ibidem.*

⁵¹⁰ *Idem, ibidem.*

seguir a este altar apresentava-se uma capela “(...) dedicada a sancta Rosa de Viterbo. **Tem retabolo e tribuna nova de talha dourada (...)**” seguidamente, a capela de “(...) N.^a S.^a da Vista (...) **tem retabolo e tribuna nova dourada (...)** a ultima (...) a qual he consagrada à Immaculada Conceyçam da Virgem (...) tem retabolo e tribuna de talha dourada (...)”⁵¹¹ (negrito nosso). Estes últimos casos são apresentados de forma mais lacónica e apenas relativamente ao de N.^a S.^a da Boa Vista se refere ter um retábulo novo.

Para além deste minucioso relato, existem dois contratos de obra que atestam as datas e as autorias de alguma obra de talha que fez parte do grandioso templo de S. Francisco, dito da Cidade.

O primeiro ajuste notarial data de 29 de Setembro de 1677, quando a irmandade de N.^a S.^a de “Agoa de Lupe” e “São Benedito de Palermo”, constituída por homens negros, pede 100 mil reis a Pablo Esteves, “Cônsul da Nação Castelhana” e escrivão da mesma irmandade para poder continuar com as obras do retábulo da sua capela, iniciadas já pelo referido mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho. O texto desta obrigação notarial refere: “(...) *foj ditto a mjm tabalião perante as testemunhas ao diante nomeadas que sendo lhe necesarios a quantia de sem mil reis para acabarem o Retabollo que tem mandado fazer para a cappela da dita Senhora e de São Benedito sendo sabedor que elle Paulo Esteues que este prezente anno serue de escriuão da Irmandade tenha algum dinheiro para fazer Emprego Em bens de Rais que lhe Rende se lhe pedirão quizesse emprestar a dita Irmandade (...) E da mais des mil reis de Esmolla para ajuda de fazer o Retabolo os quais juntamente com os dittos sem mil reis Recebeo Mathias Rodrigues de Carualho mestre Emtalhador morador nesta cidade na Rua Formoza, dos quais /fl. 40 v.º/ deu quitacam no Escrito que fes da ditto obra (...)*”⁵¹² (Doc. n.º 17).

⁵¹¹ *Idem, ibidem.*

⁵¹² ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 56, L.º 297, fls. 39 v.º-40 v.º. Notícia sobre esta obra foi já publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte” (...). Como curiosidade deste assento notarial, refira-se que uma das testemunhas foi o pintor Marcos da Cruz, dado como morador ao Vale das Chagas.

❖ Capelas Colaterais

O segundo contrato ainda subsistente concerne à obra de dois altares colaterais mandados executar pelo religioso do convento, frei Francisco do Espírito Santo, corria o ano de 1712. É assim que aos 23 dias do mês de Abril do referido ano se contrata com o mestre entalhador João Vicente, morador na Rua dos Gamas de Baixo, ao Bairro Alto. O texto do ajuste contratual reza o seguinte: “(...) e da outra estaua Joam Vicente mestre emtalhador morador na Rua dos Gamas de Baixo ao Bairo Alto (...) *estam contratados em elle Reverendo Padre mestre Frei Francisco do Spirito Santo mandar fazer per sua deuocam dois coletrais para o cruzeiro da Igreja do dito Saraphico Padre Sam Francisco os quais se handem por donde estam dois velhos junto as colunas da capella mor cada hum de sua parte os quais coletrais andem ser ambos correspondentes hum ao outro e feitos pela planta e medidas do Arquiteto Santos Pacheco que fes o Risco o qual Risco esta asinado pellos ditos Joam Vicente e reverendo Padre comesario das obras e Santos Pacheco (...)*”⁵¹³ (negrito nosso) (Doc. n.º 106).

Por estes dois contratos de obra reconhecemos a existência de três altares encomendados para o célebre templo de S. Francisco da cidade. O primeiro, da autoria de mestre Matias Rodrigues de Carvalho, terá sido executado anos antes do fatídico incêndio de 1707, enquanto os outros dois, colaterais à capela-mor foram construídos cerca de 5 anos depois da referida catástrofe.

Apesar de, segundo o texto do contrato, estes não virem suprir a falta de outros destruídos pelo fogo, vinham substituir aqueles que se encontravam já impróprios, por “velhos”. Como sabemos, a questão do decoro e da riqueza devida ao culto do sagrado exigia a constante renovação dos suportes da fé, neste caso dos altares e das imagens a eles associadas.

Do imenso espólio de talha dourada que certamente recheava o vetusto templo da ordem franciscana no coração de Lisboa antiga, os fragmentos que aqui apresentámos colocam-nos apenas na esteira do seu mais amplo acervo.

⁵¹³ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 99, L.º 416, fl. 71, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 42.



Basílica de Santa Maria Maior (Sé)

❖ Capelas de Talha

Datada dos anos imediatamente seguintes à tomada de Lisboa aos mouros, por D. Afonso Henriques, teria sido edificada sobre uma antiga mesquita, que por sua vez se erigiu sobre um antigo templo cristão⁵¹⁴.

Os relatos pós-terramoto que se ocuparam em descrever o estado em que ficou a Sé de Lisboa não são unânimes na sua apreciação sobre a dimensão dos estragos. No entanto, sobre o espólio de obra de talha do monumento que teria subsistido, as informações são escassas: “(...) *Queimaram-se também todas as imagens sagradas, retabulos e ornamentos da mesma Igreja. Somente as chammas, que accommeteram o altar da Senhora chamada a Grande, refrearam a sua voracidade para com a veneranda imagem, e todo o seu ornato corporal, e sitial do seu nicho. (...) o mesmo se observa em outras capellas interiores do claustro, experimentando total ruina (...)*”⁵¹⁵.

Sabemos hoje por existências antigas documentadas em fotografia e entretanto desmontadas nos anos 40 e 50 do século XX, pela antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, que o incêndio subsequente ao terramoto, apesar de ter sido devastador, não terá consumido todos os altares.

Sobre obra de talha encomendada para a Sé de Lisboa dispomos de algumas informações que nos chegam sobretudo por via da documentação constante do *Cartório Notarial de Lisboa* da época, da documentação da *Mesa da Consciência e Ordens* ambas à guarda Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo e

⁵¹⁴ Cf. “Santa Maria Maior (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 849-852.

⁵¹⁵ ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 1229, (*Historia do Terramoto de 1755*, fls. 51-77v.º).

também do arquivo da irmandade do Santíssimo Sacramento ainda depositado na Sé de Lisboa.

❖ Capela do Rei Salvador do Mundo

O primeiro registo de que dispomos referente a encomenda de obra de talha para a catedral de Lisboa é aquele que indica o mestre entalhador Domingos de Sampaio como o escolhido para executar o retábulo da capela do Rei Salvador do Mundo⁵¹⁶, a qual se situaria no deambulatório desta mesma Sé⁵¹⁷. Decorria o ano de 1685 e os irmãos daquela instituição, desejando ver reformada a sua capela, escolhem precisamente este mestre, pois como veremos adiante nas cláusulas do contrato queriam ver plasmada na sua capela uma obra semelhante àquela que ele tinha acabado de executar e assentar na capela de Santo António da igreja de S. Nicolau. Este caso é um exemplo bastante feliz de uma prática que era frequente e encontra expressão também em outros contratos de obra, prática esta que consistia na cópia integral ou de partes de altares, ou porque eram considerados obras de relevo no seu tempo, ou apenas porque agradavam a determinado(s) encomendador(es). Um pequeno excerto documental dá-nos a perspectiva da obra que se queria ver executada: “(...) *estão contratados para elle mestre Domingos de Sampayo hauer de fazer, na ditta capella do Rey Saluador huma trebuna com toda a perfeição que a arte der lugar, tudo debaxo do preço clausulas e condiçoes seguintes; que elle mestre será obrigado como com efeito se obriga a fazer a ditta trebuna na ditta capella toda de madeira de bordo muito sam, e a obra de talha será arrogante e vistoza tudo muito bem laurado, e com valentia no releuo e não muito miuda mas proporsionada na forma e modo, que se conthem no rescunho que para este efeito se fes; que elles jrmãos tem em seu poder e no tocante ao entalhado será conforme a que está na capella de Santo Antonio cita na igreja de São Niculao (...)*”⁵¹⁸ (negrito nosso) (Doc. n.º 32).

⁵¹⁶ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 75, L.º 382, fls. 90 v.º-91v.º, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 106, publ. por Ana Paula FIGUEIREDO, *op. cit.*, Doc. n.º 14.

⁵¹⁷ Cf. Mário Tavares CHICÓ, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 137.

⁵¹⁸ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 75, L.º 382, fls. 90 v.º-91 v.º, publ. por Ana Paula FIGUEIREDO, *op. cit.*, doc. n.º 14.

Esta obra da igreja de S. Nicolau era também da responsabilidade do mestre Domingos de Sampaio e foi lavrada em cartório notarial a 30 de Julho de 1684⁵¹⁹.

A fazer fé no texto do contrato de obra destinada à capela de Santo António na igreja de S. Nicolau, por nós já referido neste subcapítulo, o retábulo do Rei Salvador da Sé de Lisboa deveria possuir na predela dois grandes anjos ladeando uma cartela, sendo que, imediatamente acima desta composição se observariam vários anjos meninos inscritos numa grade, cujas mãos transportariam luminárias. Na tribuna levaria um trono, enquadrado numa charola, com as respectivas colunas e quatro anjos. No remate pontificaria um anjo transportando certamente insígnias da Paixão de Cristo. Na boca da tribuna, uns meninos esvoaçantes pairando entre pendentes florais, completariam o conjunto decorativo mais marcante deste retábulo.

No entanto, a execução desta obra conheceu um percalço significativo quando o mestre Domingos de Sampaio foi preso e não conseguiu cumprir o prazo estipulado para o seu assentamento, pois o altar deveria ser colocado na capela “(...) *athe dia de Nossa Senhora da Conceção que vem deste prezente anno [1685] (...)*”, ou seja dia 8 de Dezembro.

Data de 28 de Novembro de 1685 a redacção de um novo contrato da irmandade do Rei Salvador do Mundo com os mestres António Rodrigues, do ofício de ensamblador, e João da Costa entalhador, ambos nomeados por Domingos de Sampaio⁵²⁰, a fim de terminarem a obra nos mesmos moldes a que o primeiro contrato aludia. Assim: “(...) *Antonio Rodrigues Mestre Emsamblador e João da Costa emtalhador moradores junto a São Miguel de Alfama (...)* E porque o dito Domingos de Sampaio, está ao presente prezo; e não pode dar comprimento a dita obra; em razão de se obrigar a te la feita ate dia de nosa Senhora da Conceição, nomeou pesoas de cabal satisfação para que a poudesem fazer muito a contento dos ditos officiaes da mesa; (...) e no tocante ao entalhado será conforme o que está na capella de Santo

⁵¹⁹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 333, fls. 89 v.º-90 v.º. Vide Vol. II, doc. n.º 29.

⁵²⁰ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 75, L.º 384, fls. 48 v.º-49 v.º.

Antonio cita na igreja de São Nicolau ainda que no dito rescunho se não faça menção porem em tudo o mais será conforme nelle se declara (...)”⁵²¹ (Doc. n.º 35).

❖ Capela de Sto. Ildefonso

A próxima referência a obra de talha executada para a Sé de Lisboa é feita na documentação proveniente do fundo arquivístico da *Mesa da Consciência e Ordens*. Embora não estejamos perante um contrato de obra, mas antes diante de uma petição efectuada pelos capelães da capela de Sto. Ildefonso ao rei D. Pedro II, o conteúdo do documento permite-nos compreender que por esta data, Setembro de 1700, a capela deste mesmo santo estava a ser guarnecida com um retábulo de talha dourada: “(...) Os mordomos cappelães da cappela de sancto Ildefonso que instituiu o senhor Rey D. Affonso 4.º na See desta cidade representão a vossa Magestade huma petição que fizerão a este tribunal (...) **de presente tem principiado hum retabolo na cappela do dito sancto de obra de talha para cujo effeito tem dado ao official cento e sincoenta mil reis por estar o antigo muito velho e arruinado, e porque a obra se não pode acabar com os ditos 150 mil reis e os suplicantes não tem com que satisfação ao official parecia justo devia Vossa Magestade mandar se acabe o dito retabolo suprimindo a despeza que faltar por ser obra muito necessaria e estar a cappela impedida para a continuação dos officios divinos (...)** somente se forrarão as paredes e no meyo a Tribuna em que ha de estar o sancto, tudo de obra de talha, como os suplicantes comonicarão ao Mestre que era Antonio Rodrigues que fes o retabolo da cappela mor do convento de Palmella e que sera avaliada pelos Juizes do officio a quem se dara o juramento dos Santos Evangelhos, e o que elles determinasem se lhe daria e o ajuste escrito de obrigação se fizera em prezença do Provedor das mesmas cappelas o qual retabolo e Tribuna estava ja feita á satisfação e contento dos suplicantes e so lhe faltava os remates de sima para se findar de todo (...)”⁵²² (negrito nosso) (Doc. n.º 72).

Sobre a actividade deste mestre, António Rodrigues, pouco ou nada se sabe para além dos factos mencionados neste documento. Autor desta obra da capela

⁵²¹ *Idem*, fl. 48 v.º.

⁵²² ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, Mç. n.º 3, doc. n.º 28, publ. por Ana Paula FIGUEIREDO, *op. cit.*, doc. n.º 31.

de Santo Ildefonso na Sé, teria sido também responsável pela execução do retábulo-mor do convento da ordem de Santiago, em Palmela, como se refere no texto do documento acima citado.

❖ Capela de S. Pedro

Ainda segundo um documento produzido pela irmandade das Almas, situada na capela de S. Pedro desta mesma Sé, a mesa da irmandade teria pago ao mestre dourador Amaro Pinheiro, por conta do douramento que efectuou nessa capela, a quantia de 78.800 reis⁵²³. Este documento muito sumário apresenta apenas os gastos da mesa da irmandade para o ano de 1717, sem referir se o douramento era sobre uma obra nova ou se se tratava de redourar obra já existente. De qualquer forma, sabemos que por essa época, o conhecido mestre dourador Amaro Pinheiro trabalhava no retábulo da capela de S. Pedro, o que poderá indiciar a execução de um altar de talha alguns anos antes. Embora esta informação seja bastante linear, temos esperança que no futuro mais dados se venham juntar a estes e nos permitam saber algo mais sobre a intervenção artística nesta capela.

❖ Capela do Santíssimo Sacramento

Um último apontamento sobre obra de talha surge-nos também em forma de registo contabilístico pertencente à irmandade do Santíssimo Sacramento, sediada nesta mesma catedral com capela no deambulatório deste templo⁵²⁴. Segundo as anotações do tesoureiro, entre os anos de 1719 e 1722 são efectuados vários pagamentos ao mestre entalhador João Vicente pela obra do retábulo da capela desta irmandade⁵²⁵.

⁵²³ *Relaçam da Receyta, E Despeza Da Pia, E Devota Irmandade das Almas, Sita na Cappella de S. Pedro Da Se Oriental de Lisboa*, Lisboa Occidental, Oficina de Miguel Menescal, 1717.

⁵²⁴ Mário Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p. 137.

⁵²⁵ Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé de Lisboa, *Livros da Receita e Despeza da Irmandade da Basilica de Santa Maria desta cidade de Lisboa (1700-1799)*. Referência arquivística de Ana Paula FIGUEIREDO, *op. cit.*, Doc. 32.



Igreja de N.^a S.^a dos Mártires

❖ Capelas de Talha

A igreja dedicada a N.^a S.^a dos Mártires: *“Era duma só nave, com altares guarnecidos de talha dourada. Ela era das igrejas mais antigas de Lisboa porque datava de 1147 e devia a sua origem aos cavaleiros estrangeiros, que auxiliaram D. Affonso Henriques na conquista de Lisboa. Sofreu, porém, grandes modificações e reparações: a primeira em 1598, a segunda em 1710 e a terceira no anno de 1750 (...)”*⁵²⁶.

Segundo as *Memórias Paroquiais*: *“(...) havião onze altares nesta Igreja (...) hera de uma só nave, e os altares asima dittos herão guarnecidos de talha dourada, a capela-mór e cruzeiro herão guarnecidos de primorozos embutidos (...)”*⁵²⁷.

Sobre o recheio artístico desta igreja e obras de intervenção que nela foram efectuadas em 1685 e em 1749 com o patrocínio respectivamente de D. Pedro II e de seu filho D. João V, fala-nos o minucioso relato de Frei Apolinário da Conceição, texto valioso, não só porque nos permite obter uma perspectiva aproximada de como se organizaria o interior desta igreja, mas essencialmente porque nos dá conta de duas campanhas de obras, as quais se ocuparam, cada uma em seu tempo, em remodelar grande parte dos seus equipamentos artísticos, tornando-a assim mais “moderna”. No seu texto, o autor dá-nos conta da primeira remodelação de grande fôlego levada a cabo em meados de 1680. Diz frei Apolinário: *“(...) Continuouse com a obra da Capella Mór, Collateraes, e com as de S. Miguel, e Nossa Senhora da Piedade, porém como as despezas erão grandes, pois só as da Capella Mór passarão de cincoenta mil cruzados, recorrerão os Irmãos á benignidade Real de seu juiz o senhor Rey D. Pedro II (...) sete annos se trabalhou na fabrica da Capella mor, que tantos vão do anno de 1685 até o de 1692 em que*

⁵²⁶ Francisco Luís Pereira de SOUSA, *op. cit.*, p. 606.

⁵²⁷ Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, pp. 182-183.

se vio completa, e se fez patente no dia de N. Senhora dos Martyres desse anno (...) nos mais annos que passarão desde o de 1692 até ao de 1710 em que se concluiu toda a obra da Igreja se fizerão as mais Capellas lateraes, vindo a ficar com quatro de cada lado, e em cada hum seu púlpito (...) neste dia (he o de 13 de Mayo próprio da Festa da Senhora, anno de 1692) se abriu a Capella Mór feita de novo, e vierão visitar esta Igreja El Rey D. Pedro II e a Rainha Dona Maria Sofia nossos Senhores, e deu de esmola 19 mil cruzados (...)”⁵²⁸ (negrito nosso).

Ficamos assim informados que a capela-mor desta basílica dos Mártires teria sofrido reformas de vulto em meados da década de 80 de 1600, coincidindo estas obras com o apogeu artístico de mestres entalhadores como José Rodrigues Ramalho, José Antunes, Manuel João da Fonseca ou mesmo Matias Rodrigues de Carvalho, todos eles muito activos e solicitados por estes anos. Esta reforma de vulto ocupou-se, como indicia o texto de Frei Apolinário, em remodelar completamente as capelas da igreja. Pensamos que não será muito arrojado supor que, tal como o seu relato indica, este templo estaria, à semelhança de tantos outros em Lisboa, maioritariamente revestido com talha dourada, a qual se observaria não só nas capelas mor, colaterais e da nave, mas também nos relicários, nos púlpitos e nas molduras que enquadravam pintura. Aliás, frei Apolinário descreve assim o espaço: “(...) de qualquer parte da Igreja, das grades para o centro della, se logra todo o Templo. **Vê-se a fermosa tribuna de madeira entalhada, e sobredourada, em que está a Senhora, e no seu eminente remate, o lugar em que se expõem a Christo Sacramentado, a quem encerrão, ou manifestão dois Anjos com o movimento de suas azas. Aplicando a vista ás duas Capellas collateraes, se vem com seus retabolos, e tribunas tudo de madeira entalhado, e sobredourada, e discorrendo pelos lateraes se vem com tanta igualdade, e correspondência, que não defere hum dos mais, mais do que as Imagens de distintos Santos que se venerão em cada hum, cujas Capellas guarnecem particullar quadro que cobre todo o expaldar, com seu retabolo, e huma coluna de cada lado de talha sobredourada (...)”⁵²⁹ (negrito nosso).**

⁵²⁸ Frei Apollinario da CONCEIÇAM, *op. cit.*, p.140 e 334.

⁵²⁹ Frei Apollinario da CONCEIÇAM, *op. cit.*, p. 334.

Uma vez mais por esta circunstanciada descrição se constata a hegemonia que a talha dourada tinha nos interiores dos nossos templos da capital, sendo que esta famosa basílica dedicada aos mártires de Lisboa, não constituiria excepção.



Igreja de N.^a S.^a do Socorro

❖ Obras de Talha e Douramento

Edificada em meados do século XVII⁵³⁰, segundo os relatos produzidos após o grande abalo sísmico de 1755, a igreja de N.^a S.^a do Socorro sofreu bastantes estragos. Não só ficou completamente destruída a sua capela-mor, como a ruína se estendeu aos altares que se situavam no transepto e a outros que se localizavam na nave. Tudo o que não ficou imediatamente destruído sofreu estragos de tal dimensão que a sua recuperação deverá ter sido impossível, ou pelo menos difícil de concretizar. Segundo o cronista: “(...) se arruinou, e ficou por terra a cappela-mór, e o cruzeiro da igreja, como também as capellas do Santo Christo, Nossa Senhora do Socorro a velha, e a de Santo Antonio, e o mais que permaneceu em pé ficou summamente estremecido e arruinado (...)”⁵³¹.

❖ Trono do Altar-mor

Sobre obra de talha executada para esta igreja, data de 14 de Novembro de 1674 um contrato adjudicado ao mestre entalhador Pedro Álvares Pereira, a fim de este executar o trono do retábulo-mor. Este é o único registo que localizámos sobre obra de talha destinada à igreja do Socorro. O texto do contrato estipula as partes presentes e a obra que se quer ver feita. Assim: “(...) parecerão presentes partes da huma Diogo de Souza Ferreira juiz da meza que o presente anno serue do

⁵³⁰ Cf. “Mouraria (Bairro da)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp.589-590.

⁵³¹ Francisco Luís Pereira de SOUSA, *op. cit.*, p. 687.

*Santissimo Sacramento da Igreja de N.^a S.^a do Socorro E bem asj Manoel Pereira Gomes escriuão da dita meza E Jozeph de Leão da Silua procurador e Diogo Francisco thizoureiro della isto de huma parte E da outra estaua outro sj prezente Pedro Aluares Pereira mestre do officio de emtalhador morador as Portas da Crus, E logo por elles partes E nos nomes que representão foi dito a min tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que elles (...) **estão contratados com elle dito mestre emtalhador para efeito de fazer hum Trono na tribuna da cappela mor da ditta Igreja para dentro nelle estar exposto o Santissimo Sacramento (...)** que elle dito mestre se obriga de fazer o dito Trono na forma do rescunho que esta asinado por mj tabellião E pello dito procurador do Senhor E pello dito mestre, (...) E o fara na forma do dito rescunho e melhor se puder ser que comresponda a mais obra de que /fl. 31/he a tribuna, E será a madeira de bordo do melhor que ouuer de maneira que fique o dito Trono bem perfeito, como se espera delle dito mestre para o seruico delle E isto em presso e quantia de cento e des mil reis (...)"⁵³² (negrito nosso) (Doc. n.º 8).*

Pelo texto do supra referido contrato, destinado à execução do trono do altar, infere-se que a capela-mor deveria estar já concluída no que a obra de talha dizia respeito. Normalmente, o trono, quando encomendado a artista diferente daquele que tinha entalhado o retábulo, era das últimas peças a ser comissionado.

❖ Douramento do Retábulo-mor

Este retábulo-mor da igreja de N.^a S.^a do Socorro será dourado somente em 1677, portanto três anos depois da celebração de escritura com o mestre entalhador Felipe Ramalho.

O mestre escolhido para o efeito foi o pintor de têmpera João da Mota que, para além da tarefa do douramento do altar, seria ainda obrigado a estofar e a encarnar os seus quatro anjos. Assim, os irmãos da irmandade “(...) *estão contratados com elle dito João da Mota para efeito de auer de dourar a Tribuna retabolo sacrario E toda a obra de talha que esta na dita cappela mor de Nossa Senhora do*

⁵³² ANTT, C.N.L, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 310, fls. 30 v.º-31v.º.

*Socorro E asj mais de por e retocar as faltas de ouro do resto da dita cappela mor E outro sj sara elle mestre pintor obrigado de estofar E encarnar os quatro Anjos que estão na dita Tribuna E isto em preso e quantia de setecentos E sincoenta mil reis (...)*⁵³³ (Doc. n.º 14).

❖ Douramento da Capela de N.ª S.ª da Conceição

A derradeira informação que possuímos relativamente a obra de talha executada para este templo concerne ao douramento da capela de N.ª S.ª da Conceição e ao estofado de dois anjos. Estava-se a 22 de Agosto de 1677, e o pintor de têmpera escolhido foi Domingos Nogueira. Este contrato de obra acabou por não ser outorgado pelas partes envolvidas e não sabemos se terá sido retomado noutra data⁵³⁴. Um excerto do documento elucida-nos sobre a obra que a irmandade desejava ver feita na sua capela: *“(...) Estando ahj presentes partes da uma o Conego Manoel Rodrigues Sequeira secretario do Santo Officio da Inquisição desta Cidade juis da hirmandade de N.ª S.ª da Concepcão (...) isto de huma parte E da outra Domingos Nogueira Pintor de Tempera (...) estão contratados em elle dito mestre Pintor pello efeito de dourar o que Ségue o Arco da capella da dita Senhora pella forma que contem E o mais descrito na forma seguinte que elle dito mestre Pintor comesará de fazer a dita obra E a dourar de ouro Estofado, E do melhor que ouuer bem corado, como he estilo E dara a dita obra acabada E perfeiçãoada E as cabeças dos Anjos de estofado de maneira que fique como os da cappela mor(...)*⁵³⁵ (Doc. n.º 16).

Revela-se interessante, este último documento, pelo facto de atestar uma obra de douramento, ou pelo menos a intenção de a executar. Através destes contratos de obra de douramento somos muitas vezes colocados na pista de retábulos de talha coevos.

Neste caso concreto, do retábulo dedicado a N.ª S.ª da Conceição, da igreja do Socorro, ficamos ainda a saber que os seus encomendadores, a irmandade da mesma Senhora, desejava uma obra que se harmonizasse com aquela da capela-

⁵³³ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 22-22 v.º.

⁵³⁴ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 104 v.º-105.

⁵³⁵ *Idem, ibidem.*

mor, ao solicitar ao mestre que estofasse as cabeças dos anjos como aquelas observáveis no retábulo-mor da igreja.



Igreja de Santa Justa

❖ Obra de Talha

De fundação antiquíssima, a igreja de Santa Justa era já referida em 1173, como guardiã das relíquias de S. Vicente, antes do seu depósito na Sé de Lisboa⁵³⁶.

Uma descrição do seu interior é-nos oferecida por D. Jaime, Duque de Cadaval, o qual nos transporta numa visita guiada pelo interior deste templo situado no coração de Lisboa antiga: *“A igreja de Santa Justa he de figura rectângula tanto no corpo, como na Capella Mòr: tem de comprimento desde o arco da Capella Mòr atè a porta principal cento e dezasete palmos, e dous terços, e settenta e meyo de largura; na superfície deste corpo correm duas coxias com balaustradas, que fechão as Capellas dos lados, e do Cruzeiro, de altura tão proporcionada, que encostados a ellas comungão os Fieis. São ornados os lados com a ordem Dorica executada em Marmores de varias cores, e cada hum se compõem de dous Portados, hum Pulpito, e **quatro Capellas com retabolos entalhados, e dourados**, e sobre os semicírculos dellas corre huma Cornija, que vay fechar nos capiteis do Cruzeiro. Sobre esta Cornija nos prumos dos vãos das Capellas se abrem quatro Tribunas, que pelas suas janelas dão luz a todo o corpo da Igreja, e os espaços, que hà entre as Tribunas, estão vestidos de excellentes painéis, obra do insigne pincel do famoso Bento Coelho (...)*⁵³⁷ (negrito nosso).

A Capella mor he ornada da mesma ordem Dorica com aboboda de pedraria executada com todo o primor da arte, e nesta Capella està hum retabolo entalhado, e dourado com

⁵³⁶ Cf. “Santa Justa (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 845-846.

⁵³⁷ Os painéis a que o autor se refere deverão ser aqueles que Manuel João da Fonseca entalhou em 1683. *Vide* Vol. II. Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

*pedestaes de pedraria embutida, que he hum dos melhores das Igrejas desta Corte, feito pelo celebrado Escultor Mathias Rodrigues de Carvalho*⁵³⁸ (negrito nosso) (Desenho n.º 8).

Introduzidos no interior da igreja de Santa Justa pela mão do duque de Cadaval, teremos em seguida notícias, em documentos notariais, da execução de duas obras de talha e uma de pedraria destinadas a este espaço cultural.

❖ Obra de Talha Complementar

A primeira referência em termos cronológicos é aquela que atesta a contratação do mestre Manuel João da Fonseca a fim de executar uma série de obra de talha complementar. Assim, a 10 de Agosto de 1683, a irmandade do Santíssimo Sacramento de Santa Justa, contrata o mestre para este “(...) *hauer de fazer E obrar os des caixilhos para os paineis grandes que faltão nas paredes da dita Igreja de Sancta Justa na forma e feitio dos seis que ja nellas estão postos, e todas as simalhas e quatro pilares e asim mais todos os caixilhos simalhas e pilares que são necessarios para baixo do coro da dita Igreja e as sobregenelas e os pes dos pulpertos della*”⁵³⁹ (Doc. n.º 26).

❖ Altar-mor

Cerca de 20 anos depois da celebração deste contrato destinado a guarnecer de talha complementar a nave da igreja, a irmandade do Santíssimo Sacramento, certamente apostada na contínua renovação da sua igreja, contrata o mestre pedreiro Manuel Antunes e o mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho, a fim de fazerem na sua capela-mor, as obras respeitantes ao ofício de cada um deles. Assim, a 17 de Outubro de 1704, apresentam-se perante o tabelião de notas e a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Justa, Manuel

⁵³⁸ D. Jaime (DUQUE de CADAVAL), *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Mello*, Lisboa, Oficina da Musica, 1730, p. 277. Esta obra inclui um desenho do altar-mor da igreja de Sta. Justa, provavelmente aquele que Matias Rodrigues de Carvalho entalhou.

⁵³⁹ ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 21, L.º 428, fl. 97, publ. por Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa (...)”, p. 16.

Antunes, mestre pedreiro, morador ao Campo de Santa Ana e Matias Rodrigues de Carvalho, mestre entalhador, morador junto à igreja de São Caetano, ao Bairro Alto. O mestre pedreiro “(...) *Manoel Antunes sera obrigado e com efeito se obriga a fazer toda a obra Rustica e pulida que tocar ao dito seu officio de pedreiro asim de cantaria como de alvenaria e tambem dos embutidos que ouuer tudo na forma de hum rescunho que prezentou o dito mestre Mathias Roiz de Carualho (...) e no que Respeita a obra de emtalhado será obrigado elle dito Mathias Rodrigues de Carualho como com efeito tambem se obriga a fazer o retabolo e trono e caza da tribuna de madeira de bordo a melhor que ouuer tambem com toda a perfeição e bondade e seguranca que a arte der lugar e for posivel na caza da dita trebuna com todo o vão do comprimento e largura na forma do dito rescunho e dos mais que tambem ficão asinados por todos (...)*”⁵⁴⁰ (negrito nosso) (Doc. n.º 90).

Este contrato de obra, singular a vários níveis, para além de nos fornecer num só documento os nomes dos mestres responsáveis pelas obras de pedraria e talha destinadas a guarnecer a capela-mor desta igreja, revela-nos ainda um outro facto, de não menor relevo, e que é aquele que atesta a autoria do desenho dos embutidos marmóreos desta capela, como pertencendo ao mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho. Nunca será demais ressaltar que, para além deste mestre, só outro entalhador de renome, José Rodrigues Ramalho, era conhecido por riscar embutidos marmóreos. Pensamos que a polivalência destes mestres atesta suficientemente, quer a reconhecida qualidade dos seus riscos, quer a confiança que os grandes encomendadores depositavam na qualidade do seu trabalho.

⁵⁴⁰ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 83, L.º 449, fls. 24-24 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 27.



Igreja de Santa Maria Madalena

❖ Capelas de Talha

Designada como uma das igrejas mais antigas de Lisboa, edificada logo a seguir à tomada de Lisboa aos mouros, data contudo de 1164, a primeira referência documental à sua existência. Várias vezes reedificada, nomeadamente em 1262, 1372, em finais do século XVII e finalmente após a derrocada e incêndio que sofreu na sequência do terramoto de 1755, foi dita a primeira missa na nova igreja a 22 de Julho de 1783⁵⁴¹.

Sobre a igreja de Santa Maria Madalena, apesar de não termos conseguido localizar documentação de obra de talha, é bastante elucidativo do seu espólio à época do mega-sismo de 1 de Novembro de 1755, o relato feito pelo pároco da mesma em resposta ao inquérito ordenado por D. José I. Segundo essa relação, as informações que particularmente nos interessam veiculam que: *“(...) este fermozo templo hera de tres naves, a do meio sustentada de grossas columnas de pedra cubertas de talha dourada como todo o mais corpo desta nave, com admiraveis pinturas, as naves das ilhargas e o frontespicio herão de mármore tudo nobre (...) tinha esta Igreja honze capelas, a maior hera de perfeitissima architectura. São seus Padroeiros os Irmãos do Sanctissimo hera toda de talha dourada, e foj a primeira que nesta cidade se dourou (...) o trono em que se expunha o Santissimo hera majestozo, em o mais alto estava huma charolla toda de prata dourada com seos relevados e figuras, e no meio huma custodia sustentada por quatro anjos na qual se expunha o Santissimo (...)*”⁵⁴² (negrito nosso).

⁵⁴¹ Cf. “Santa Maria Madalena (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 847-849.

⁵⁴² Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, pp. 151-152.

Condensada em poucas linhas, esta preciosa informação, traz até nós a memória de uma igreja preferencialmente decorada com talha dourada. A referência às colunas revestidas de talha, bem como às onze capelas que nela existiram e que certamente usariam também este expediente decorativo, faz da igreja da Madalena mais uma daquelas que na cidade de Lisboa exemplificavam a hegemonia desta arte na decoração dos templos, à época considerada.



Igreja de Santo Estêvão

❖ Capelas de Talha

Fundada nos alvares da reconquista da cidade aos mouros, a igreja de Santo Estêvão fazia parte de um conjunto significativo de outras tantas dedicadas aos Santos mais populares de Lisboa: S. João (da Praça), Santo António e S. Pedro⁵⁴³. Uma descrição deste templo lisboeta que contempla o Tejo a partir de um promontório de rara beleza é-nos oferecida por Gustavo Couto na sua *Historia da Egreja de Santo Estevoam de Lisboa*⁵⁴⁴. Segundo este autor “A Egreja era vastíssima, tinha cinco naves, com ricas colunas de marmore pelo meio, unica em Lisboa com esta grandiosa e soberba traça (...) a capela-mor era muito elegante e espaçosa tinha sobre o altar o Sacrario com o Santissimo Sacramento e boa tribuna feita de talha dourada, que passava por ser a melhor de Lisboa (...) a tribuna era adornada com dois cherubins ao Propiciatório, tendo aos lados, uns nichos com as imagens de Santo Estevoam e de São Lourenço Levita (...) Os dois altares colaterais eram da mesma architectura do altar-mor, com tribunas douradas, o

⁵⁴³ Cf. “Santo Estêvão (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 868-869.

⁵⁴⁴ Gustavo COUTO, *Historia da Egreja de Santo Estevoam de Lisboa*, Lisboa, Tipografia do Comercio, 1927.

*da parte do Evangelho destinado á N.^a S.^a da Conceição e o da parte da Epístola á Santa Tereza de Jezus (...)*⁵⁴⁵ (negrito nosso).

Esta descrição da igreja de Santo Estêvão, que recorda a sua forma antes da reconstrução levada a cabo pelo arquitecto Manuel da Costa Negreiros, em 1733, coloca-nos perante um templo adornado com retábulos de talha dourada e consentâneo com o espírito decorativo das demais igrejas de Lisboa. A sua demolição em 1732, decidida pela irmandade do Santíssimo Sacramento, em virtude de o templo se encontrar bastante degradado terá ditado toda a remodelação do mesmo, incluindo o seu recheio. Assim, os “velhos” retábulos de talha dourada, terão sido igualmente apeados e sofrido o mesmo destino que o resto do templo⁵⁴⁶.

❖ Altar-mor

Sobre obra retabular destinada à igreja de Santo Estêvão conhecem-se dois contratos, o primeiro, datado de 17 de Janeiro de 1672 ajusta a execução do retábulo-mor da igreja, enquanto o segundo, celebrado a 12 de Maio de 1686, tinha por objectivo contratar a feitura do retábulo de Santa Teresa, colateral à capela-mor. Um dado interessante nestes dois contratos é o facto do mestre entalhador ser o mesmo. Pedro Álvares Pereira, com provas dadas no mester e morador junto a esta igreja, reiterou a sua prestação, certamente por a obra da capela-mor ter agradado quer à comunidade de fiéis, quer à irmandade encomendante.

O texto do contrato de obra do altar-mor é lacónico e não permite entrever qualquer esboço da feição da obra. No entanto algumas informações são de destacar, e assim: “(...) E da outra estaua outro sim prezente Pedro Aluares Pereira mestre marsineiro e emtalhador morador nesta cidade junto a Porta da Crus da banda de dentro por elles partes foi dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante

⁵⁴⁵ Gustavo COUTO, *op. cit.*, pp. 9-10. Cf. igualmente a descrição efectuada por Pe. António Carvalho da COSTA, *Corografia Portuguesa (...)*, Tomo III, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1722, pp. 381-382, na qual se baseou Gustavo Couto para escrever o seu artigo supra citado.

⁵⁴⁶ Cf. Francisco José Gentil BERGER, *Lisboa e os Architectos de D. João V. Manuel da Costa Negreiros no estudo sistemático do barroco joanino de Lisboa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994, pp. 111-112.

nomeadas que elles estão contratados para elle Pedro Aluares Pereira hauer de fazer a obra da trebuna e Retabolo da cappela mor da dita Igreja como em effeito se obriga por esta escretura a que a fara na forma do Rascunho que se ja lhe tem dado E o melhor que se puder fazer, e muito a contento da meza todo de madeira de bordo, com seo painel que corra na frontaria e sirua o docel rico que a irmandade tem (...)"⁵⁴⁷ (Doc. n.º 5).

❖ Douramento do Altar-mor

Passados quatro anos, concretamente a 17 de Maio de 1676, assistimos à encomenda do douramento deste mesmo retábulo. A irmandade do Santíssimo Sacramento contrata os mestres douradores Amaro Pinheiro e Nicolau Antunes a fim de lhes dourarem a capela-mor da igreja e pintar de óleo fino uma cortina fingida no fundo do retábulo. O texto do ajuste contratual refere que: "*(...) estão contratados em elles Niculao Antunes e Amaro Pinheiro hauerem de dourar (...) a cappela major da dita Igreja de Santo Estevão toda quanta obra ouuer de emtalho do arco para dentro e a pintar de olio fino com huma cortina fingida ou o que millhor parecer o espaldar que fica por detras do trono por não ser de emtalho, dando a de todo acabada e com toda a perfeiçam que comuem, athe fim do mes de Outubro proximo que vem neste prezente anno por preço de nouecentos e sincoenta mil reis (...)"⁵⁴⁸. Mais uma vez, o preço avultado da obra de douramento confirma não só a magnitude da obra de talha que revestia a ousia da igreja de Santo Estêvão, mas também o empenho e determinação da sua irmandade do Santíssimo Sacramento, cujos irmãos – alguns certamente abastados – a dotarem de um retábulo consentâneo com os padrões culturais, artísticos e religiosos da época.*

❖ Altar de Sta. Teresa

Já o contrato referente ao retábulo dedicado a Santa Teresa, embora não apresente uma descrição da obra, comunica-nos detalhes relevantes, nomeadamente aqueles que a irmandade transmite ao mestre no sentido da adequação do retábulo ao espaço, introduzindo alterações em altura, a fim de

⁵⁴⁷ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 55, L.º 223, fl. 70 v.º.

⁵⁴⁸ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 58, L.º 240, fl. 2.

melhor acomodar as imagens, e com preocupações de alinhamento com o altar-mor. Para além disso, bastante interessante é a referência à autoria do risco, que é do mestre Pedro Álvares Pereira, e ao facto de o mesmo possuir, como também era comum à época, dois modelos distintos de obra, a fim de que o encomendador escolhesse aquele que mais lhe agradava. O texto do contrato na sua parte essencial diz o seguinte: “(...) *estaua outro sim prezente Pedro Aluares mestre entalhador morador na ditta freguesia a Rua Direita das Portas da Crus E logo por elles partes foi dito a mj tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que estão contratados para elle Pedro Aluares a uer de fazer o Retabollo da capella coletrar (sic) da banda da Epistola da dita Igreja de Santo Esteuão em que esta a ditta Santa Thereza de entalhado na forma e pello preco e clausullas e condições seguintes= A saber se obriga elle mestre entalhador a athe dia de Nattal proxemo que uem neste ditto e prezente anno obrara e dara asentado o Retabollo da ditta capella coletrar (sic) da banda da Epistola em que esta Santa Thereza de emtalhado na forma do rescunho que elle Pedro Aluares fes (...) se declara que leuantara mais o corpo de baixo da tribuna hum palmo para sima por não ficar a obra da ditta tribuna tão esbelta e ficar asim mais distamsia para o nicho de Santa Catarina que esta no ditto altar ficar mais dezafojado de sorte que as Imagens dos santos que hão de hir em pianhas fiquem com igualdade, Desera elle mestre emtalhador a banquetta de huma E outra parte the baixo a buscar o Arco da capella maior tudo de obra de talha e tera a boca da tribuna sua gradinha de obra tambem de talha para poder leuar Luzes fara com grande releuo o remate do dito Retabolo para ficar alto, E os pes das colunas serão como os da parte esquerda do rescunho E outro sim fara huma sacra muito bem feitta que entrara no risco da ditta obra E as colunas serão Resaltadas na forma das da capella maior (...)*”⁵⁴⁹ (negrito nosso) (Doc. n.º 36).

⁵⁴⁹ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 66, L.º 277, fl. 19.



Igreja do Santíssimo Sacramento

❖ Altar-mor

Segundo Luís Gonzaga Pereira, a paróquia do Santíssimo Sacramento terá tido início na igreja da ordem da Santíssima Trindade no ano de 1584. Em 1664, por motivo de desentendimentos da irmandade do Santíssimo Sacramento com os padres trinos, resolveram edificar igreja própria, sendo que a primeira pedra foi lançada a 26 de Novembro de 1667, começando a sua edificação no ano de 1671 e acabando no ano de 1685. O terreno onde o novo templo se erigiu terá sido doado pelo conde de Valadares⁵⁵⁰.

*“(...) tinha esta igreja do Santíssimo Sacramento antes do terramoto altar-mor, que este estava formado sobre o carneiro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que era todo o vão da capela-mor, e uma sacristia, que estava detrás do dito altar, que era de abóboda (...) tinha esta igreja dois altares colaterais, um da parte direita da vocação de Santo António e o da parte esquerda da vocação de São Francisco; tinha esta igreja mais cinco altares (...)”*⁵⁵¹. Assim, de forma sucinta, descreve o pároco a antiga igreja do Santíssimo Sacramento, antes de ser destruída pela acção do terramoto de 1755. Continuando a seguir as informações veiculadas pelas *Memórias Paroquiais*, ficamos a saber que a igreja do Santíssimo Sacramento sofreu inicialmente com o abalo de terra danos, sobretudo ao nível da sua estrutura arquitectónica, já que tanto as suas duas torres sineiras como o frontispício ficaram bastante arruinados. Decisivo, porém na total ruína da igreja foi o incêndio que a terá

⁵⁵⁰ Luiz Gonzaga PEREIRA, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, p. 474.

⁵⁵¹ Fernando de MATOS e Alfredo PORTUGAL, *op. cit.*, p. 219.

fustigado após o abalo sísmico e que terá consumido todo o rico espólio artístico deste templo.

A única referência que possuímos sobre obra de talha existente nesta igreja dedicada ao Santíssimo Sacramento, surge-nos indirectamente através de um contrato de empréstimo de dinheiro, datado de 9 de Abril de 1693, no qual o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho pede 140 mil reis à irmandade do Santíssimo. Neste contrato é referido que o mestre estava ajustado com a referida irmandade desde 1691, para lhes executar obra de talha. O preço praticado por José Rodrigues Ramalho naquele anterior contrato, 1 conto quatrocentos e cinquenta mil réis, aponta para uma obra que deveria contemplar a feitura do altar-mor e possivelmente dos dois colaterais, para além de ser possível integrar ainda embutidos de mármore, à semelhança daquelas em que o mestre interveio, nomeadamente na capela de N.^a S.^a da Doutrina da igreja de S. Roque, na capela-mor da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais, ou ainda naquela da capela-mor da igreja de Santa Maria de Setúbal. Uma quantia tão elevada justificava a execução de uma obra de carácter grandioso, certamente incluindo mais no seu empreendimento do que apenas o entalhe do retábulo-mor.

Um excerto do referido contrato de empréstimo de dinheiro esclarece-nos parcialmente quer sobre a obra anteriormente encomendada ao mestre, quer sobre o teor do texto presente: “ (...) da outra Jozeph Rodrigues Ramalho Emtalhador e morador nesta mesma Cidade na Rua da Talaja por elles partes foj dito a min tabalião perante as testemunhas ao diante nomeadas que per escretura na nota de Domingos de Barros Tabalião que foj nesta cidade en vinte dias do mes de Majo do anno de seiscentos noventa e hum se contratarão os ofesiaais da dita menza e hirmandade com elle Jozeph Rodrigues Ramalho pera lhe fazer na dita Igreja toda a obra de talha em que estauão ajustados em presso e comtia de hum conto quatrocentos e cincoenta mil reis os quais se obrigara a dita menza ofesiaais della presentes e futuros a lhe pagar trezentos mil reis cada anno nos que bastasem pera seu intejro pagamento como da dita Escretura melhor se vera a que se referen e Per este Jozeph Rodrigues Ramalho lhe seren nesesarios sento e

*corenta mil reis pera melhor cabedal de sua logea e saber que a dita menza e hirmandade os tinha pero dar a rezão de juro (...)*⁵⁵² (Doc. n.º 50).



Igreja de São Nicolau

❖ Capelas de Talha

Notícias da sua fundação situam-na em finais do século XIII, com reedificação nos derradeiros anos da centúria de Quinhento. Em 1627 estaria pronta e receberia o Santíssimo Sacramento que teria ficado provisoriamente à guarda da ermida de N.ª S.ª da Vitória. Completamente destruída com o mega sismo de 1755, as obras de reconstrução só seriam iniciadas em 1780 e prolongar-se-iam até ao ano de 1850⁵⁵³.

Situada entre dois grandes pólos de atracção e de ligação da cidade, o denominado Terreiro do Paço e o Rossio, a igreja de S. Nicolau era, segundo os cronistas, dos mais sumptuosos templos de Lisboa, detentor de um notável recheio artístico. O relato feito no pós-terramoto de 1755 dá-nos conta da ruína que sofreu e oferece-nos uma panorâmica geral do seu interior: “(...) *cahio a metade do Templo para o lado dos Torneyros sepultando muita gente; e na verdade he digno de penna, que huma freguezia, e hum Templo **todo apaynellado, e cosido em ouro** em hum instante se visse enteyramente destruido (...)*”⁵⁵⁴ (negrito nosso).

Segundo o relato feito pelo pároco, como resposta ao inquérito de 1758, a igreja possuía “(...) *onze capelas: em primeiro lugar a capela-mor com um grande pé direito à proporção da altura grande da igreja: excelente tribuna e belo retábulo (...) junto à capela-mor havia duas capelas colaterais; da parte do Evangelho era a capela do*

⁵⁵² ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 55, L.º 292, fls. 31 a 32, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima do Estilo Nacional (...)”, p. 11.

⁵⁵³ Cf. “S. Nicolau (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 813-814.

⁵⁵⁴ Francisco Luís Pereira de SOUSA, *op. cit.*, p. 611.

*Santíssimo Sacramento (...) A primeira capela da parte do Evangelho no corpo da igreja era a dos Apóstolos São Pedro e São Paulo (...) Seguia-se a capela da Irmandade das Almas, onde estava superiormente Santa Catarina, como Padroeira (...) a quarta e última deste lado era a do Apóstolo São Bartolomeu (...) da parte da Epístola a primeira capela era a do mártir São Sebastião (...) a segunda capela era a de N.^a S.^a da Caridade (...) A terceira capela era a de N.^a S.^a das Mercês, e a última junto ao coro era de Santo António (...) pela parte de dentro da igreja, sobre a cantaria, que tinha sido pintada ou dourada com vários emblemas, estava por cima desta ornada com talha dourada apainelada nos vãos proporcionados (...) **capela-mor e todos os mais altares eram assim mesmo revestidos de excelente talha dourada, e todos os altares com quatro colunas e seu trono (...)**⁵⁵⁵ (negrito nosso).*

❖ Capela de Sto. António

Os únicos registos documentais que possuímos relativamente a obra de talha retabular destinada à igreja de S. Nicolau, revelam-se em dois ajustes contratuais, datados ambos do ano de 1684, um de 30 de Julho e o outro de 30 de Setembro. O primeiro documento refere-se à contratação da obra de talha da capela dedicada a Santo António, encomendada pela irmandade homónima⁵⁵⁶ ao mestre entalhador Domingos de Sampaio⁵⁵⁷, morador ao pé da Calçada de Santa Ana, mais precisamente no largo onde está situada a igreja do antigo mosteiro de N.^a S.^a da Encarnação das comendadeiras de Avis. Diz-se no texto do ajuste notarial que os membros da irmandade de Santo António “(...) estão contratados em elle mestre auer de fazer huma trebuna na dita capella de Santo Antonio cita na dita Igreja de São Nicolau de talha muito perfeita e melhor das que estão feitas na dita igreja, na forma seguinte huma targa no banco com dois Anjos muito bem santados com suas roupas, em cima huma grade com seus meninos embasados (sic) para pegarem na sera e toda esta obra sera levrauada (sic), e dentro leuara hum trono muito bem obrado, e nelle receba quatro Anjos com hum lenho no que serua de charolla ao

⁵⁵⁵ Fernando de MATOS e Alfredo PORTUGAL, *op. cit.* pp. 32-33.

⁵⁵⁶ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 333, fls. 89 vº-90 vº.

⁵⁵⁷ Sobre a vida e obra deste mestre entalhador consulte-se o Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

*Santo ficando dentro nelle em seu trono E este zemborio fechara com suas quartellas muito bem reuestidas. Em o remate della leuara hum Anjo com hum escudo das Armaz de Santo Antonio, e leuara a boca da tribuna em lugar de renda huns meninos lansados em roda com seus pendurados de flores athe a grade (...)*⁵⁵⁸ (Doc. n.º 29).

Este contrato revela-se de extrema importância pela valiosa descrição de obra que proporciona, a qual permite não só entrever a feição do conjunto contratado, bem como o seu cotejo com outras de talha contemporâneas ainda subsistentes. A referência a uma charola na tribuna, bem como aquela que indica a opção pela colocação de anjos adultos na predela e de anjos meninos na renda da tribuna, inserem este altar num conjunto de obras que demonstram bem a sua actualidade no panorama artístico de então⁵⁵⁹.

❖ Capela de N.ª S.ª das Mercês

No segundo contrato, datado do dia 30 de Setembro de 1684, a irmandade de N.ª S.ª das Mercês, sediada nesta referida igreja, ajusta-se com o mestre entalhador Vicente do Couto Nobre, morador na Rua da Metade, freguesia de Santa Catarina de Monte Sinai, com o objectivo de que ele lhes executasse um retábulo destinado à sua capela⁵⁶⁰, com algumas das especificações que se seguem: “(...) A saber se obriga elle mestre entalhador a que pelo todo mes de Majo proxemo que uem de Seiscentos outenta e sinquo obrara e dara asentado ho retabolo da ditta capela da Senhora das Merces de entalhado na forma dos rescunhos (...) cuja madeira será de bordo no tocante ao entalhado e os emgradamentos de madeira que não seia de pinho mas de outra madeira forte e durauel ho afolhamento de castanho ou madeira do Brazil, ho estrado da mesma madeira e suposto que no rescunho do ditto

⁵⁵⁸ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 333, fls. 89 v.º-90 v.º.

⁵⁵⁹ Um dos primeiros retábulos lisboetas a enquadrar uma charola na sua tribuna terá sido o da capela-mor dos padres jesuítas de S. Roque. Contemporâneos deste que aqui se refere serão por exemplo o do altar dedicado ao Senhor dos Passos sito no mosteiro de Santa Maria de Belém, obra de José Rodrigues Ramalho, ou aquele dedicado a N.ª S.ª de ao Pé da Cruz, situado na igreja homónima de Beja, obra do igualmente lisboeta Manuel João da Fonseca. Relativamente à referência a anjos adultos situados na predela enquadrando cartela, basta referirmos o retábulo de N.ª S.ª da Doutrina da igreja de S. Roque, da autoria de José Rodrigues Ramalho ou ainda aquele dedicado ao Menino Jesus da igreja do antigo mosteiro das Comendadeiras da Encarnação, para compreendermos a actualidade e a fortuna deste formulário decorativo à época.

⁵⁶⁰ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 64, L.º 270, fls. 66 v.º-67 v.º.

*retabolo não mostre huma caza de prezepio elle mestre fara a ditto caza de prezepio de entalhadura com huma nuuem de seraphins e hum Anjo no meio da gloria (...)*⁵⁶¹ (Doc. n.º 30).

Facto certamente relevante nesta proximidade de datas é também a proximidade física que estes dois altares desfrutavam no interior do templo de S. Nicolau. Segundo as memórias paroquiais “(...) *da parte da Epístola a primeira capela era a do mártir São Sebastião (...) a segunda capela era a de N.ª S.ª da Caridade (...) A terceira capela era a de N.ª S.ª das Mercês, e a última junto ao coro era de Santo António (...)*”⁵⁶² (negrito nosso).

Segundo apontamento de Luís Gonzaga Pereira, a igreja de S. Nicolau, depois da extinção das ordens religiosas em 1834, “*em benefício do culto, obteve do Governo ecclesiastico os milhores paramentos que possuem os conegos seculares de S. João Evangelista (...) alem destes objectos recebo duas banquetas de bronze dourado, e 8 sinos para a sua pequena torre, e outros muitos objectos miudos muito proprios para se ornar, bem como armações diverças (...)*”⁵⁶³.

Interessante é verificar como muitas igrejas paroquiais, quer estivessem localizadas em Lisboa ou nos arredores, beneficiaram com a extinção das ordens religiosas ao receberem parte do seu riquíssimo espólio. Tal é o caso anterior, como será o de outros que mais à frente teremos oportunidade de apresentar. Se uma tragédia natural, como foi o caso do terramoto de 1755, devastou muito do espólio de igrejas do clero secular e regular, reduzindo-o a escombros, aquelas igrejas que mais tarde foram reedificadas e que necessitaram de reconstruir o seu acervo de peças necessárias ao culto, foram buscar parte do seu recheio àquelas outras que, pela fortuna de uma catástrofe, desta feita conduzida pelas mãos do homem, tornou possível que um acidente se tornasse credor de outro.

⁵⁶¹ *Idem*, fl. 66 v.º- 67. Muito interessante neste ajuste notarial é a referência à encomenda, paralela ao retábulo, de um presépio destinado a figurar no mesmo. Sobre esta arte que em Portugal conheceu uma originalidade incontestável, vejam-se os trabalhos de Alexandre PAIS, nomeadamente, *O Presépio em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópico, 2007.

⁵⁶² Segundo a *Discripção da antiga igreja de S. Nicolau de Lisboa e curiosa memoria da reedificação da nova igreja (...)*, cit. por José Alberto RIBEIRO (coord. de), *Memórias de uma Cidade Destruída. Testemunhos das Igrejas da Baixa-Chiado*, Lisboa, Alêtheia, 2005, pp. 37-38.

⁵⁶³ Luiz Gonzaga PEREIRA, *Monumentos Sacros de Lisboa (...)*, p. 470



Igreja de S. Lourenço

❖ Obra de Douramento

Terá sido fundada no século XIII e na sua história conta com diversas reedificações e melhoramentos, sendo a última datada de 1904, por iniciativa do então marquês de Castelo-Melhor, família que, a par da dos marqueses de Ponte de Lima, eram os seus padroeiros⁵⁶⁴.

“Padeceo esta igreja com o terremoto bastantemente, porque ao seu abalo cahiu o coro e quasi metade do tecto da igreja desde a porta principal, deixando todavia ilesa a capella-mór (...)”. Assim descrevia os estragos ocorridos nesta igreja situada na Mouraria, o autor do *Mappa de Portugal*⁵⁶⁵.

Por este pequeno excerto compreendemos que a capela-mor desta igreja de S. Lourenço não terá sofrido estragos de maior no seu interior, concretamente ao nível da sua capela-mor.

Sobre obras de talha desta igreja sabemos que possuía até há bem pouco tempo um retábulo consentâneo na sua estrutura e ornamentos com aqueles produzidos em finais do século XVII⁵⁶⁶ (Fotografias n.ºs 134 e 135).

Embora não tivéssemos tido a fortuna de localizar o contrato de obra para execução deste retábulo, nem descrição do mesmo que nos permitisse obter um relance mais acurado da sua feição estilística, um contrato destinado ao seu douramento, ainda existente no núcleo documental intitulado *Cartório Notarial de Lisboa*, à guarda do arquivo da Torre do Tombo, revela a data de 7 de Maio

⁵⁶⁴ Cf. “S. Lourenço (Igreja de)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, p. 808.

⁵⁶⁵ Bautista de Castro, *Mappa de Portugal (...)*, p. 330.

⁵⁶⁶ Segundo informação recentemente obtida, este espaço, hoje pertença da Câmara Municipal de Lisboa, tem sido alvo de constantes acções de vandalismo e roubo. Na sequência de tais actos terá desaparecido o retábulo seiscentista que até há bem pouco tempo ainda resistia íntegro.

de 1700 como aquela em que o encomendador, D. Tomás de Lima e Vasconcelos, visconde de Ponte de Lima se ajusta com os mestres pintores Francisco Rodrigues, Marcos da Silva e Manuel do Monte para, pelo preço de 450 mil réis, dourarem o retábulo e encarnarem e estofarem os anjos do mesmo⁵⁶⁷. Assim, e segundo o texto do ajuste notarial: “(...) o Bisconde de Ponte de Lima, Dom Thomás de Lima e Vasconcelos estando elle ahj presente de huma parte E da outra Francisco Rodrigues morador a Rua dos Alamos, Marcos da Silua morador as Olarias e Manoel do Monte morador na Rua dos Canos todos Pintores de tempera; Por elles partes foi dito perante mj tabaliam e testemunhas ao diante nomeadas que estão ajustados sobre o doirado da trebuna da jgreia do Martir São Lourenço e (...) que elles mestres se obrigão todos juntos e cada hum de per sj insolidum a doirar toda a dita trebuna com oiro courado do melhor que ouuer excepto os anjos que hão de ser encarnados e estofados de sorte que fique nesta forma a dita obra prefeita muito a vontade e satisfação delle dito Bisconde (...)”⁵⁶⁸ (Doc. n.º 70).

Irremediavelmente perdido por incúria, este último exemplar de altar de talha barroca da delapidada igreja de S. Lourenço, foi paulatinamente desmontado e peça a peça desapareceu do seu local de origem, sem deixar rasto⁵⁶⁹.



Ermida de N.ª S.ª da Ajuda e Santos Fiéis de Deus

❖ Altar-mor

Fundada em 1551, a ermida dedicada a N.ª S.ª da Ajuda e Fiéis de Deus, serviu nos seus primórdios como recolhimento de crianças pobres⁵⁷⁰. Localizando e

⁵⁶⁷ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 431, fls. 23 v.º-24 v.º.

⁵⁶⁸ *Idem*, fl. 23.

⁵⁶⁹ Perde-se assim um dos poucos retábulos remanescentes do acervo de talha barroca da cidade de Lisboa, que se permite assistir à devassa do seu património artístico, ignorando a atitude correcta nestes casos, a qual deveria ser a sua acérrima defesa e conservação.

descrevendo brevemente esta ermida, situada no Bairro-Alto, o pároco da freguesia de N.^a S.^a das Mercês refere: “(...) *esta tambem no destrito desta parochia [N.^a S.^a das Mercês] e a ella anexa a Ermida de N.^a S.^a da Ajuda e Santos Fiéis de Deos, com hum so altar, e na tribuna delle se venera a imagem da mesma Senhora, he toda de talha dourada e apainelada (...)*”⁵⁷¹.

Para a ermida de N.^a S.^a da Ajuda e Santos Fiéis de Deus conhece-se um contrato de obra de talha destinada a guarnecer a capela-mor da mesma ermida. Decorria o ano de 1705, mais concretamente o dia 29 do mês de Março, quando os irmãos de N.^a S.^a da Ajuda e Santos Fiéis de Deus se contratam com o mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho, a fim de este lhes executar o retábulo da sua capela-mor. A descrição desta igreja feita pelo pároco das Mercês, que acima referimos, parece indiciar que o retábulo entalhado por Matias Rodrigues de Carvalho terá escapado incólume ao terramoto de 1 de Novembro, no entanto, através de tão breves e lacónicas palavras seria demasiado temerário afirmarmos peremptoriamente que assim foi. O que sabemos é que hoje em dia o retábulo-mor desta ermida apresenta feição neoclássica e portanto não é aquele que Matias Rodrigues executou para aquele espaço cultural.

No que diz respeito ao texto do ajuste notarial, um pequeno excerto do mesmo apresenta-nos as linhas gerais do principal do seu conteúdo: “(...) *E da outra Mathias Rodrigues de Carvalho mestre entalhador morador na Rua do Horatorio freguesia de N.^a S.^a das Mercês por elles partes foi dito a mim tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas, que estão contratados em elle Mathias Rodrigues de Carvalho fazer hum retabollo para a capella da dita jrmida com a talha e a escultura que pede o risco que lhe derão em que tambem entra a tribuna e trono da Senhora tudo reuestido de emtalhado e toda a dita obra sera de boa madeira de Bordão (...)*”⁵⁷² (Doc. n.º 94).

⁵⁷⁰ Cf. “Fiéis de Deus (Ermida dos)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA, (dir. de), *op. cit.*, p. 392.

⁵⁷¹ Fernando PORTUGAL e Alfredo de MATOS, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁷² ANTT, C.N.L, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 337, fl. 52. Cota cedida por Vítor Serrão.



Ermida de N.^a S.^a da Oliveira

❖ Capela-mor

Situada no adro da igreja de S. Julião, esta ermida datava, segundo as crónicas, dos alvares de 1200, data em que Pedro Esteves e Clara Geraldês, seus fundadores a erigiram junto a uma oliveira. Completamente destruída com o terramoto de 1755, não mais foi reedificada⁵⁷³.

Frei Agostinho de Santa Maria oferece-nos um relato que, apesar de curto, condensa informação relevante para a história da talha barroca de Lisboa. Quando se refere à imagem de N.^a S.^a presente na capela-mor da ermida de N.^a S.^a da Oliveira, situada na freguesia de S. Julião, diz o autor: *“No adro da Parochia de S. Julião de Lisboa, para a parte do Sul, & sobre o chafaris que chamão dos Cavallos (...) está situada a Ermida, ou Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (...) a imagem da Senhora he de grande fermosura; he de roca, & vestidos (...) terá sinco palmos de altura, & está com as mãos postas porque não tem Menino. Está em hua rica tribuna (na Capella principal) feita ao moderno, & muito bem dourada; & toda a sua igreja está cozida em ouro, & adornada de pinturas. Tem além do Altar mayor, duas Capellas metidas em as paredes da Igreja que fazem frente hua a outra; a da parte do Euangelho he dedicada a Christo crucificado, & a outra a Sam Gonçalo de Amarante. Ha muytos annos que administram esta casa os confeiteiros de Lisboa (...)”*⁵⁷⁴ (negrito nosso).

A referência concreta a *uma rica tribuna feita ao moderno, & muito bem dourada*, coloca-nos na pista de mais um retábulo-mor de Estilo Nacional, desaparecido com a voragem do mega sismo de Lisboa. Para além disso, a menção a que a

⁵⁷³ Augusto Barbosa de PINHO LEAL, *Portugal Antigo e Moderno*, Vol. IV, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1990 (1.^a edição 1874), p. 230.

⁵⁷⁴ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano (...)*, pp. 57-63.

ermida seria toda ela revestida de altares de talha indicia-nos uma vez mais a grande apetência da capital do Reino pela decoração das suas igrejas, ermidas, capelas e oratórios com esta modalidade artística.

Outra informação que vem sedimentar a anterior é-nos oferecida por Pinho Leal. Diz o autor sobre esta capela, também denominada de Santa Maria de Roque Amador: *“Este templo existiu até 1755, no adro da parochial igreja de S. Julião, para a parte do Sul (...) alguns também davam a esta capella a invocação de S. Gonçalo de Amarante, por estar primeiro a imagem d’este santo no altar-mór; mas depois foi mudada para uma capella do lado da Epistola (...) todos os altares eram de rica talha dourada, e na igreja havia ricas pinturas (...)”*⁵⁷⁵.



3.3.4. A talha dos mestres de Lisboa noutras localidades

Não só em recheiar e abrilhantar as igrejas, capelas e ermidas da cidade de Lisboa se empenharam os entalhadores nela residentes; notícias do seu labor e da sua constante colaboração, que promoveram com os templos fora da capital, nomeadamente para as zonas do Ribatejo e do Alentejo são constantes naqueles anos em que a arte da talha dominou os interiores das nossas igrejas. As regiões para onde trabalharam com mais constância e onde a sua arte foi mais apreciada e requisitada foram aquelas a sul do rio Tejo, no entanto, embora ainda não esteja elaborado um trabalho intensivo sobre a participação dos mestres de Lisboa em obras de talha destinadas, por exemplo, à zona oeste⁵⁷⁶,

⁵⁷⁵ Augusto Barbosa de PINHO LEAL, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁷⁶ Tal é o caso, por exemplo dos mestres Manuel Álvares e Bartolomeu de Sá, que terão trabalhado na Batalha, ou ainda de António Martins Calheiros com obra destinada à igreja matriz de Dois Portos, Torres Vedras, cf. respectivamente, Saul GOMES, “Oficinas Artísticas no Bispado de Leiria nos Séculos XV a XVIII” (separata das *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*), Viseu, Edição da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1991, pp. 279-282 e pp. 283-284 e Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 106.

certamente, que também esta área geográfica terá sido bastante contemplada com as obras destes profissionais.

As cidades para onde a obra de talha dos mestres de Lisboa foi mais solicitada foram, genericamente, entre outras: Beja, Elvas, Santarém e Setúbal. Para além das obras destinadas à metrópole, os nossos mestres trabalharam igualmente para as múltiplas igrejas que se erigiram nos territórios portugueses do Ultramar. Notícias do seu labor com destino ao Brasil ou a Cabo Verde⁵⁷⁷, conferem uma dimensão maior à sua arte.



ALCOBAÇA

❖ Mosteiro de Cós - Talha do Retábulo-mor

Data do século XII a compra de propriedades em Cós, por parte do mosteiro cisterciense de Alcobaça. Em 1241 funda-se o primitivo mosteiro, o qual albergava viúvas que desejavam seguir a vida religiosa. Durante o século XVI, o mosteiro conhece diversas campanhas de obras. As mais significativas deverão ter sido aquelas promovidas pelo cardeal infante D. Henrique, nas quais se incluíram a feitura de dormitório, claustro e igreja, que se situava a sul da actual, local onde actualmente está a capela de N.^a S.^a do Carmo.

⁵⁷⁷ Conhecemos apenas dois casos concretos de obra de talha produzida na capital e enviada para fora de Portugal. O primeiro é o de José Rodrigues Ramalho, que entalha o retábulo-mor da igreja matriz de Cabo Verde, segundo contrato datado de 22 de Dezembro de 1705. Cf. ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 339, fls. 74 a 75. O segundo é o de José da Costa que é contratado a 20 de Janeiro de 1709 a fim de executar um retábulo destinado à capela-mor da enfermaria dos religiosos capuchos do Rio de Janeiro. Cf. ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 80, L.º 349, fls. 40v.º-41v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, pp. 31 e 37, respectivamente. Certamente que muitos outros contratos semelhantes tiveram lugar, contudo a perda de tanta documentação coeva permitiu-nos somente até agora tomar conhecimento destes dois, que acabam por se configurar paradigmáticos desta situação.

Durante o século XVII continuam as obras, destacando-se as campanhas levadas a cabo entre 1669 e 1679, nas quais se incluem a contratação do retábulo-mor da igreja de que adiante trataremos⁵⁷⁸.

A obra de talha destinada ao retábulo-mor da igreja do mosteiro de Cós, ficou a dever-se à contratação do mestre Domingos Lopes, pelas religiosas do mosteiro de S. Bernardo de Cós, no sentido do referido mestre lhes executar o altar principal da sua igreja⁵⁷⁹. Assim, decorria o dia 9 de Março de 1676, quando: “(...) dentro no mosteiro de São Bernardo e N.^a S.^a do Desterro na sella do Reuerendo Padre frej Bento da Silua procurador geral do mosteiro de Alcobaça em nome e como procurador do que dise ser da abbadesa Padre feitor Rellegiosas do mosteiro de Cós que he da hordem de São Bernardo (...) E asj estaua mais prezente Domingos Lopes Mestre Marçineiro e entalhador morador nesta cidade junto ao mosteiro da Trindade E logo por elle Domingos Lopes foi dito a my tabellião (...) **que elle estaua contratado com o dito Padre frej Bento da Silua a fazer hum retabolo e tribuna que tome e enche toda a cappella Mór da Igreja do dito mosteiro de Cós, o qual retabolo E obra delle ha de ser todo de madeira de bordo E se entrar algum castanho será seco E sera incurretiucl (...) E se obriga elle dito mestre a fazer esta obra toda tanto a segurança della por dentro como o camarim E as madeiras necesarias (...) tudo em presso de oitocentos E oitenta mil Reis (...) E toda esta obra sera muito bem emtalhada E essa quazi de releuo inteiro E muito ualente (...)**”⁵⁸⁰ (negrito nosso) (Doc. n.º 10).

Este texto do contrato de obra do retábulo da igreja do mosteiro das religiosas bernardas de Cós apresenta-se muito interessante nos seus elementos, pois esclarece-nos relativamente a várias questões constantes, quer da forma como o mesmo é celebrado, quer das obrigações do mestre, nomeadamente, no que concerne ao fornecimento de boas madeiras e à forma como deveria ser entalhada a obra. Para começar, o contrato é ajustado no convento do Desterro da ordem de S. Bernardo, em Lisboa, na cela do padre frei Bento da Silva,

⁵⁷⁸ “Igreja de Santa Maria de Cós / Mosteiro de Santa Maria de Cós”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031001070010 em www.monumentos.pt

⁵⁷⁹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 312, fls. 139-140 v.º, publ. por Cristina Maria André de Pina e SOUSA e Saul António GOMES, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de Sta. Maria de Cós (Alcobaça)*, Leiria, Edições Magno, 1998, pp. 427-429.

⁵⁸⁰ *Idem, Ibidem*, fls. 139-139 v.º.

procurador-geral do mosteiro de Alcobaça. Por aqui se depreende que seria este religioso a tratar dos assuntos referentes àquele mosteiro, que necessitassem de ser resolvidos na capital, como é o caso da contratação desta obra de talha.

Os outros dados interessantes deste contrato prendem-se com os requisitos da execução da própria obra. As expressões: “*hum retabolo e tribuna que tome e enche toda a cappella Mór*” e “*muito bem emtalhada E essa quazi de releuo inteiro E muito ualente*”, dizem-nos da qualidade da obra que as religiosas de Cós queriam ver na sua capela-mor. Aliás, o preço da obra, 880.000 reis, bastante avultado para a época, poderá prefigurar melhor o tipo de retábulo que foi encomendado a Domingos Lopes.

Um outro documento directamente relacionado com esta obra é aquele que, elaborado a 16 de Agosto de 1676, estabelece fiadores para esta empreitada do mosteiro de Cós. Cinco meses depois de terem celebrado contrato com o mestre entalhador Domingos Lopes, as religiosas bernardas decidem acautelar o avultado investimento feito e, através de um ajuste notarial firmado em Lisboa, pelo seu procurador, o mesmo frei Bento da Silva, exigem ao mestre contratado a apresentação de fiadores à obra. Os voluntários neste processo são o pintor André de Matos, morador na Rua Direita da Mouraria e Manuel Ferreira, marceneiro e morador na Rua da Oliveira ao Carmo⁵⁸¹. Certamente que a quantia investida pelas freiras de Cós pareceu-lhes justificar esta atitude preventiva e é sintomático que surja mais do que um fiador, situação que poderá ter resultado de pedido das próprias religiosas ou mesmo do facto de o mestre não ter conseguido que uma só pessoa se quisesse responsabilizar por quantia tão onerosa no caso de incumprimento. De qualquer forma, este documento celebrado individualmente em relação à escritura de contrato de obra, apresenta-se também ele como um testemunho deveras interessante, já que a regra seria apresentar fiador logo na celebração do contrato e não mais tarde e em documento autónomo.

⁵⁸¹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 313, fls. 123 v.º-124, publ. por Cristina Maria André de Pina e SOUSA e Saul António GOMES, *op. cit.*, pp. 430-432. Vide Vol. II, doc. n.º 11.

O retábulo-mor da antiga igreja das religiosas bernardas de Cós, datado dos alvores da década de 70 de 1600, denota ainda soluções estruturais experimentalistas em relação às estruturas que cronologicamente lhe sucederam.

Fazendo uso das colunas torsas recamadas de folhas de videira e cachos de uva, estas assentam directamente sobre a base do retábulo, sem a mediação da predela. Esta base, completamente entalhada, apresenta-se revestida de vários painéis decorados, sobretudo, com motivos geométricos, folha de acanto e cabeças de anjo.

Subindo na estrutura, ao centro abre-se tribuna dividida em dois andares. No inferior apresenta-se uma Santa Parentela, esculpida em figuras de vulto, enquanto na superior, um trono com balaústrada reservava-se para a exposição do Santíssimo.

De igual modo, o seu remate apresenta-se em arco de volta perfeita, mas ainda sem a movimentação característica daqueles que por volta dos anos 80, da centúria de Seiscentos, serão comuns na utilização das arquivoltas torsas prolongando o efeito espiralado das colunas do retábulo.

Neste remate, observa-se a preocupação com a criação de movimento e este foi conseguido através do escalonamento do mesmo, colocando em planos distintos as várias arquivoltas. No entanto, estas são ainda planas, apontando o caminho que as suas congéneres mais novas irão conhecer em anos seguintes.

De resto, tudo neste altar aponta já para as escolhas estilísticas que lhe sucederão no tempo. A sua estrutura perspectivada, pela colocação em planos distintos de colunas torsas, poderosas, abrindo grande vão central, o remate em arco de volta plena, a decoração à base da folha de acanto, de cabeças de anjo e elementos florais indicam um caminho que a talha deste primeiro Barroco não deixará de trilhar de forma constante e revolucionária (Fotografias n.ºs 12 a 15).

Sobre este altar de Cós, não podemos ainda deixar de referir o seu bom estado de conservação e a sua relevância para a história da arte da talha produzida pelas oficinas de Lisboa, nos alvores do primeiro barroco nacional. Único no seu género, aliando características ainda devedoras de uma certa forma de conceber

o espaço retabular, que lhe advém das práticas ainda arreigadas às fórmulas do maneirismo (caso da repartição do espaço central em dois registos), mas inovando já quando recorre ao arco de volta inteira para fechar o retábulo, a sua fortuna joga-se nesta dinâmica de duas forças e de dois compromissos: a manutenção de elementos ainda devedores da herança artística precedente, e que possivelmente estiveram ainda muito presentes na formação profissional do mestre, e a adopção de novas linhas estéticas, que sedutora e paulatinamente se insinuaram perante encomendadores e mestres, apontando uma nova direcção.



AMEIXOEIRA

❖ Igreja de N.ª S.ª da Encarnação- Talha da Capela-mor

A actual igreja paroquial da Ameixoeira, dedicada a N.ª S.ª da Encarnação ergue-se no local onde cerca de 1276 se construiu uma ermida sob a invocação de N.ª S.ª do Funchal, sendo que mais tarde, e pelo facto de lá se ter encontrado uma imagem de N.ª S.ª, se instituiu uma irmandade dedicada a N.ª S.ª da Encarnação do Funchal. Cerca de 1500 existia já no local da antiga ermida uma outra capela, visto a primitiva ter sido queimada por um incêndio. A 6 de Junho de 1536 é criada a paróquia de N.ª S.ª da Encarnação da Ameixoeira, sendo edificada a igreja com essa invocação no local da antiga capela. Em 1664, o antigo edifício terá sido ampliado ou mesmo reedificado. Em 1681, D. Pedro II, ainda na qualidade de regente do Reino, faz expedir alvará concedendo autorização ao juiz da irmandade, o desembargador Luís de Fóios de Sousa, a fim de este levar a cabo a contratação das obras destinadas ao arco cruzeiro, aos

retábulos colaterais e à capela-mor.⁵⁸² Entre os anos de 1682 e 1685 procede-se a uma campanha de obras que englobou, nomeadamente, o retábulo-mor. Grandes mecenas destas obras da capela-mor terão sido o próprio D. Pedro II e D. Miguel de Portugal, 7.º Conde de Vimioso, tendo este último contribuído com 18 mil réis para as duas glórias do retábulo e com 53\$000 para o douramento do mesmo. No entanto, será a expensas do desembargador Gonçalo Mendes de Brito, que se contrata o imponente retábulo de talha ao mestre entalhador Manuel Álvares⁵⁸³. Os anos em que Mendo de Fóios Pereira, secretário de Estado de D. Pedro II, foi juiz da irmandade, entre 1690-1695, ficaram marcados pelas obras de colocação de talha nas ilhargas da capela-mor, completando o programa decorativo da mesma, registando-se, nos documentos do cartório da irmandade, pagamentos ao mestre entalhador, Manuel Álvares, pela talha que executou no arco cruzeiro e nas molduras da capela-mor⁵⁸⁴. Dois anos mais tarde, em 1697, procedeu-se ao douramento da obra de talha da capela-mor pelos mestres douradores José de Sousa Figueiredo, o Coxo, João Carvalho, Jerónimo da Costa e António da Cunha Cidrão. Em 1702, e encerrando o ciclo de obras, foi pintado o tecto da capela-mor, em brutesco, por António da Serra, Caetano de Almeida, Manuel do Monte e Manuel Dias⁵⁸⁵. Podendo ser enquadrada no conjunto das capelas-mores da capital que apresentam interiores adstritos à classificação de *obra de arte total*, a capela seiscentista da igreja matriz da Ameixoeira apresenta o seu tecto em abóbada de berço, pintado com grotescos e medalhão central representando *A Encarnação*. O seu retábulo-mor em talha dourada articula-se com as molduras que nas ilhargas acolhem pintura de Pedro Alexandrino e Bento Coelho da Silveira.

⁵⁸² Cf. “Igreja Paroquial da Ameixoeira / Igreja de Nossa Senhora da Encarnação”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031106050167, em www.monumentos.pt e Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 108.

⁵⁸³ Cf. Eugénio do ESPÍRITO SANTO, *Ameixoeira. Um Núcleo Histórico*, Lisboa, Edição do Autor, 1997, pp. 65- 67.

Sobre o mestre entalhador, *vide* Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

⁵⁸⁴ Cf. Eugénio do ESPÍRITO SANTO, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁸⁵ Cf. “Igreja Paroquial da Ameixoeira / Igreja de Nossa Senhora da Encarnação” (...) e Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 108.

No que respeita ao retábulo-mor, a sua planta é recta, o corpo é único e os tramos são em número de três. Assenta sobre base pétrea, lateralmente interrompida por duas portas que cortam a continuidade da predela. Ao centro observa-se sacrário de factura posterior ao retábulo, talvez já novecentista.

De estrutura plana, articula duplas colunas torsas com pilastras, abrindo ao centro espaço para o trono eucarístico. No espaço aberto entre as colunas, em pilastras de talha vazada, observam-se as imagens de vulto de S. José, do lado do Evangelho e de Sto. António, do lado da Epístola. Termina em arco de volta inteira, prolongando os seus arcos concêntricos as colunas torsas do corpo do retábulo, marcados por aduelas radiais, pontuadas por cabeças de anjo aladas.

Quanto aos seus elementos decorativos, evidenciam-se, como era apanágio da época, as folhas de acanto e outros elementos vegetalistas e florais e as folhas de videira e cachos de uvas. Destaque para a renda da boca da tribuna, que enquadra o espaço central do retábulo, em trabalho de finíssimo entalhe, à qual a folha de acanto empresta a sua extrema plasticidade. Também a parede fundeira da tribuna e, genericamente todo o espaço interior, demarcam-se nesta estrutura, pela graciosidade e leveza dos motivos fitomórficos entalhados.

Outro motivo original e que contribui para conferir ao retábulo sentido de dinamismo e leveza foi a opção pela introdução de pilastras de talha vazada, as quais interrompem a sensação de estrutura compactada, que muitas vezes estes retábulos de planta recta sugerem no observador (Fotografias n.ºs 67 a 69).



ARRAIOLOS

❖ Convento de N.ª S.ª da Assunção- Dois Retábulos Colaterais

O convento de N.ª S.ª da Assunção, da ordem de Santo Elói, foi fundado em 1527. Entre esta data e 1540 edifica-se o mosteiro e termina-se a nave da igreja.

No início do século XVIII assinalam-se obras no interior do templo, nomeadamente, o revestimento da nave com silhares de azulejos e os retábulos colaterais à capela-mor⁵⁸⁶.

O ano era o de 1703, o dia 8 e o mês Outubro, quando os religiosos Lóios do convento de N.ª S.ª da Assunção encomendaram a Bartolomeu de Sá a execução de dois altares colaterais à capela-mor do seu cenóbio.

O contrato destes dois retábulos, actualmente desaparecidos, apresenta-se bastante interessante nas suas cláusulas, nomeadamente aquelas que descrevem a obra que os encomendadores desejavam ver assentada nas duas capelas que contratam com o mestre. Sabemos que foi procurador nesta escritura, o padre Manuel de Cristo, religioso da ordem de São João Evangelista, morador no convento de São Bento em Xabregas. O mestre escolhido, Bartolomeu de Sá, morador à Madalena, não seria uma figura proeminente no círculo de entalhadores da cidade de Lisboa. Para além desta obra de Arraiolos, temos notícia de apenas uma outra que terá executado em 1697 com destino à capela da irmandade de N.ª S.ª do Rosário, situada no mosteiro da Batalha⁵⁸⁷. No entanto, foi ele o escolhido para executar as obras que os padres de S. João Evangelista de Arraiolos tinham em mente, possivelmente porque já conheciam o seu trabalho ou porque foi aquele que as arrematou pelo melhor preço. O texto do contrato, apesar de não referir explicitamente os locais para os quais os dois retábulos deveriam ser executados, pensamos que, pelo facto de serem dois, se referir o lado do Evangelho e da Epístola, como seus lugares de colocação, e se pedir que fossem idênticos, estes seriam os colaterais. O texto do ajuste refere: “(...) *para lhe fazer douz retabolos para as duas capellas da igreja do dito Comuento de São Joam de Arrayollos em preço de trezentos e dez mil reis ambos de dous os quais ditos dous retabollos serão na forma do rescunho que o dito mestre fez que imita a cappella de N.ª S.ª da Concepção da dita igreja de N.ª S.ª de*

⁵⁸⁶ “Convento de Lóios / Convento de Nossa Senhora da Assunção / Pousada de Nossa Senhora da Assunção”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT040702010006, em www.monumentos.pt

⁵⁸⁷ ARQUIVO DISTRITAL DE LEIRIA, *Registos Notariais*: Batalha, 5-D/ 7, fls. 53v.º-55, publ. por Saul António GOMES, *op. cit.*, pp. 278-280.

Xabregas perfeitos sendo ambos resalteados de talha leuantada e vasada com quatro columnas cada hum e por entre ellas hum pilar emtalhado leuantado com a caza da trebuna resalteada com tres resaltos de cada banda e seu trono que tudo tem a dita cappella de N.^a S.^a da Concepção (...) e o retabolo da cappella do Euangelho ha de ter sacrario na forma que elle mestre fez o rescunho e na targe do fecho da trebuna leuara as armas do fundador João Ganses. E o retabollo do Baptista não ha de ter sacrario mas em seu lugar huma targe com hum vam no meyo para ter dentro o Baptista E em sima outra targe por remate no fexo do arco comrrespondente ao mesmo da outra cappella do Euangelho (...)"⁵⁸⁸ (negrito nosso) (Doc. n.º 82).

Este contrato de obra apresenta-se assaz interessante, pois revela dados importantes no processo de contratação e realização do trabalho de talha. No texto da escritura é dito expressamente que o desenho é da autoria do mestre Bartolomeu de Sá, mas que esse risco foi feito segundo um retábulo pré-existente (não sabemos se de autoria deste mestre ou não), e que a sua realização em madeira teria de ser conforme a esse outro retábulo, que era precisamente o da capela-mor da igreja de N.^a S.^a da Conceição do convento de S. Bento de Xabregas, uma das casas da ordem na capital. Uma vez mais, estamos perante um ajuste de obra que quer ver transplantados para fora de Lisboa os modelos retabulares que por lá se usavam. Ainda outra informação relevante deste acto notarial é aquela que aponta para o facto de os encomendadores explicitarem de forma vinculada os pormenores de individualização de cada altar, tendo o mestre que levar em conta na sua execução essas alterações ao risco.

⁵⁸⁸ ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 33, L.º 486, fl. 99.



AVIS

❖ Mosteiro de S. Bento de Avis- Retábulo-mor

De construção medieval, o antigo mosteiro de São Bento de Avis, sofreu obras de reconstrução e ampliação no século XVI, quando se constrói a nova sacristia. Entre o século XVI e o XVII procedem-se a ampliações na antiga edificação; constroem-se o claustro e um dormitório novo. Nos alvares da centúria de seiscentos reedifica-se a igreja, segundo orientação do arquitecto Baltasar Álvares. A capela-mor começa a ser construída em 1694⁵⁸⁹, sendo que um ano depois já o mestre entalhador José Antunes trabalhava na execução do retábulo-mor da mesma.

A obra de talha que em Avis melhor representa os cânones artísticos da capital nesta arte e no período de tempo que estudamos é aquela que mestre José Antunes executou para a igreja do mosteiro de S. Bento da mesma cidade. Obra iniciada em 1695, será através de uma petição feita pelos freires dessa mesma ordem a D. Pedro II, datada de 29 de Março do ano seguinte, 1696, que chegou até nós notícias do seu teor, da sua data de entalhe e da quantia aproximada do seu custo. Nesta missiva endereçada ao rei, os religiosos de S. Bento de Avis solicitam ajuda financeira ao soberano para poderem acabar a obra de talha do seu retábulo-mor, alegando que não dispõem dos meios necessários para tal, visto já terem dispendido muito dinheiro com as obras dos retábulos de N.^a S.^a do Rosário, no que a entalhe e douramento dizia respeito, bem assim como com as de Sto. António e S. Caetano na mesma forma, para além das obras que

⁵⁸⁹ Cf. "Convento da Ordem de Avis / Mosteiro de São Bento de Avis", ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT041203030005, em www.monumentos.pt.

fizeram na sacristia⁵⁹⁰. O pedido consta da seguinte argumentação: “(...) parecendo lhe com o voto de Jozeph Antunes Mestre entalhador desta Corte não excedesse a quantia de settecentos mil reis com que se achaua; e complemento da obra, mal chega para o custo das madeyras: como tambem as de se utilizar a fabrica no que poupaua todos os annos em armassoens, ceras, carpinteyros, madeyras, e outros dispendios (...) **pedem pelo amor de Deos, e seruiço do Senhor São Bento se acabe a obra a que só faltaua a targe ultima do Retabollo, duas columnas e tres torcidos, e as azas dos Anyos dos Tronos; como poderia informar o Mestre, e se farião estas despezas com o mesmo dinheiro que se hauia de gastar na condução dos officiais que actualmente trabalhauão (...) a muita necessidade em que se acha a Fabrica do dito conuento pellos empenhos que contrahio em rezão das obras da cappella Mór que fes em que se gastarão sinco para seis mil cruzados na aluenaria e em hum retabulo de entalhado, em que actualmente trabalhauão dezaçete officiais de quatorze de Janeiro de 1695 a esta parte que faria ao todo de despeza sinco mil cruzados pouco mais ou menos (...)**”⁵⁹¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 56).

Este seria um pedido frequente, pois em outros contratos de obra é solicitado o auxílio régio para que a obra entretanto começada pudesse ser acabada. O que verificamos quando temos a sorte de possuir documentação de contrato de obra e documentação contabilística dos comitentes da mesma é que, frequentemente o montante que era ajustado inicialmente com o mestre era excedido ao longo do tempo que durava a execução do trabalho. Tal como neste caso do retábulo-mor da igreja do mosteiro de freires de S. Bento de Avis, e como já tivemos oportunidade de referir quando elencámos as obras de talha desaparecidas da Sé de Lisboa, os mordomos e capelães da capela de Sto. Ildefonso, situada na igreja principal de Lisboa, dirigiram petição semelhante a este mesmo soberano no sentido de alcançar ajuda financeira para poder terminar as obras da sua capela.

Quanto ao desenlace deste pedido dos freires de Avis, não dispomos de documentação que nos informe se realmente D. Pedro II chegou a contribuir

⁵⁹⁰ ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, L.º 62 (1608-1778), fls. 290 v.º-293, publ. por Marta ALEXANDRE, *O Convento de S. Bento de Avis à luz das suas funções, identidades e estilo (...)*.

⁵⁹¹ *Idem, ibidem*, fl. 290.

com algum dinheiro para a finalização do retábulo executado por José Antunes, embora a obra que ainda hoje se encontra no seu lugar de origem, íntegra e, parece-nos, completa, possa indiciar que houve resposta positiva por parte do rei. Quanto a este segundo caso, a atitude régia é de cautela no dispêndio do erário régio. D. Pedro II, face ao pedido que lhe é feito e que era concretamente o de pagar ao entalhador o resto que faltava para além dos 150.000 réis que já tinha recebido, reage com reservas a esta demanda, argumentando segundo opinião do Provedor das Capelas da Sé, que: *“(...) não lhe parecia que Vossa Magestade lhe manda se dar o mais que custar o dito retabolo como pedem porque estando a obra imperfeita como está se Vossa Magestade lhe fizer esta merce sem ser da quantia certa poderão meter lhe mais obra e fazer que seja mais crescida a importancia dellla (...) e mais conveniente parecia que Vossa Magestade manda se se lhe desem prezentemente 50 mil reis e no ultimo ajuste da obra quando falte algum resto supunha se não descuidarão de recorrer a Vossa Magestade que então poderá mandar se lhe satisfaça (...)”*⁵⁹².

Estas certamente constantes solicitações de ajuda por parte de irmandades, ordens religiosas e outros teriam de ser cuidadosamente analisadas por quem de direito, comunicando-se em seguida ao rei a situação real vivida. Através dos trâmites que esta petição apresenta, percebe-se que a atitude régia de ajudar mais ou menos ou de não ajudar de todo, quem solicitava o seu apoio financeiro para prover as suas capelas de obras de arte, dependeria de cada situação particular, que era cuidadosamente analisada, com os suplicantes a terem de fazer prova da efectiva necessidade que invocavam perante o rei.

Se estas duas petições nos demonstram mais alguns contornos interessantes que rodeavam a execução dos altares de talha do Reino, a sua mais-valia contudo será a de nos identificar obras e autorias. No que diz respeito concretamente ao retábulo-mor da igreja do mosteiro de S. Bento de Avis, estamos perante a obra íntegra mais representativa do labor artístico do muito respeitado e solicitado mestre José Antunes. Se a outra das suas obras documentadas que ainda subsiste, a do retábulo-mor da igreja matriz de Camarate, também nos elucida

⁵⁹² *Idem, ibidem.*

acerca das coordenadas estilísticas do seu trabalho, é no entanto, sem dúvida, este retábulo de Avis que confirma o grande talento de José Antunes e da sua oficina enquanto projectista e executante de retábulos.

O retábulo apresenta-se “em branco”, visto nunca ter sido dourado. Esse facto permite uma melhor leitura dos seus elementos entalhados e esculpidos e permite aferir da grande qualidade artística dos mesmos.

Este altar eleva-se sobre uma base de madeira pintada, a qual acompanha a estrutura reentrante do retábulo. Duplas colunas torsas, poderosas e decoradas com folhas de videira e grossos cachos de uva projectam-se na vertical a grande altura. Ao centro abre-se espaço bem dimensionado, que outrora deveria albergar uma tela. O remate, prolongando a estrutura das colunas é superiormente rematado por um enorme escudete que transposta ao centro o M de Maria Santíssima, coroado.

Sendo um retábulo que faz pouca concessão ao uso de ornamentação, aquela que utiliza cumpre em pleno os desígnios da sua criação. Mísulas, predela, colunas e remate apresentam motivos decorativos baseados na fortuna estética do acanto, dos motivos florais e eucarísticos e ainda daqueles antropomórficos.

As folhas de acanto, volumosas e esculpidas em relevo, parecem cobrir totalmente as mísulas, enquanto gordos cachos de uva pendem nas colunas e repolhudas folhas de videira parecem destacar-se das mesmas. Ao centro da predela, em composição decorativa, três meninos simulam segurar a peanha que suporta a imagem de N.^a S.^a da Conceição. A modelação exemplar dos seus corpos, os movimentos descontraídos que efectuam e a galhardia que colocam na sua função, faz deste conjunto escultórico um dos apogeus deste retábulo (Fotografias n.ºs 97 a 99).

Exemplar único que sobreviveu às várias vicissitudes do tempo, este retábulo-mor edificado na então longínqua vila de Avis guarda a memória de uma intensa campanha de obra retabular comissionada a um dos mais requisitados e talentosos entalhadores de Lisboa.



AZAMBUJA

❖ Igreja matriz da Azambuja- Altar-mor

A vila de Azambuja, situada na zona ribatejana, recebeu igualmente obra de talha oriunda da oficina de um mestre de Lisboa. A sua igreja datada do século XVI, recebeu revestimento de azulejos no século seguinte e retábulo de talha destinado a guarnecer a sua capela-mor⁵⁹³.

A fonte documental que prova a afirmação supra, no que respeita a obra de talha, explana-se num contrato de obrigação de pagamento de dívida, por parte do encomendador ao mestre que foi seu executante, a saber, Manuel João da Fonseca. Estava-se a 21 de Novembro de 1686 e o padre André Luís Freire, morador na vila de Azambuja desloca-se a Lisboa como procurador de Manuel Alves Palavra, a fim de celebrar este acto notarial com o mestre entalhador, no qual o seu constituinte se obrigava a pagar o resto do preço da obra que o mestre tinha executado para a capela-mor da igreja matriz da dita vila. Assim, explica o texto contratual: “(...) o dito Manoel Alues Palaura seu constituinte he deuedor a elle Manoel João da Fonseca de sesenta mil reis de resto da obra que elle Manoel João da Fonseca fez na freguesia da Igreja da dita Villa (...) elle Padre Andre Luis Freire em nome e como procurador do dito Manoel Alues Palaura (...) he obrigado a elle Manoel João da Fonseca os quais o obriga a que os dara e pagara a ditta quantia de secenta mil reis de oje feitura desta athe dia de Pascoa que vem de Seiscentos E outenta e sette (...)”⁵⁹⁴ (Doc. n.º 37).

⁵⁹³ Cf. “Igreja Matriz de Azambuja / Igreja de Nossa Senhora da Assunção”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031103040006, em www.monumentos.pt.

⁵⁹⁴ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 87, L.º 340, fl. 48, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, pp. 106-107 e publ. por Sílvia FERREIRA, “Manuel João da Fonseca (act. 1668-1703): mestre entalhador da Lisboa seiscentista (...)” p. 90.

Neste contrato reconhecemos mais um dos contornos possíveis que revestia o processo de contratação e execução de uma obra de talha. Neste exemplo assistimos à situação concreta do não cumprimento por parte do encomendador do último pagamento que obrigatoriamente teria de efectuar ao mestre quando este desse a obra pronta e colocada no seu local final. O encomendador, Manuel Alves Palavra ficou a dever ao mestre Manuel João da Fonseca a quantia de 60.000 reis, quantia essa que, certamente, não teria disponível, pois acerta-se nesta data com o mestre, no sentido de lha dar mais tarde, cerca de seis meses depois, com juros. Esta situação diz bem das dificuldades com que muitas vezes se deparavam quer os comitentes das obras, por falta da verba com que teriam de satisfazer o mestre no final da obra, quer os próprios mestres, que assumiam encargos, não só ao nível da compra das madeiras e mais materiais, do pagamento aos seus oficiais e do seu próprio dispêndio de tempo, para além de outras perdas e contrariedades. Temos assim, que este ajuste notarial não só nos revela a autoria de uma obra de talha que ainda hoje podemos admirar na igreja matriz de Azambuja, a qual constitui um testemunho ímpar da obra de mestre Manuel João da Fonseca em terras ribatejanas, mas podemos igualmente através do teor deste contrato perceber uma vez mais os contornos nem sempre lineares do processo de contratação de obra de talha.

Ainda subsistente, este retábulo da igreja matriz da Azambuja, executado nos anos 80 de 1600 apresenta-se dentro dos cânones dos seus congéneres coevos.

A sua estrutura evolui sobre base pétreia em movimento perspectivado de pilastra/coluna/pilastra/coluna, com abertura central, rematando em arco de volta perfeita. Este apresenta no interior arquivolta torsa, no prolongamento da coluna interior do retábulo, enquanto o restante espaço é preenchido por arquivoltas planas pontuadas por aduelas radiais.

O destaque neste retábulo vai para a sua componente decorativa, a qual se traduz em elementos entalhados e escultóricos de grande sensibilidade plástica. Situados preferencialmente na predela, nas mísulas, nos painéis e nas pilastras, variados motivos decorativos conjugados animam a pesada estrutura retabular.

Na predela, ladeando o sacrário (peça posterior, possivelmente novecentista), duplos meios-corpos entreolham-se, rodeados de flores e acantos, enquanto nas mísulas cabeças de anjo aladas emergem de abundante folhagem acântica. Nos painéis e nas pilastras, composições decorativas articulam flores, formas concheada e acantos, proporcionando uma envolvência de leveza e graciosidade à estrutura retabular (Fotografias n.ºs 36 a 38).



AZEITÃO

❖ Convento Dominicano de N.ª S.ª da Piedade- Retábulo-mor

Destinado ao convento de N.ª S.ª da Piedade dos padres dominicanos de Azeitão foi contratado a 10 de Janeiro de 1675, ao mestre entalhador Manuel Fernandes Valadão, oriundo de Lisboa, um retábulo de talha destinado à capela-mor da igreja. O contrato desta obra desaparecida refere o seguinte: “(...) e logo pello dito Manoel Fernandes Ualadão e morador na cidade de Lisboa junto a São Roque e logo pello dito padre prior e mais religiosos foi dito a mim tabaliuão perante as testemunhas que presentes estauão que elles estão contratados com o dito Manoel Fernandes Ualadão para lhe fazer hum Retaballo e trebuna para a Cappella Major desse dito Conuento conforme o Rescunho e planta que uaj por elles padres asinada e per elle dito Manoel Fernandes Ualadão em preso e quantia (...) toda [a obra] feita de bordo muito bom sem entrar outra Madeira Alguma (...) e declarão que o trono que hirão de fazer he dita obra não seria do feitio que estaua na planta prensipal senão do feitio da outra que uaj asinada por elles (...)”⁵⁹⁵. Face à escassez de informação veiculada

⁵⁹⁵ ARQUIVO DISTRITAL DE SETÚBAL, *Cartório Notarial de Azeitão*, L.º 11 de Notas de Jácome Murzelo Falcão e Manuel Vieira da Fonseca, 1674-76, s. n.º fólio (fólios iniciais), publ. por Vítor SERRÃO e José MECO, *Palmela Histórico-Artística. Um inventário do património artístico concelhio, Lisboa/Palmela*, Edições Colibri e Câmara Municipal de Palmela, 2007, p. 57. Transcrição nossa. O avançado estado de degradação em que se encontra este documento impossibilitou que fizéssemos uma leitura integral do mesmo. Dados como a quantia paga pelos dominicanos pela obra e outras possíveis informações de relevo, encontram-se truncadas devido, como dizíamos,

pelo contrato, ao seu mau estado de conservação que não permitiu a sua leitura integral e ao facto deste altar já não existir, estamos perante uma informação bastante ténue, que coloca um entalhador vindo de Lisboa a colaborar na empreitada de renovação estética da capela-mor dos dominicanos do convento de N.^a S.^a da Piedade, pelos anos de 1675, comprovando uma vez mais a extensão do território profissional destes mestres à zona sul para além Tejo. De notar neste ajuste de obra, apenas a curiosidade de ser referido que o trono seria executado segundo uma planta que teria sido expressamente elaborada para o efeito, pressupondo-se, assim, que os religiosos de S. Domingos teriam entregue ao mestre duas plantas destinadas à execução desta obra, facto que aliás constatamos em outros contratos de obra de talha.



BEJA

❖ Obras de talha

Outro local do país que foi alvo de várias campanhas de obra de talha produzida por mestres de Lisboa foi Beja.

❖ Igreja de Sta. Maria da Feira - Retábulo de N.^a S.^a do Rosário

Para esta cidade, o primeiro contrato de obra localizado foi aquele celebrado entre a irmandade de N.^a S.^a do Rosário da igreja de Santa Maria e o mestre entalhador Manuel João da Fonseca, a fim de este executar o retábulo da capela da mesma irmandade.

Estava-se a 29 de Junho de 1676, quando é celebrada esta escritura na “(...) Rua da Cutelaria freguesia de São Niculao nas cazas de morada de Antonio de Vargas da Silua escriuão da correjção do siuel da corte estando elle ahj presente em nome e como

ao mau estado em que o documento se apresenta. Por tal decidimos não o incluir no Anexo Documental.

*procurador do Juis escriuão e mais Irmãos da meza da Irmandade de N.^a S.^a do Rozario da igreja de Santa Maria da cidade de Beja (...) E da outra estaua outro sim presente Manoel João da Fonsequa Mestre do officio de Emtalhador morador nesta cidade na Rua Nova D`Almada (...) **estão contratados para elle mestre auer de fazer a obra da dita Irmandade e capella de N.^a S.^a do Rozairo da dita cidade de Beja que he a Aruore de Jacé na conformidade do rescunho que o dito juis e mais officiais fizerão e emtregerão a elle Mestre (...) e a dara per toda acabada de oje a douz annos primeiramente seguinte (...) E pagarão a elle Mestre a quantia de trezentos e nouenta mil reis (...)**⁵⁹⁶ (negrito nosso) (Doc. n.º 12).*

Considerado um dos primeiros retábulos que prefigura a emergência do Estilo Nacional⁵⁹⁷, esta obra da capela de N.^a S.^a do Rosário da igreja de Santa Maria de Beja, enquadra-se no gosto que por esses anos se desenvolvia com intensidade e que era a incorporação da árvore de Jessé na retabulística⁵⁹⁸. Como já tivemos oportunidade de escrever, o culto da Virgem e a legitimação da sua ascendência real conheceram um incremento significativo nos anos que se seguiram à forte implementação das directrizes pós-tridentinas. Este altar, dedicado precisamente à veneração de N.^a S.^a enquanto rainha temporal e

⁵⁹⁶ Cf. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II (...), pp. 104-105, sem cota e Vítor SERRÃO, "O Conceito de Totalidade (...)", p. 250, onde o autor revela a referência arquivística do contrato. ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 55, L.º 277, fls. 8-9 v.º.

⁵⁹⁷ Apesar de este retábulo ser considerado como um dos precursores do denominado Estilo Nacional da talha portuguesa, devemos no entanto chamar a atenção para a existência de referências a um outro cronologicamente anterior, datado de 1674 e contratado pela irmandade dos tijeiros da igreja de S. Francisco de Évora, em cujo contrato de obra já se menciona as suas colunas torsas, bem como outros elementos adstritos à composição decorativa do 1.º barroco nacional. Para além deste que desapareceu, um outro que se conserva íntegro, desta feita situado na capela-mor do mosteiro de Moreira da Maia e datado de 1676, deve ser igualmente considerado como inovador no seu tempo. Cf. Vítor SERRÃO, "Marcos de Magalhães. Arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 89, Tomo I, 1983, p. 303. Também Túlio ESPANCA em "Documentos Notariais Inéditos e Artistas Alentejanos dos Séculos XVI, XVII e XVIII", in *A Cidade de Évora, Boletim Cultural da Câmara Municipal de Évora*, n.ºs 67-68, 1984-85, p. 112, se refere ao retábulo da igreja de S. Francisco adiantando que este deveria estar situado na nave da igreja.

⁵⁹⁸ Sobre a temática da "Árvore de Jessé", veja-se, por exemplo, de Etienne MANDRANGES, *L'Arbre de Jessé. De La Racine À L'Esprit*, Paris, Éditions Molière, 2007. Relativamente a estudos desta temática na talha portuguesa, cf. Flávio GONÇALVES, *A Talha da Capela da "Árvore de Jessé" da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*, Porto, Livraria Fernando Machado, 1971 e Henrique PEREIRA, "A Árvore de Jessé. Um Exemplar da Igreja da Lavandeira" (separata de *Brigantina*, Vol. XII, n.º 3, Julho-Setembro), 1992, pp. 222-230.

celeste, insere-se nesse movimento que conheceu forte expansão neste período (Fotografias n.ºs 16 a 18).

Notícias de retábulos que incorporavam árvore de Jessé aparecem-nos quer nas crónicas da época, quer em outras descrições coevas⁵⁹⁹. Hoje em dia restam-nos ainda alguns exemplares, testemunhando a grande fortuna que conheceram neste período cronológico⁶⁰⁰.

❖ Mosteiro de N.ª S.ª da Piedade da Esperança- Retábulo-mor

Se temos o privilégio de ainda hoje podermos admirar grande parte das obras que mestre Manuel João da Fonseca entalhou para esta cidade, outras houve que, contudo, se perderam na voragem do tempo. Um desses casos é precisamente o do retábulo-mor da igreja do mosteiro de N.ª S.ª da Esperança, o qual contratado em Lisboa pelo procurador das religiosas, António de Vargas da Silva, escrivão do cível da mesma cidade, (curiosamente o mesmo procurador utilizado pela irmandade de N.ª S.ª do Rosário da mesma cidade, aquando do contrato de obra deste mestre, destinado à sua capela), a 17 de Março de 1681, teria de estar pronto daí a oito meses. Em traços largos, o ajuste contratual refere que: “(...) *estava outro sim prezente Manoel João da Fonseca mestre do officio de Emtalhador e morador nesta cidade as Fangas da Farinha, (...) estão contratadas as ditas Relegiosas suas Constituintes com elle Mestre auer de fazer a obra da tribuna da capella mor da Igreja deste seu conuento da Esperança na conformidade dos Rescunhos (...) sera de bordo emtalhado **com suas culunas torcidas com folhas***”

⁵⁹⁹ Por exemplo, sobre a Árvore de Jessé que teria existido na igreja de S. Domingos da cidade de Lisboa, o jesuíta anónimo da *História dos Mosteiros*, refere: “(...) *O retabolo he huma grande arvore que contem os ascendentes da rainha dos anjos, cuja imagem de vulto está no mays alto da arvore, allegando com a vista de sua bellesa aos que devotamente a ella recorrem (...)*”, *História dos Mosteiros* (...), Tomo II, p. 94.

Vítor Serrão refere um contrato de obra de talha retabular, datado de 1614, comissionada por D. Pedro de Castilho e destinada à capela que possuía na igreja do mosteiro de S. Domingos de Lisboa. Segundo este historiador de arte, o texto notarial referia a incorporação de uma árvore com figuras na estrutura retabular, patenteando uma solução que foi bastante acarinhada nos anos pós concílio de Trento, em Portugal. Cf. Vítor SERRÃO, “Marcos de Magalhães (...)”, p. 304. Seria possivelmente o retábulo dedicado a N.ª S.ª do Rosário, da mesma igreja.

⁶⁰⁰ Exemplares que chegaram aos nossos dias são, por exemplo, aqueles constantes da igreja de S. Francisco de Estremoz, da igreja de S. Francisco do Porto ou da igreja matriz de Olivença, entre outros.

de parra conforme o seu rescunho com aquella perfeição que elle mostra E a obra require feita a frontaria pello mesmo rescunho com tres nichos ao pee para acomodar as Imagens tambem emtalhados e com a mesma perfeição e sua banquetta de talha para o Altar E será o trono por outro Rescunho que elle Mestre fes de nouo com seu frontal de talha e charolla feita no mesmo trono onde a de ficar o sacrario nas mãos de dous Anjos, E per sima da charolla huma pianha para se dispor o Santissimo com sua coroa que seruira de Docel E outros dous Anjos que a sustentem E outros dous Anjos mais que andem ficar acompanhando o pee da costodia que per todo serão seis cada hum da sua (...) que a caza de dentro da tribuna sera de Almofadas emtalhadas com sua escada para subir hum padre a expor o Santissimo na peanha (...) pagarão a elle Mestre a quantia de quatrocentos e des mil reis sendo perfeita E asentada (...)”⁶⁰¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 21).

Este contrato de obra, que aqui transcrevemos num excerto bastante significativo para a compreensão da feição da obra que as religiosas do mosteiro da Esperança queriam ver plasmada na sua capela-mor, é da maior importância na obra sequente que este mestre fará para outras casas religiosas, e igrejas em geral, da cidade de Beja.

❖ Igreja de N.^a S.^a dos Prazeres de Beja- Retábulos Colaterais, Arco e Simalha

A 29 de Junho de 1684, Manuel João da Fonseca celebra contrato com a irmandade de N.^a S.^a dos Prazeres, da igreja com a mesma invocação, e no mesmo é dito que: “(...) elles estauão contratados com o dito Manoel João (...) pera lhe fazer Dois Retauolos pera os altares colatrais e arco tudo quanto dis a simalha pera bacho con Dois Anios nos dous cantos **tudo na forma da trebuna da Esperansa desta cidade de Beia** (...)”⁶⁰² (negrito nosso) (Doc. n.º 28).

⁶⁰¹Referido por Ayres de CARVALHO, D. *João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II (...), pp. 106-107, sem indicação arquivística, que é a seguinte: ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 323, fls. 24- 24 v.º.

⁶⁰² Arquivo Distrital de Beja, CNBJ 1/001/Lv. 28/ Cx. 5, fl. 81, ref. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)” p. 250. Sobre a obra de talha e restante recheio artístico desta igreja veja-se de e Vítor SERRÃO, Francisco LAMEIRA e José FALCÃO, *A Igreja de N.^a S.^a dos Prazeres de Beja* (...).

Se, como sabemos, era prática comum na época os encomendadores desejarem obras que se assemelhassem a outras consideradas de grande qualidade, esta situação fora da cidade de Lisboa torna-se ainda mais interessante pelas directrizes artísticas que se vão impondo a partir de uma matriz revelada do agrado dos encomendadores. Em meios mais pequenos, muitas vezes bastava a execução de uma obra para que esta fosse considerada paradigmática dos expoentes artísticos da capital, tornando assim a sua acção enformadora de outras construídas posteriormente (Fotografias n.ºs 33 a 35) .

❖ Igreja de N.ª S.ª de ao Pé da Cruz- Retábulo-mor

A confirmação deste padrão obtemo-la no contrato que o mesmo mestre ajusta com a irmandade de N.ª S.ª de ao Pé da Cruz⁶⁰³ com a finalidade de executar a talha da capela-mor da igreja de idêntica invocação, a qual deveria estar pronta no prazo de um ano e meio. O contrato celebra-se em Beja a 25 de Outubro de 1703 e nele pode ler-se: “(...) estauam comsertados e contratados com ho dito Manoell Joam da Fonseca asima nomeado pera infeito de lhe fazer a trebuna da dita igreja de N.ª S.ª de entalhado **na forma de hum rescunho que o dito mestre Manoell Joam da Fonseca fes pera a dita obra na cappella mor da dita Senhora feita com toda a perfeicam posiuil asim de talha como de excultura que leua a dita obra asim dentro da caza como de fora e sendo todos os paineis de talhado de bastante releuado encaxilhados asim no teto como ilhargas de roda de toda a caza como mostra o rescunho** (...) *lhe damos ao dito mestre seissentos e sincoenta mil reis que em tanto estam ajustados (...)*”⁶⁰⁴ (negrito nosso) (Doc. n.º 83).

As informações que este ajuste notarial veicula, em termos de composição da obra contratada, não são muito relevantes, no entanto, ficamos a saber que o risco da obra pertenceu ao mestre e que a irmandade de N.ª S.ª de ao Pé da Cruz queria ver na capela-mor da sua igreja uma obra que incorporaria talha e

⁶⁰³ Segundo Túlio Espanca, foi a quantia deixada em testamento à irmandade de N.ª S.ª de ao Pé da Cruz, por dois dos seus confrades de nomes Gaspar Estevens e Leonor do Monte, celebrado em cartório notarial no ano de 1699, que possibilitou a contratação deste altar-mor ao mestre Manuel João da Fonseca. Cf. Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja*, Vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992, p. 165.

⁶⁰⁴ ARQUIVO DISTRITAL DE BEJA, CNBJA 02/001/Lv. 24/Cx. 05, fl. 85, publ. por Vítor SERRÃO em “O Conceito de Totalidade (...)”. p. 251.

escultura, a primeira sendo bastante relevada e a segunda executada também “*com toda a perfeição*”. Apesar de o contrato não ser rico em informações sobre a forma do retábulo, quis a fortuna que ele chegasse até aos nossos dias quase íntegro nos seus pressupostos compositivos e plásticos. Dizemos quase, porque é notório o destacamento de algumas peças do retábulo, porventura já perdidas e o seu mau estado de conservação generalizado, a pedir urgente intervenção de restauro.

Como dizíamos, o retábulo é o melhor testemunho que ainda podemos ter da derradeira obra conhecida de Manuel João da Fonseca quer para esta cidade, quer para outros locais do país. Uma das características que observámos como constantes nas obras que este entalhador executou para a cidade de Beja, foi a introdução de uma composição arquitectónica localizada no centro da tribuna, denominada charola, a qual serviria para expor no seu topo o Santíssimo Sacramento, enquanto no seu interior pontuaria a imagem do orago da igreja ou capela. Esta constante nas obras de Manuel João da Fonseca denuncia o sucesso que a composição certamente granjeara naquelas que foi executando em Lisboa ao longo da sua carreira de mestre entalhador e escultor. Já no contrato de obra firmado com a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Cristóvão de Lisboa se referia que a obra que a irmandade com ele contratava deveria ser: “*como aquelle Mestre fez na Igreja do Musteiro de Santa Monica desta Cidade [no altar] de N.^a S.^a do Rozario, e juntamente como a da igreja de São Mamede della, com dous Anjos por cima da Custodia, com huma Coroa como as ditas duas Tribunas*”⁶⁰⁵. Tipologia semelhante será seguida anos mais tarde na obra que as religiosas do mosteiro bejense da Esperança lhe encomendam: “*E per sima da charolla huma pianha para se dispor o Santissimo com sua coroa que seruire de Docel E outros dous Anjos que a sustentem (...)*”. Este modelo retabular aplicado pela primeira vez em Beja, na igreja de N.^a S.^a da Esperança, reflectia já aquele que mestre Manuel João tinha executado para as atrás mencionadas igrejas de Lisboa, das Mónicas e de S. Mamede. O seu êxito nesta cidade alentejana viu-se confirmado pela sua utilização posterior no desenho que o mestre elaborou destinado à obra do

⁶⁰⁵ Cf. Vítor SERRÃO, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão (...)” p. 13.

retábulo da igreja de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz. Este altar, tal como certamente os outros mencionados antes dele, incorpora na sua grande tribuna uma charola na qual estão representadas esculturas de vulto de anjos ocupando diferentes posições e diversas funções na estrutura. De resto, este retábulo dedicado à Senhora ao Pé da Cruz, denota a grande capacidade de Manuel João da Fonseca, enquanto desenhador, entalhador e escultor de retábulos.

Desde logo, tal se verifica na perfeita harmonização da estrutura com os seus elementos decorativos, traduzidos na sua maioria por figuras antropomórficas e elementos vegetalistas e florais. Se as potencialidades estéticas das flores, dos acantos e dos concheados se fazem sentir por todo o espaço retabular, é sem dúvida à figura humana que se deve o maior destaque e a função de orquestradora das demais.

Desde a zona da predela, passando pela charola, subindo nas pilastras e resolvendo-se no remate, as figuras de contornos humanos pontuam e organizam todos estes espaços. Apresentando-se aos pares, como por exemplo na base do retábulo, na qual jogam a função de atlantes, ou na predela, enquanto anjos adultos enquadrando a figura da Virgem em nicho, na charola, saíndo da base da estrutura em meios-corpos, no remate agenciando o medalhão central e um pouco por todo o retábulo, em figurinhas de meninos, que nas mais variadas posições e funções, emprestam dinamismo e plasticidade ao conjunto (Fotografias n.ºs 152 a 157).

❖ Sé de Beja- Retábulo-mor

Outra obra deste mestre na cidade de Beja, e segundo informação de José Falcão, terá sido aquela que executou para a igreja de Santiago hoje elevada a Sé da mesma cidade⁶⁰⁶. Apesar de não possuímos a referência documental que

⁶⁰⁶ Sobre esta obra confira-se o artigo de José António FALCÃO, "A Actividade de Manuel João da Fonseca na Igreja de Santiago de Beja", Beja-Santiago do Cacém, 1988 e *idem*, "Fonseca (Manuel João da)", Paulo PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal (...)*, pp. 194-195. No que respeita à temática da intervenção da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais nesta actual Sé de Beja, mais concretamente no que concerne à deslocação de obras de arte da cidade de Lisboa para este templo, veja-se Túlio SPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja*, Vol. I (...), pp. 90-96. Sobre este retábulo em

inequivocamente ligaria esta obra a Manuel João da Fonseca, a análise estrutural e decorativa da mesma revela-nos que a sua feição é em tudo consentânea com aquelas que este mesmo artista executou, nomeadamente na igreja matriz da Azambuja, na igreja de Santiago de Sesimbra, ou ainda na igualmente igreja bejense dedicada a N.^a S.^a de ao Pé da Cruz. De resto, uma das “marcas” da oficina deste mestre, e que surge recorrentemente nas suas obras, é as mísulas em forma de mascarão, que este retábulo da Sé de Beja também revela (Fotografias n.ºs 149 a 151).

Outro dos artistas oriundos de Lisboa e que trabalhou para esta mesma cidade alentejana foi José Rodrigues Ramalho. Como já tivemos oportunidade de salientar neste estudo, este mestre foi dos mais solicitados e bem sucedidos entalhadores do seu tempo. Com obra espalhada pela cidade de Lisboa, por terras alentejanas e pelas antigas colónias ultramarinas, a dimensão do seu labor, de tão extraordinário, permitiu a chegada até nós de algumas das suas obras que perduraram como testemunho, quer da qualidade artística do seu trabalho, quer do seu talento para adequar perfeitamente ao gosto do encomendador a obra por este desejada; só assim se compreende o sucesso que o seu trabalho teve em terras da zona sul, sendo Setúbal, a par de Beja, os dois locais fora da capital nos quais se referenciam mais obras suas e algumas ainda subsistentes.

❖ Igreja matriz de Baleizão- Retábulo-mor

Tendo como critério a cronologia das obras que executou para a cidade de Beja, a primeira que nos surge é aquela que contrata no dia 4 de Junho de 1694, com a irmandade de N.^a S.^a da Graça, sita na igreja matriz da vila de Baleizão. Embora o texto do ajuste seja lacónico, informa-nos para além da obra contratada, a quantia da mesma e a data da sua entrega. Assim, esclarece-nos que: “(...) pelo dito Jozeph Rodrigues Ramalho foj dito que ele esta contratado com os Irmãos de N.^a S.^a da Graça de Beleizão e fazer a obra de Retauollo e trebuna de bordo de N.^a S.^a da Grasa

particular, não se escusou o emérito investigador eborense de lhe reconhecer a opulência e a qualidade do entalhe.

*de Baleizão (...) e tambem fara o Arco da capella mor de talha que diga com a mesma obra de trebuna e se obriga a da la feita e acabada athe dia de São João Baptista que embora hade uir de mil seiscentos e nouenta e sinco annos e isto por preço de quinhentos e trinta mil reis (...)*⁶⁰⁷ (Doc. n.º 52).

Apesar de hoje não restar quase nada do retábulo que José Rodrigues Ramalho entalhou para a capela-mor desta igreja, alterado que está com intervenções posteriores (possivelmente datadas de finais do século XVIII), e que lhe deixaram apenas o trono e o entalhe da parede fundeira, no arco triunfal, pelo qual se acede à capela-mor, ainda é possível vislumbrar-se alguns vestígios da sua cobertura de talha, onde reconhecemos entre folhas de acanto, os seus singulares e bem reconhecíveis meninos em poses descontraídas, figuras que José Rodrigues Ramalho introduzia amiúde nas suas obras⁶⁰⁸ (Fotografias n.ºs 78 a 80).

❖ Irmandade de N.ª S.ª do Ó- Retábulo da Capela de N.ª S.ª do Ó

No dia seguinte do mesmo mês e ano encontramos-lo a celebrar novo contrato de obra de talha, desta feita com a irmandade de N.ª S.ª do Ó, a fim de executar o retábulo da sua capela. Neste ajuste notarial é omissa o nome da igreja para a qual se destina o altar. No entanto, através da leitura da escritura notarial, ficamos a saber que os membros da irmandade da mesma Senhora “(...) *estauão contratados e ajustados com o dito Jozeph Rodrigues Ramalho oficial de emtalhador que prezente estaua para efeito de lhes fazer de madeira de bordo emtalhado a tribuna de N.ª S.ª do Ó a qual sera na forma do resquinho que elle dito Jozeph Rodrigues Ramalho lhe mostrou em que nos deu o dito Reitor assignado e elle dito escriuão E asim mais de lhe fazer as seguintes da frontaria do Arço com dois Anjos dentro nelles E asim mais dois Anjos de mais dentro na tribuna para enserrarem o*

⁶⁰⁷ ADB, CNBJA 3 / 001 / Cx. 010 / Lv.º 055, fl. 179 v.º, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 191.

⁶⁰⁸ Características destas pequenas figuras de *putti* são a modelação singular dos seus cabelos, dos rostos, a torção dos seus corpos e as posições elegantes, de gestos largos que, normalmente, efectuam com os seus membros superiores, que podemos observar em outras obras do mestre, como são aquelas do retábulo de N.ª S.ª da Doutrina da igreja de S. Roque ou do da capela-mor da igreja do antigo cenóbio carmelita lisboeta dedicado a N.ª S.ª da Conceição dos Cardais.

*Senhor e o Arço de fora da cappella tambem de talha tudo em preço e quantia de quinhentos mil reis (...)*⁶⁰⁹ (negrito nosso) (Doc. n.º 53).

É assim que em dois dias, durante uma sua estada na cidade de Beja, este mestre arremata obra de talha com o valor total de mais de 1 conto de reis. Da grande operatividade da sua oficina e sua correlativa dimensão tivemos já oportunidade de discorrer na breve nota biográfica que escrevemos sobre este mestre, no entanto, o que aqui releva para além destes factos incontornáveis é também o grande sentido de negócio de José Rodrigues Ramalho. Certamente que seria para ele muito mais vantajosa a contratação de várias obras na mesma localidade, fazendo assim com que as suas deslocações fossem rentabilizadas ao máximo. Cremos que estas duas obras, ambas datadas de 1694, deverão ter sido contratadas aquando de uma deslocação do mestre a terras bejenses a fim de tratar com as freiras carmelitas do mosteiro de N.ª S.ª da Conceição de assuntos relacionados com a obra de talha da capela-mor do cenóbio daquelas religiosas.

❖ Igreja do Convento Carmelita de N.ª S.ª da Conceição- Retábulo-mor

Registos de pagamentos ao mestre por esta obra, localizámo-los na documentação pertencente ao mosteiro de N.ª S.ª da Conceição de Beja, hoje à guarda do ANTT. O que estes documentos nos apresentam são notas de pagamentos feitos durante o ano de 1696 pelas religiosas ao mestre entalhador pela obra de entalhe da sua capela-mor⁶¹⁰. Três pagamentos são neste ano

⁶⁰⁹ADB, CNBJA 1/001/Cx.006 L.º 035, fl. 199, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 104 e publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO “José Rodrigues Ramalho (...)”, p. 191.

⁶¹⁰ ANTT, OFM, *Província dos Algarves*, N.ª S.ª da Conceição de Beja, L.º 5, fl. 215, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “ José Rodrigues Ramalho (...)”. p. 191. Apesar de estar atribuída a José Rodrigues Ramalho, esta obra nunca conheceu confirmação documental sólida antes da localização destes registos contabilísticos, pertencentes ao espólio documental do extinto convento. Aliás, Túlio Espanca refere precisamente a data do contrato, 6 de Maio de 1696, associando o mestre José Rodrigues Ramalho ao mestre ensamblador José Rodrigues e ao mestre pedreiro António Rodrigues numa empreitada de obra que teria custado mais de 900.000 réis, sem no entanto fornecer a referência arquivística de tal obra. Apesar de termos compulsado os livros tabeliônicos dos anos 80 e 90 de 1600, do cartório notarial de Beja, à guarda do seu Arquivo Distrital, nunca tivemos a fortuna de localizar o contrato de obra em causa. No entanto, a documentação por nós observada no ANTT, veio confirmar não só a autoria da obra, mas igualmente a data avançada por Túlio Espanca. Cf. Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Beja*, Vol I (...), p. 187.

assentes: o primeiro de 201.600 reis, o segundo de 351.990 reis e o terceiro de 40.000 reis, constantes também dos recibos que o mestre passou às religiosas, os quais são mencionados nesta documentação, mas que não foram por nós localizados neste acervo documental. Pelo facto de não termos conseguido localizar o contrato de obra para este trabalho de entalhe realizado por José Rodrigues Ramalho, a data certa do seu ajuste permanece para nós um enigma. No entanto, como acima referíamos, uma hipótese plausível seria aquela que colocaria a data de ajuste desta obra no ano de 1694, data dos dois contratos celebrados com a irmandade de N.^a S.^a da Graça da igreja de Baleizão e a irmandade de N.^a S.^a do Ó, respectivamente. Esta hipótese afigura-se-nos verosímil, pois uma deslocação a Beja não seria de todo uma jornada que se empreendesse de ânimo leve e seria mais provável que numa só viagem se ajustassem as várias obras encomendadas. Esta situação difere daquela ocorrida com o mestre entalhador Manuel João da Fonseca, o qual ajustou as obras que elaborou para Beja, a partir de Lisboa, através de procurador dos encomendadores. Uma outra diferença substancial é que a admitirmos que estas três obras foram contratadas em datas semelhantes, o cartão-de-visita do mestre poderá não ter sido obra sua na região, mas antes os ecos da sua fama que terão chegado à então longínqua cidade de Beja.

Este retábulo-mor da antiga igreja de religiosas carmelitas do convento de N.^a S.^a da Conceição, a par daquele que José Rodrigues Ramalho entalhou para a igreja de Sta. Maria de Setúbal, actual Sé da mesma cidade, constitui um dos exemplos cabais de obra de talha de grandes dimensões, saída da oficina deste mestre.

Todos os outros exemplares ainda subsistentes, caso por exemplo da capela de N.^a S.^a da Doutrina, na igreja de S. Roque, em Lisboa, não se enquadram na modalidade de capelas-mores. Como bem sabemos, este mestre executou diversos retábulos-mores destinados às maiores igrejas de Lisboa, tanto do clero secular, como daquele regular. Quis a fortuna que apenas subsistissem estes dois exemplares citados, testemunhando das características estilísticas adoptadas por esta operosa e solicitada oficina.

Esta obra de talha estende-se a toda a capela-mor, englobando ilhargas e tecto da mesma, configurando uma solução decorativa que se impunha na época: as denominadas “capelas todas forradas a ouro”.

O monumental retábulo eleva-se sobre dois plintos, aos quais estão adossados igual número de atlantes em meios-corpos. Na predela, outros dois atlantes, desta feita de corpo inteiro, simulam carregar as poderosas colunas torsas do retábulo, enquadrando uma estrutura em forma de oratório no interior da qual se observa a imagem da Virgem⁶¹¹. A abertura central, bem dimensionada, acolhe trono eucarístico. No remate, de arco de volta inteira, destacam-se grandes escudetes agenciados pelas figuras de anjos meninos (Fotografias n.ºs 108 a 110).

Ainda no espaço da capela-mor, destacam-se as suas ilhargas, seccionadas em dois registos e completamente forradas a talha. No inferior, a talha apresenta-se em painéis decorativos, cujos elementos ornamentais se resolvem maioritariamente em conjugações de folhas de acanto com elementos florais, sendo que a ritmar e separar o painel central se observam duas figuras de cariátides.

No registo superior destacam-se dois painéis e duas telas. Aqueles recorrem às figuras de anjos meninos, envoltos em profusa decoração acântica e floral, para dinamizarem o conjunto decorativo⁶¹² (Fotografias 111 e 112).

❖ Igreja do Convento Carmelita de N.ª S.ª da Conceição- Retábulo de S. João Evangelista

Decorrerão mais de vinte anos entre a feitura da obra de talha da capela-mor da igreja do mosteiro das freiras carmelitas de Beja e um novo contrato adjudicado ao mestre José Rodrigues Ramalho, destinado a guarnecer de talha uma capela, desta feita situada na nave. A obra contratada a 14 de Dezembro de 1718 diz respeito ao altar de S. João Evangelista, situado na nave do lado da Epístola, e o

⁶¹¹ Esta estrutura deverá ter sido integrada no retábulo em anos posteriores, possivelmente na segunda metade do Século XVIII.

⁶¹² Refira-se que na zona das ilhargas mais próxima do retábulo, foram introduzidos ao centro do painel superior, um dossel e uma penha para acolher imaginária.

texto do seu contrato revela-se essencial para a compreensão da obra que as devotas daquele santo queriam ver executada na sua capela. Assim:“(…) *aparecerão da banda de dentro da dita grade a muito Reverenda Madre Maria da Graça, Abbadeça do dito convento (...) e outrossim da outra parte estava presente Jozeph Rodrigues Ramalho Entalhador (...) elles estauam contratados com o dito Jozeph Rodrigues Ramalho (...) para effeito de fazer huma cappella de Entalhado na Igreja do dito convento de N.^a S.^a da Conceição para o mimozo Evangelista, na forma do risco e com major uantagem do que mostra e isto por preço e quantia logo certa e nomeada de quinhentos mil reis (...) **será obrigado elle dito Jozeph Rodrigues Ramalho a fazer a dita obra de bordo com toda a escultura que poder levar e a talha bem leuantada que faça estofa (...)** e sera obrigado elle dito Jozeph Rodrigues Ramalho a fazer mais hum frontal de entalho para a mesma cappella e os jarros que forem necessarios assim para a banquetta como para o adorno da mesma cappella (...)*”⁶¹³ (negrito nosso) (Doc. n.º 118).

Uma vez mais José Rodrigues Ramalho se deslocou a Beja para contratar um retábulo de talha, com as suas já anteriores clientes, as religiosas carmelitas de N.^a S.^a da Conceição. A questão da presença do mestre no local para onde iria executar obra torna-se interessante na leitura que podemos fazer do modo como José Rodrigues Ramalho entendia o seu labor, também ao nível do comprometimento presencial com os seus encomendadores. Em todos os contratos de obra conhecidos que este mestre ajustou, é de ressaltar que nunca usou procurador e que esteve sempre na presença dos seus encomendadores. Na data da sua derradeira obra executada para a igreja das carmelitas descalças de Beja, não seria já um jovem, mas mesmo assim vemo-lo a empreender a longa viagem a fim de contratar mais uma encomenda para a sua oficina. De resto, a leitura do contrato revela-se interessante nos pressupostos da obra que as carmelitas contratam. A expressão “*toda a escultura que poder levar e a talha bem leuantada que faça estofa*” diz bem da vontade das encomendadoras em possuírem uma obra marcante dentro da igreja do seu cenóbio. A questão da introdução da escultura, já entendida como uma mais-valia na representação

⁶¹³ADB, C.N.B, Cx. 14, L.º 83 3/001, fl. 107 v.º. Cota gentilmente cedida por Francisco Lameira.

retabular, e muito de acordo com as obras ensaiadas na capital, e a da talha bem relevada, exprimem a actualização que estas religiosas queriam ver introduzida nas obras de arte destinadas ao seu templo.

O retábulo inicialmente dedicado a S. João Evangelista encontra-se na nave da antiga igreja carmelita, do lado da Epístola, ao lado do retábulo de embutidos marmóreos dedicado a S. João Baptista.

Suportado por base de madeira entalhada, apresenta mesa de altar com frontal também ele de talha. Na predela, e ao centro, destaca-se composição decorativa composta por cartela central agenciada pelas figuras de dois anjos adultos. Nas extremidades, as mísulas revestem-se de folhas de acanto das quais emergem cabeças de anjo, enquanto duas grandes águias simulam o seu suporte.

Subindo na estrutura, revela-se um par de colunas torsas, articuladas com igual número de pilastras. No interior do corpo do retábulo, duas grandes cariátides de corpo inteiro fazem a transição para a zona da tribuna, que se apresenta de pequenas dimensões e coroada por um baldaquino com panejamentos.

Antecedendo o remate, em arco pleno, destaca-se um par de anjos adultos sentados sobre o entablamento. Finalizando e fechando o conjunto, exhibe-se um sobre-arco que coloca o retábulo ao nível de altura dos demais da nave.

Profundamente escultórico, este altar que as monjas carmelitas decidiram dedicar a S. João Evangelista apresenta já as coordenadas estéticas que se desenvolverão em pleno nos anos seguintes à sua execução.

O uso intensivo da escultura de vulto, a feição mais esguia da estrutura, o uso de panejamentos e uma articulação dos elementos ornamentais mais complexa, integram este retábulo num momento de transição entre as soluções da talha de Estilo Nacional e aquelas de “estilo joanino” (Fotografias nºs 204 a 206).



BENAVENTE

❖ Igreja Matriz- Retábulo de Sto. António

Uma obra destinada à capela de Santo António, situada na igreja matriz da vila de Benavente⁶¹⁴, é contratada a 18 de Janeiro de 1704 ao mestre entalhador Manuel Francisco. Este, com alguma actividade elencada em obras de talha em Lisboa, nomeadamente na capela-mor da igreja dos Santos Reis Magos ao Campo Grande, e fora dela nas igrejas do extinto colégio Jesuíta de Elvas e na do antigo convento dos dominicanos da mesma cidade⁶¹⁵, não apresenta contudo, que saibamos, obra subsistente na capital.

O trabalho de talha contratado a Manuel Francisco parece-nos ser bastante simples pela leitura do acto notarial. O encomendador, Manuel Monteiro, mestre sapateiro morador em Benavente é o encomendador desta obra. Aparece neste ajuste de obra a título pessoal e não como procurador de alguma irmandade, como era o caso mais frequente. A obra, como referimos, deveria ser de factura modesta, já que o preço acordado pelas partes era bastante baixo, 140.000 reis. De resto, as cláusulas do contrato apresentam-se normativas relativamente àquelas de outros ajustes semelhantes. Direitos e deveres de ambas as partes são acautelados com rigor e inclusive aparece a figura do fiador dando mais segurança ao contrato firmado. Um trecho mínimo do contrato elucida o que atrás referimos: “(...) estão contratados em elle Manoel Francisco fazer hum retabolo para a cappela de Santo Antonio da igreja matris da villa de Benauente na forma do rescunho e trasa asinado por elles partes e se obriga elle Manoel Francisco a comesar logo a dita obra e não leuantar mão della athe de todo ser acabada e sendo as

⁶¹⁴ Esta igreja terá sido destruída pela acção do terramoto de 1909.

⁶¹⁵ Veja-se Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

madeiras de toda a dita obra boa e de bordão e toda a obra feita com toda a perfeição que a mesma obra pedir e Arte e conforme o risco referido e asinado per elles partes e a contento delle Manoel Monteiro (...) e asentada em seu lugar per conta e risco e despeza delle Manoel Francisco athe o ultimo de Majo proximo que uem neste prezente anno de mil e setecentos e quatro e per preso toda a dita obra referida de cento e quarenta mil reis (...)"⁶¹⁶ (Doc. n.º 86).

Esta obra, que mestre Manuel Francisco terá entalhado com destino à igreja matriz de Benavente, suportada financeiramente por um paroquiano, mestre sapateiro, demonstra entre outros factos, como eram díspares as encomendas feitas a mestres da capital. Desde um modesto retábulo como este que aqui é contratado, destinado a pontuar numa capela secundária de uma igreja matriz de uma pequena localidade nos arredores de Lisboa, até às realizações mais sumptuosas destinadas às capelas-mores das igrejas das ordens religiosas do Reino, a obra de talha conheceu várias gradações de tamanho, destaque, e qualidade dentro dos nossos templos da cidade e fora dela.



CAMARATE

❖ Igreja de Santiago

A primitiva igreja de Santiago de Camarate dataria do século XIV, tendo sido lançada a 1.^a pedra pelo bispo de Lisboa D. Agapito Colona. Em 1511 torna a haver notícias da reconstrução do templo, sendo que nova reedificação será levada a cabo no século XVII⁶¹⁷.

❖ Capela-mor

⁶¹⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 77, L. 334, fl. 42 v.º.

⁶¹⁷ Cf. "Igreja Paroquial de Camarate / Igreja de Santiago", ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031107030021, em www.monumentos.pt

Datam precisamente dos últimos anos desta centúria as notícias relativas a obra de talha. Segundo investigação de Vítor Serrão no cartório paroquial, o retábulo-mor foi mandado executar ao mestre José Antunes⁶¹⁸, entre os anos de 1696-1697, sendo que o seu douramento coube aos mestres pintores/douradores Jerónimo da Costa, Manuel Soares e José Sequeira Freire Preto, os quais se encarregaram também de pintar de brutesco o tecto da capela-mor.

Perfeitamente enquadrável na produção de talha lisboeta de finais do século XVII, este retábulo-mor da igreja de Santiago de Camarate apresenta-se estrutural e decorativamente semelhante àquele que o mestre entalhou para os freires da ordem de S. Bento de Avis⁶¹⁹, na cidade alentejana homónima. Reconhece-se de imediato a austeridade das formas, a imponência dos elementos estruturais e a opção pela decoração minimal, que distinguem a obra deste mestre.

De planta concâva, corpo único e três tramos, este retábulo assenta sobre base pétreia, na qual evolui a sua predela, apresentando nas extremidades mísulas com decoração acântica e marcações de figuras de águias ou aves Fénix. Sobre estas assentam poderosas colunas espiraladas, decoradas com recorrência a cachos de uva e folhas de videira, sendo que o seu remate, em arco de volta inteira, recorre às arquivoltas torsas pontuadas com aduelas radiais.

O estado de elevada degradação deste retábulo não permite uma leitura plástica acurada, pois muitos dos seus motivos ornamentais encontram-se destacados e alguns já completamente ausentes na estrutura, tal é o caso, por exemplo das figuras de águias ou aves Fénix que estariam adossadas às mísulas, observando-se hoje apenas a marcação da sua forma (Fotografias n.ºs 91 a 93).

Esta igreja matriz de Camarate, dedicada a Santiago, apresenta ainda outros altares que podem ser entendidos como produção da escola de talha de Lisboa. Referimo-nos concretamente aos dois altares colaterais, o do lado do Evangelho dedicado a N.ª S.ª do Rosário e o do lado da Epístola ao santo titular da igreja,

⁶¹⁸ Sobre este mestre entalhador, cf. Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

⁶¹⁹ Veja-se neste ponto, a referência ao retábulo-mor do antigo convento de S. Bento de Avis.

Santiago Maior e àqueles na nave dedicados a S. Miguel, a N.^a S.^a da Conceição e a D. Nuno Álvares Pereira, o Sto. Condestável.

❖ Altars Colaterais

Os dois colaterais, idênticos entre si, como era usual, inserem-se no conjunto dos seus congêneres de Estilo Nacional. De planta ligeiramente perspectivada, as suas duplas colunas torsas abrem ao centro nicho para a exposição do orago, fechando em remate de arcos concêntricos. Como carácter distintivo evidenciam uma composição decorativa, na predela, que se resolve na apresentação de uma cartela por dois anjos tenentes adossados à estrutura e no topo do remate desenvolvem um sobre-arco que dimensiona a estrutura (Fotografias n.ºs 94 e 95).

❖ Altars de N.^a S.^a da Conceição e de Sto. Condestável

Os altars de talha da nave, consentâneos com o nosso período de estudo, como atrás referimos, são em número de três. Aqueles que são idênticos entre si acolhem as imagens de N.^a S.^a da Conceição e do Santo Condestável, os quais apresentam a sua estrutura e elementos decorativos concordantes. Duplas colunas torsas produzem estrutura ligeiramente côncava que se abre ao centro em nicho. O remate, prolonga a estrutura das colunas e é pontuado por três grandes escudete. Destaca-se no altar dedicado a D. Nuno Álvares Pereira, no registo da predela, dois anjos adultos sentados, ladeando cartela.

❖ Altar de S. Miguel

No que concerne ao altar dedicado a S. Miguel Arcanjo, apesar de este se apresentar estruturalmente idêntico aos seus congêneres da nave, também no que às suas escolhas decorativas respeita, afigura-se-nos, contudo, estarmos perante outra oficina que, ou mimetizou os referidos acima, ou serviu de modelo para os mesmos. Como dizíamos, a estrutura e os elementos decorativos são comuns, mas a forma de os trabalhar apresenta-se distinta. Talvez também as diversas intervenções de “restauro” que se presente que a

peça terá sofrido, contribuam para esta diferenciação e para a apresentação distinta deste altar relativamente aos demais da nave (Fotografia n.º 96).



CASCAIS

❖ Igreja da Ressurreição de Cristo- Retábulo-mor

A única obra de talha, actualmente documentada, destinada à vila de Cascais, pertence à oficina de mestre Estevão da Silva⁶²⁰.

No dia 21 de Maio do ano de 1687, este entalhador foi contratado pela irmandade de N.ª S.ª da Ressurreição, sita na igreja homónima⁶²¹, a fim de executar o seu retábulo-mor. O texto deste acto notarial, para além de ser bastante esclarecedor acerca da feição da obra que esta irmandade pretendia ver colocada no altar-mor da sua igreja, oferece-nos ainda outras indicações interessantes, como por exemplo, a quantia ajustada, 450.000 reis, o nome do autor do risco deste retábulo: o arquitecto João Nunes Tinoco, a data de assentamento da obra no local: Páscoa do ano seguinte e, não menos relevante, a adição de elementos decorativos que não constavam do projecto inicial: “(...) *elle dito Esteuão da Silua está contratado com os ditos jrmãos para effeito de lhe hauer de fazer hum retabolo de trebuna na capella mor da dita igreja com quatro colunas torçadas e bem vestidas com seos arcos do mesmo modo com sete fechos tudo*

⁶²⁰ Estêvão da Silva, com actividade conhecida nesta obra da igreja de N.ª S.ª da Ressurreição de Cascais e na obra do altar-mor da igreja paroquial de N.ª S.ª da Pena, em Lisboa, pelos anos de 1714-15, continua ainda assim a ser uma figura bastante enigmática no conjunto de mestres entalhadores de Lisboa da época em estudo. Sobre a intervenção deste entalhador na obra de talha do retábulo-mor da igreja de N.ª S.ª da Pena, veja-se Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações” (...)” p. 43 e Padre Carlos Alberto GUIMARÃES, *op. cit.*, pp. 34-36.

⁶²¹ A igreja de N.ª S.ª da Ressurreição foi destruída pela acção do sismo de 1 de Novembro de 1755 e não foi reedificada. Cf. *Cascais em 1755. Do Terramoto à Reconstrução*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 2005, pp. 192-195. Sobre a história da vila de Cascais e os efeitos do terramoto de 1755, consulte-se *Cascais - Vila da Corte: oito Séculos de história*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1964 e *A Vila de Cascais e o terramoto de 1755*, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1964.

na forma do rescunho e planta que o architecto João Nunes Tinoco, e juntamente mais acrescentará dois anjos com huma coroa e hum pillar pela parte de dentro da boca da trebuna em lugar da renda (...)"⁶²² (negrito nosso) (Doc. n.º 39).

Segundo os relatos coevos, esta obra não terá resistido à acção devastadora que o terramoto de 1 de Novembro de 1755 exerceu sobre a igreja de N.ª S.ª da Ressurreição⁶²³. No entanto, somos levados a crer que a sua fortuna estética poderá ter-lhe sobrevivido, já que o retábulo que hoje figura na igreja matriz desta vila, a qual depois da derrocada da anterior tomou o orago de N.ª S.ª da Assunção e Ressurreição de Cristo, se apresenta com um formulário estrutural e decorativo muito próximo daquele que o contrato de obra de talha destinado ao retábulo-mor da primitiva igreja da Ressurreição preconizava. Poderá este actual retábulo ter sido executado segundo o modelo da igreja da malograda igreja da Ressurreição? Ou poderá também pôr-se como hipótese a sobrevivência do antigo retábulo e a sua posterior adaptação a este espaço? Estas são questões para as quais actualmente não temos resposta, principalmente devido à ausência de documentação referente a este imóvel e ao desconhecimento geral em torno da sua história.



COIMBRA

- ❖ Sé Nova de Coimbra (Antigo Colégio Jesuíta das Onze Mil Virgens) - Retábulo de S. Tomás de Vilanova

Estava-se a 10 de Agosto de 1682, quando Matias Rodrigues de Carvalho, mestre entalhador com oficina localizada em Lisboa, ao Bairro Alto, se torna,

⁶²² ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx 76, L.º 390, fl.22, ref. por Ayres de CARVALHO "Documentário Artístico (...)", p. 40.

⁶²³ Cf. *Cascais em 1755 (...)*, pp. 192-195.

segundo julgamos saber, o primeiro artista oriundo da capital a produzir obra de talha barroca destinada à cidade de Coimbra. A encomenda, que terá de ser enquadrada num âmbito muito específico, pois fez parte de uma empreitada comissionada pela Companhia de Jesus, não deixa de ser também interessante, quer na consideração da sua mais-valia enquanto obra da autoria de um destacado mestre da capital, quer naquela que pressupõe a colaboração assídua deste mestre com obras de talha destinadas às igrejas da Companhia.

O texto do contrato notarial revela: “(...) Padre Luis Alvares (...) esta contratado com elle Mathias Rodrigues de Carvalho pera lhe fazer o retabollo da dita Capella de Sam Francisco Xavier da igreja do dito Collegio com sua tribuna ou nicho capas pera a imagem do mesmo Santo tudo na forma das medidas que ja tem tomado e rascunho que da dita obra fez e que forrara (...) toda dita Capella (...) esta obra feita e assentada na dita Capella athe dia de Paschoa de Flores do ano de seiscentos outenta e quatro (...) a quantia de quinhentos e cincoenta mil reis (...) e sendo que não de a dita obra feita e assentada athe o dia de Paschoa de Flores do ano de seiscentos e outenta e quatro e passando mais dous mezes alem do dito termo lemitado se lhe habatera do dito preço cinco mil reis e se passarem quatro meses se habaterão dez mil reis e assi se hirão deminuindo cinco mil reis mais cada dous mezes e na mesma pena, incorrera delle Padre Luis Alvares senão fizer os pagamentos no tempo e forma que fica obrigado (...) que sucedendo o que Deus não permuta que elle Mathias Roiz faleça antes de acabar e assentar a dita obra e o retabollo se avaliara o que valera respeito do preço della e valendo mais se pagara o que for a seus herdeiros e valendo menos do que tiver recebido restetuhirão tambem a elle reverendo Padre Luis Alvares e seu sucessor⁶²⁴.

Esta capela, que ainda hoje subsiste na denominada Sé Nova de Coimbra, primitivo templo dedicado às Onze Mil Virgens, da companhia de Jesus, testemunha não só as características do labor artístico de Matias Rodrigues de Carvalho, mas igualmente aquelas que a arte da talha evidenciava naquela época.

⁶²⁴ ARQUIVO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, *Fundo Documental Universitário*, Depósito IV, Secção 1.ª E, Estante 25, Tabela 2, n.º 7, publ. por José António Neves FEITOR, “O Retábulo da Capela de S. Francisco Xavier do antigo Colégio de Jesus de Coimbra e o escultor lisboeta Matias Rodrigues de Carvalho (...)”, pp. 11-25.

Dedicada inicialmente a S. Francisco Xavier, hoje alberga a imagem de S. Tomás de Vilanova como seu orago principal. É completamente revestida a talha dourada, sendo que o tecto e as suas ilhargas, albergando nichos, prolongam a estrutura central retabular. Esta apresenta-se em planta de perspectiva côncava, articulando duplas colunas torsas com pilastras, abrindo ao centro nicho para a exposição do orago. O remate fecha a estrutura com recorrência a duas arquivoltas torsas⁶²⁵ (Fotografia n.º 32).

Esta é talvez a obra subsistente mais intacta saída da oficina de Matias Rodrigues de Carvalho. Como sabemos, os outros quatro exemplares até hoje conhecidos e existentes são os da capela do Santíssimo Sacramento, da igreja de S. Roque, o da capela dedicada a N.ª S.ª da Glória na Sé de Santarém, sendo que qualquer uma destas apresenta contornos pouco específicos na sua execução, já que a obra de S. Roque é atribuída através do contrato daquela da Sé de Santarém e esta última foi apenas acabada pela oficina deste mestre e não construída de raiz pelo mesmo. Quanto à obra remanescente na igreja do antigo mosteiro das comendadeiras da ordem de S. Bento da Avis, em Lisboa, a saber dois retábulos na nave, estes não manifestam nem a qualidade de entalhe desta realização da Sé Nova de Coimbra, nem o seu estado de conservação nos parece ser tão bom como este último.

Assim, este exemplar da Sé Nova de Coimbra apresenta-se, em nosso entender, como o retábulo mais representativo da oficina de Matias Rodrigues de Carvalho, que no seu tempo foi reconhecido mestre desenhador, entalhador e escultor de retábulos.

⁶²⁵ Sobre esta capela em particular, veja-se de Francisco LAMEIRA, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal (1619-1759) (...)*, pp. 186-187.



ELVAS

❖ Convento de Sta. Clara - Retábulo-mor

A primeira obra elencada para a cidade de Elvas foi contratada a 25 de Julho de 1690 dentro do convento de Santa Clara da mesma cidade. Estavam presentes de uma parte, e como encomendadoras, as religiosas clarissas de Elvas e da outra, o mestre entalhador Domingos de Sampaio. O contrato é lacónico nas suas cláusulas, não nos facultando informações sobre a feição da obra acordada, no entanto, algumas das suas disposições são interessantes no que concerne à relação de trabalho que se estabelece entre aqueles que custeiam a obra e aquele que a executa. Referimo-nos concretamente ao facto de, neste contrato, as religiosas clarissas exigirem um fiador e um abonador a esse mesmo fiador, reforçando a segurança do seu investimento. Para além disso, estabelecem ainda que: “(...) no cazo que o dito Domingos de São Pajo dentro no dito Tempo asima declarado não de feita e acabada a dita obra por cauza de Alguma doenca ou empedimento persizo neste cazo sera aualiada a obra que o dito Domingos de São Payo tiuer feito e não ualendo o dinheiro que tiuer recebido sera obrigado a repor o que For de maes e pella dita obra lhe dão sento e quarenta mil reis (...)”⁶²⁶ (Doc. n.º 45).

Esta questão da devolução das quantias recebidas pelo mestre, no caso da obra que tiver feito até ao tempo do incumprimento de prazos não valer aquilo que entretanto recebeu, é uma cláusula interessante deste contrato que se afirma bastante informativo sobre as diversas modalidades que poderia revestir um ajuste desta natureza. Como pudemos constatar pela sua leitura, reconhecemos uma figura possível de ser chamada para figurar nos termos do contrato, o

⁶²⁶ ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, *Cartório Notarial de Elvas*, CNELV04/001/=143, fl. 32, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 296-298.

abonador ao fiador e uma modalidade que seria a devolução das quantias pagas ao entalhador em demasia, face à obra que executou.

Este retábulo da igreja do extinto mosteiro de Santa Clara de Elvas, segundo o que nos foi dado observar no local, subsiste em razoável estado de conservação. É uma obra bastante simples. Seguindo os cânones em voga ao tempo, apresenta-se estruturalmente definido por duplas colunas torsas, remate em arco pleno, mas sem os elementos escultóricos que faziam fortuna por aqueles anos (Fotografias n.ºs 65 e 66). É realmente uma peça bastante singela nos seus pressupostos estruturais e decorativos, o que também justifica o montante pago pelas religiosas de Santa Clara ao mestre executante, 140.000 réis, uma soma bastante baixa para um retábulo de uma capela-mor. A falta de recursos financeiros das freiras, ou mesmo uma questão de escolha daquele mestre e daquele modelo poderão estar na origem da configuração deste retábulo.

❖ Igreja do Antigo Colégio Jesuíta - Retábulo da Capela-mor

Continuando dentro da cidade de Elvas, e como atrás referimos quando abordámos a obra de talha que mestre Manuel Francisco executou para a capela de Sto. António, da igreja matriz de Benavente, este mesmo mestre esteve ligado às obras do seu ofício, que se efectuaram em duas casas religiosas de Elvas, a saber, na igreja do extinto colégio da Companhia de Jesus e na do igualmente extinto convento dominicano da mesma cidade.

Dois actos notariais dão-nos conta do envolvimento do mestre com essas duas casas religiosas de Elvas, no que à arte da talha diz respeito. O primeiro documento datado de 11 de Julho de 1702 apresenta-se bastante interessante, pois ao mesmo tempo que configura uma represália sobre o mestre entalhador, por incumprimento de prazos na obra ajustada, informa-nos ainda indirectamente sobre o labor do mesmo na igreja de S. Domingos da mesma cidade, ainda que não refira a obra concreta. O mencionado acto legal obrigava o mestre entalhador, que se encontrava preso à data, a retomar a obra que tinha deixado incompleta na capela-mor da igreja dos jesuítas. Assim na “(...) cadeia publica della onde eu tabalião fuj sendo ahj prezo Manoel Francisco mestre de

*Entalhador morador na cidade de Lisboa e assistente nesta ditta cidade (...) elle se obriga a trazer os ofissiais que elle tem na sua obra do conuento de São Domingos para o Colégio de Santiago da Companhia de Jezus a trabalhar no retabollo dormindo e comendo no mesmo colegio como dantes fazia continuando o mesmo retabollo athe o findar (...)"*⁶²⁷ (Doc. n.º 75).

Para além de colocar o mestre Manuel Francisco a trabalhar em obra de talha em duas grandes igrejas de Elvas, este contrato fornece-nos ainda mais uma informação bastante relevante no que aos trâmites dos contratos de obra concerne. Neste ajuste, somos informados que o mestre deslocou a sua oficina para a cidade de Elvas, a fim de trabalhar no local para onde a sua obra estava destinada. Esta modalidade de trabalho não seria a mais frequente, pois a que surge com mais constância nos contratos de obra destinados a igrejas fora de Lisboa é o acordo entre o mestre e o encomendador para que a obra seja executada na oficina do mestre, normalmente também o seu local de residência, e seja posteriormente, quando acabada, transportada até ao seu lugar de destino. Neste caso assistimos a uma modalidade diferente que coloca o mestre a trabalhar sob a alçada directa e a vigilância apertada dos encomendadores. Um caso semelhante ter-se-á passado com os mestres entalhadores Francisco Machado, em Évora⁶²⁸ e com José Ramalho nas obras que executaram respectivamente para a Sé de Évora e para a igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo⁶²⁹.

O retábulo-mor da antiga igreja do colégio de Santiago, de Elvas eleva-se sobre embasamento de madeira com painéis entalhados, sobre o qual assenta a

⁶²⁷ADP, C.N.E., CNELV07/001/0002, fls. 86 v.º-87, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 311-312.

⁶²⁸ Sobre as obras de Francisco Machado na região e cidade de Évora, veja-se o artigo de Celso MANGUCCI "Francisco Machado e a oficina de retábulos do Arcebispo de Évora" (...), pp. 2-17. A modalidade de trabalho que o caso do contrato de mestre Francisco Machado com o arcebispo de Évora na época, D. Frei Luís da Silva Teles, configura, a instalação da sua oficina no Paço Episcopal, trabalhando directamente sob olhar do mesmo prelado, é semelhante àquela que mestre Manuel Francisco experimentou nas obras realizadas para os jesuítas e os dominicanos de Elvas. Cf. Celso MANGUCCI, *op. cit.*, p 5.

⁶²⁹ Em Agosto de 1703, o mestre entalhador José Ramalho fixou residência em Montemor-o-Novo, trazendo consigo os seus oficiais, a fim de trabalharem na obra de talha da igreja da Misericórdia dessa vila. Cf. Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, "As diversas campanhas de obras retabulares da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo (...)", p. 140.

predela. Ao centro da mesma reconhece-se imponente sacrário, em dois registos. No inferior, observa-se porta com a imagem de Cristo Ressuscitado, ladeada por colunas torsas miniaturais. No superior apresenta-se estrutura de menores dimensões, em forma convexa, pontuada nas extremidades por figuras de cariátides em meios-corpos.

Nas extremidades, as mísulas apresentam-se recamadas de volumosas folhas de acanto, nas quais se entrelaçam meninos em poses descontraídas. No corpo do retábulo reconhece-se estrutura definida pelo uso de duplas colunas espiraladas, no centro das quais se abre espaço para a colocação de imaginária⁶³⁰. Ao centro rasga-se bem dimensionada tribuna, que acolhe trono eucarístico sobre o qual se observa a imagem da Virgem com o Menino.

Fecha em arco de volta inteira, o qual prolonga a estrutura do corpo. Aduelas radiais promovem a ligação entre as arquivoltas do remate, enquanto um grande escudete ao centro exhibe a Pomba do Espírito Santo.

Toda a capela se encontra forrada a talha dourada. Nas ilhargas reconhecem-se grandes painéis de talha vazada, uns albergando os símbolos de Santiago: a vieira e a cruz e outros acolhendo as imagens esculpidas, em alto-relevo, de religiosos jesuítas, legitimando a ligação de Santiago ao universo devocional da Companhia.

O tecto, de factura verdadeiramente notável organiza-se em torno de grande medalhão central com as letras IHS, rodeado por outros medalhões de menores dimensões, os quais albergam as figuras esculpidas, em alto-relevo, dos quatro Evangelistas (Fotografias n.ºs 143 a 145).

Esta capela-mor da igreja do antigo colégio de Santiago de Elvas define-se como mais um dos exemplos de capelas “forradas a ouro”, tão constantes na época em estudo.

⁶³⁰ Segundo Francisco Lameira, este espaço intercolúnio resulta de uma segunda campanha de obras datada dos anos de 1720/30, a qual se ocupou também em colocar os anjos, em número de quatro, que hoje se observam sentados no entablamento. De facto, esta talha dos intercolúnios apresenta-se estilisticamente diferenciada da do resto do retábulo, denunciando, não só outra “mão”, mas sobretudo outras escolhas estéticas. Cf. Francisco LAMEIRA, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal (1619-1759) (...)*, p. 147.

Neste exemplar, assistimos à consagração desse princípio, mas também àquele da hegemonia da escultura e da boa articulação entre a estrutura e os ornamentos que a complementam.

Percorrendo todo o espaço da capela-mor, deparamos com a intervenção da escultura em múltiplos registos: quer em vulto perfeito, quer em alto ou médio relevo, ela pontua, dinamizando os espaços.

Destaque ainda para o perfeito domínio nesta peça da compreensão da boa convivência entre os elementos decorativos e a estrutura à qual se “agarram”. As escolhas decorativas, apesar de fortemente impositivas e abundantes, nunca chegam a desequilibrar essa convivência. Múltiplos meninos, aves Fénix, elementos florais e acânticos, meios-corpos saindo de folhagem, cariátides, quer em talha inteira, quer naquela vazada, todos encontram a sua justa situação na economia decorativa da peça, contribuindo com as suas múltiplas combinatórias para o sucesso visual desta capela-mor.

❖ Igreja do Antigo Convento Dominicano - altar de S. Gonçalo

A segunda obra documentada que Manuel Francisco entalhou para a cidade de Elvas foi-lhe adjudicada pela irmandade de N.^a S.^a da Conceição, com capela na igreja do extinto convento de frades dominicano. A obra contratada a 22 de Março de 1718, explicita-se em traços largos da seguinte forma: “(...) *estaua presente Manoel Francisco mestre entalhador todos moradores desta cidade pessoas conhesidas de mim tabalião e logo pelos ditos escriuão e resebedor e mais mordomos da dita Irmandade foj dito em minha presença e das testemunhas (...) que elles estauão contratados com o dito Manoel Francisco para efeito do mesmo fazer hum retabolo na capella de São Gonsallo sita na dita igreja de São Domingos desta cidade na mesma forma do risco que lhe tem dado em que todos hão de asinar (...) e pello dito retabolo lhe dão trezentos mil reis (...) será mais obrigado o dito Mestre a fazer nos dois paineis dos lados o entalhado de muito relevado conforme as suas tensois que darão, e na volta se farão os atributos da senhora (...) E pello dito Manoel Francisco foj dito que asejtaua o dito retabolo da senhora da Consejsão na forma que elle a delineou no risco (...) se hauião ajustado (...) para efeito de fazer o referido retabolo na dita cappella de São Gonsalo, do*

mesmo feitio e com a mesma perfejsão que se acha feito por elle na capella mor do colegio dos Padres da Companhia desta cidade (...)" ⁶³¹ (Doc. n.º 115).

Este novo contrato de obra destinado à execução de talha retabular para a igreja do convento de S. Domingos, coloca novamente o mestre Manuel Francisco em terras alentejanas, desta feita para entalhar o retábulo da capela de S. Gonçalo, encomendado pela irmandade de N.^a S.^a da Conceição daquele cenóbio. Interessante é sem dúvida a referência à obra da igreja dos padres inacianos de Elvas como a obra matriz que esta deveria mimetizar. A expressão utilizada pelos comitentes: "*do mesmo feitio*", não deixa margem para dúvidas que, aquela obra que ainda hoje subsiste, deixou uma impressão marcante na comunidade elvense. Uma vez mais se constata o impacto que as obras executadas por mestres de Lisboa, formados nas muito competitivas oficinas da capital do Reino, exerciam no panorama da produção artística de talha dos lugares fora da capital, mas de influência da mesma cidade.



ESTREMOZ

❖ Convento de S. João da Penitência de Religiosas Maltesas- Retábulo-mor

Os dados concretos sobre a história da fundação do cenóbio de religiosas maltesas, dedicado a S. João da Penitência ainda são escassos. Presume-se que a construção do seu piso térreo terá ocorrido entre os séculos XV e XVI, sendo que o piso superior seria só edificado na 2.^a metade do século XVI⁶³².

⁶³¹ ADP, C.N.E., CNELV04/001/0186, fls. 88-89, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, pp. 323-325.

⁶³² "Antiga Igreja e Convento das Maltesas / Antiga Igreja e Convento das Maltezas / Igreja da Misericórdia / Centro de Ciência Viva", ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT040704060013, em www.monumentos.pt.

Confirmando o Alentejo como uma das regiões para onde mais trabalharam os entalhadores de Lisboa, reconhecemos nesta cidade a encomenda de uma obra retabular, infelizmente já desaparecida, feita ao mestre José Antunes, por parte das religiosas maltesas do convento de S. João da Penitência. Um registo contabilístico datado de 22 de Março de 1700 refere o custo da mão-de-obra, 300 mil réis, saldando-se nesta data a última parcela do pagamento 100.000 reis, pelo que se depreende que o pagamento deverá ter sido, como era hábito, faseado em três momentos.

Esta nota de despesa do convento de S. João da Penitência informa-nos não só deste facto, a quantia requerida pelo mestre pelo entalhe da obra, mas fornece-nos ainda outros dados bastante curiosos e interessantes para a história, não só deste retábulo em particular, mas também para a compreensão do processo de trasladação da obra de talha desde a sua origem (habitualmente a oficina do mestre, em Lisboa) até ao seu local de destino (neste caso a capela-mor do convento de S. João da Penitência, em Estremoz). Como sabemos, quando uma obra era executada num local e posteriormente era transportada para outro distante do primeiro, havia a considerar toda uma série de despesas adicionais, quer com o seu carregamento em várias carroças, o que implicava pagar aos carregadores o preço do frete, quer com a vinda do mestre e dos oficiais para montar a estrutura, no que isso implicava com custos da deslocação e da estada no local.

Este documento, que anota as várias despesas efectuadas com a obra da capela-mor deste cenóbio, fornece-nos uma vez mais, à semelhança de outros já citados por nós neste ponto, informações preciosas sobre os trâmites práticos de um contrato de obra de talha. Nesta situação agora analisada, verificamos como, por exemplo, problemas com os direitos alfandegários cobrados sobre o retábulo, pelo Paço da Madeira, implicaram demandas judiciais, gastos e demoras na libertação das peças do retábulo⁶³³. O documento testemunha que:

⁶³³ BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, *Conventos* - Convento de S. João da Penitência de Estremoz, L.º 105, Maço 85. Peça 12. Cota cedida por Vítor Serrão.

“(...) Da conducção e gasto na vinda e ida do Mestre Joseph Antunez que veyo assentar a obra cinco mil e quatrocentos reis 5.400

A Manoel de Siqueyra em satisfação dos dias que as suas tres carretas esperarão em Benavente pela madeyra do retabulo, e tribuna tres cruzados novos; porque só se havião satisfeito com a mesma quantia as outras tres carretas que fizerão a mesma conducção 1.440 (...)”⁶³⁴.

“(...) Do carroto de toda a madeyra do retabulo e tribuna que veyo em seis carretas a sete mil reis cada huma quarenta e dous mil reis 42.000

Mais aos carreteyros pela espera em Benavente de dous dias, que tardou o retabulo pelo embarço que teve o seu despacho em Lisboa no Paço da Madeyra dous mil cento e quarenta reis 2.140 (...)

Ao Mestre Joseph Antunes para ficar pago dos trezentos mil reis preço de toda a obra, de que já havia recebido duzentos mil reis dey cem mil reis 100.000 (...)”⁶³⁵ (Doc. n.º 68).

Através destes testemunhos coevos da execução e montagem deste retábulo, percebemos como este processo, que poderia não ser linear, implicava quase sempre custos adicionais para os encomendadores da obra. Se o preço que era estipulado à partida com o mestre, poderia já acautelar despesas extra referentes à obra, a verdade é que era frequente existirem situações de arrastamento dos prazos de execução, problemas com o transporte das peças de talha, entre outras dificuldades que, certamente, oneravam a bolsa de quem recorria a esta modalidade artística na decoração das suas capelas.

Este documento, que é um testemunho raro das várias etapas que podiam ser percorridas desde a contratação de uma obra de talha até à sua efectiva colocação no local de destino, permite-nos ir construindo, pouco a pouco, uma panorâmica mais alargada sobre o processo, muitas vezes imbricado, desta verdadeira aventura que era a contratação de uma obra de grandes dimensões, viajando até um destino longínquo.

Um outro testemunho de encomenda de obra de talha para este cenóbio surge-nos através de um recibo assinado pela mão do mestre, o qual refere a obra de

⁶³⁴ *Idem, ibidem.*

⁶³⁵ *Idem, ibidem, peça 10.*

talha do altar-mor feita por si e ainda outra que naquele momento, 22 de Abril de 1700, lhe encomendavam as religiosas do dito convento, a saber: “(...) *dous anjos para sustentarem a Coroa Emperial para estar em cima da Costodia estando o Senhor exposto e assim mais hum Serafim de seis asaz com as quais emserrem e desemserrem o mesmo Senhor (...)*”⁶³⁶ (Doc. n.º 69).

Esta obra viria complementar aquela que o mestre já havia executado e, pelo exposto, foi contratada e paga posteriormente àquela do retábulo.



ÉVORA

❖ Mosteiro Dominicano de N.ª S.ª do Paraíso- Cadeiral do Coro

A cidade de Évora, detentora de um espólio muito significativo em termos de retabulística barroca, recorreu também algumas vezes aos préstimos dos artistas da corte para a execução de obra de talha destinada a engrandecer os interiores dos seus templos.

O primeiro exemplo elencado diz respeito à contratação do cadeiral do mosteiro de religiosas dominicanas da invocação de N.ª S.ª do Paraíso. Data de 17 de Janeiro de 1718 o acto notarial que estabelece a relação contratual entre os mestres entalhadores Miguel Francisco da Silva e José da Costa e as religiosas do dito mosteiro, através de procuração passada a frei José de São Domingos, obviamente frade da mesma ordem, residente em Lisboa. A obra que as monjas dominicanas de Évora contratam nesta data obrigava os mestres entalhadores “(...) *a fazer per sy e bons officiaes sinquenta e cinco cadeiras no coro de cima do dito conuento (...)* e todos os gastos e despesas da condução dos carros ate o dito mosteiro hão de ser tambem por conta delles mestres e somente os despachos por conta do dito mosteiro e por toda a dita obra serão as ditas religiosas obrigadas a dar a elles

⁶³⁶ *Idem, ibidem*, peça 4.

*mestres a quantia de setecentos mil reis sem mais outra alguma cousa (...)*⁶³⁷ (negrito nosso) (Doc. n.º 114).

O facto de se comissionar um cadeiral a dois mestres entalhadores, Miguel Francisco da Silva⁶³⁸ e José da Costa⁶³⁹, implicava certamente que o mesmo contemplaria obra de entalhe e não seria somente uma simples peça de marcenaria; aliás basta termos em atenção os cadeirais produzidos durante a época em questão, para constatar-mos como a talha representava papel de relevo na modelação destas peças⁶⁴⁰. Para além disso, como sabemos, Miguel Francisco da Silva irá revelar-se um mestre entalhador de relevo no cômputo geral da história da talha em Portugal, ao efectuar o retábulo-mor da igreja do mosteiro de N.ª S.ª da Encarnação das comendadeiras de Avis, em Lisboa (obra subsistente com algumas alterações) e posteriormente ao desenvolver uma bem documentada e profícua actividade como desenhador e executante de retábulos na zona norte do país. Apesar de não possuímos registos da actividade do mestre antes desta obra que executou em parceria com o seu colega de ofício José da Costa, afigura-se-nos que ele teria já dado provas na sua arte, pois a obra encomendada pelas religiosas dominicanas do mosteiro de N.ª S.ª do Paraíso de Évora era de vulto, não só em termos de empreitada, mas igualmente em termos monetários.

⁶³⁷ ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 89, L.º 490, fls. 16-17, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", p. 52.

⁶³⁸ Sobre a vida e obra de Miguel Francisco da Silva confirmam-se os estudos de Natália Marinho FERREIRA-ALVES, "Breve Ensaio Sobre a Obra de Miguel Francisco da Silva", (separata da revista *Poligrafia*, nº 2), Porto, 1993 e "De Arquitecto a Entalhador. Itinerário de um Artista nos Séculos XVII e XVIII", AAVV, *I Congresso Internacional do Barroco-Actas*, Porto, Governo Civil do Porto - Reitoria da Universidade do Porto, 1991.

⁶³⁹ Sobre a actividade profissional deste mestre, registam-se contratos de obra retabular destinada por exemplo à capela da enfermaria dos religiosos capuchos do Rio de Janeiro e à capela-mor do convento de Jesus de Setúbal. Veja-se Vol. II - Elenco de Mestres Entalhadores de Lisboa.

⁶⁴⁰ Sobre os cadeirais, cf. a obra de Robert SMITH, *Cadeirais de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968.

❖ Igreja de S. Francisco- Capela da Ordem Terceira

Para o período cronológico em questão referenciámos também o caso da encomenda do retábulo da capela da Ordem Terceira de S. Francisco desta mesma cidade ao mestre entalhador Bento da Fonseca Azevedo, no dia 9 de Maio de 1722.⁶⁴¹

Embora a obra tenha sido contratada e o ajuste notarial outorgado por ambas as partes e devidamente assinado no fim (por estas, as testemunhas e o tabelião), cinco anos volvidos sobre este acto notarial, a mesma Ordem Terceira de S. Francisco contrata-se com outro mestre entalhador também residente em Lisboa, Manuel Nunes da Silva, com o propósito de este lhe executar a obra que anteriormente tinha contratado a Bento da Fonseca Azevedo, agora pela quantia de 900.000 reis⁶⁴². Como já tivemos oportunidade de escrever noutro lugar⁶⁴³, permanece a dúvida se esta obra encomendada a Bento da Fonseca Azevedo terá alguma vez sido executada no seu todo ou parcialmente. Isto porque, e lendo o texto da escritura de obra e observando o retábulo que hoje está colocado nesta capela da Ordem Terceira, alguns elementos são comuns aos dois. O texto do contrato segue assim: “(...) se ajustarão com o dito Mestre para hauer de fazer a dita obra toda assim do Trono como da casa da Tribuna (...) por preso e quantja de quinhentos e quarenta mil reis (...) que a obra do Trono sera na forma do Risco que o dito Mestre presentou Exceto os paineis do primeiro banco que não sera emtalhado que mostra mas sim de coarteis de flores modernas e tudo a talha leuantada leuando nos Reçaltos os meninos que mostra o mesmo Risco e alem do que o dito Risco mostra sera mais obrigado elle dito Mestre a por no

⁶⁴¹ ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, *Cartório Notarial de Évora*, Tabelião Manuel Pinheiro de Carvalho, Livro n.º 1136, fl.76v.º-78, publ. por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁴² Este contrato de obra foi divulgado por Túlio ESPANCA, *Nova Miscelânea. A Cidade de Évora*, s.i, s.n, 1984-1985, pp. 116 e 126. ADE, *Cartório Notarial de Évora*, n.º 1141, fls. 8-9 v.º e cit. por Francisco LAMEIRA, “Os Retábulos da Capela da Ordem Terceira”, *Monumentos* n.º 17, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro 2002, p. 66. Sobre a obra deste mestre entalhador, tivemos já oportunidade de escrever em Sílvia FERREIRA, “O altar-mor da igreja matriz de Loures. Uma obra emblemática do entalhador Bento da Fonseca Azevedo (...)”, pp. 91-113.

⁶⁴³ Cf. Sílvia FERREIRA, artigo cit. na nota supra, pp. 103-104.

dito Trono quatro Anios de Roupas de estatura propocionada ao mesmo Trono os quais an de ter na mão huma cornicopia e na outra os Instrumentos dos martirios do Senhor e a Taboa ou aduella do arco não sera a do Risco mas sim a de outro Risco que se lhe mostrou (...) E em sima da crus do Senhor huma coroa Jmperial tambem propocional da grandesa do mesmo Senhor e casa com dois meninos (...)" (negrito nosso) (Doc. n.º 121).

Entende-se pela vontade expressa dos comitentes desta obra que o retábulo seria conforme ao risco que o mestre apresentou, mas com alterações e adições ao mesmo, segundo as directrizes dos irmãos daquela Ordem Terceira. Sabe-se também que o mestre seria obrigado a seguir um outro risco fornecido pelos Irmãos Terceiros para a feitura do remate do retábulo. Estamos, assim, perante uma situação em que os encomendadores fazem valer de forma muito acentuada as suas escolhas estéticas relativamente à obra que encomendam, sujeitando e vinculando o mestre às mesmas, através do instrumento legal que era o contrato.

Desconhecemos se Bento da Fonseca terá deixado alguma obra naquela capela. Poderá dar-se o caso, pois alguns elementos escultóricos deste retábulo são idênticos aos mencionados em contrato, a saber: os quatro anjos de vulto que ladeiam o trono e a composição escultórica figurando Cristo na cruz, coroado por dois anjos meninos simulando o voo. Não era invulgar um mestre deixar obra por acabar e nesse caso aproveitarem-se as peças que ele teria deixado feitas, sendo a obra acabada por um colega seu⁶⁴⁴. No entanto, este caso assemelha-se-nos diferente, isto porque, em primeiro lugar tal nunca é referido no contrato celebrado cinco anos mais tarde com o entalhador Manuel Nunes da Silva e também porque a quantia acordada com este mestre é quase o dobro daquela que foi ajustada no contrato de 1722, 900.000 reis, o que indicia provavelmente a existência de um novo projecto e de uma obra feita de raiz (Fotografias n.ºs 207 a 209).

⁶⁴⁴ Tal aconteceu por exemplo com a obra de talha da capela-mor da igreja dos Santos Reis Magos, ao Campo Grande, que José Ramalho começou, mas que foi terminada por um seu colega de ofício, Manuel Francisco. Cf. ANTT, C.N.L., n.º 12 A (actual n.º 1) Cx. 73, L.º 314, fls. 78 v.º-79.



LOURES

❖ Igreja de N.^a S.^a da Conceição- Capela-mor

A primitiva igreja matriz de Loures dataria de finais do século XII, princípios do XIII, tendo sido construída por iniciativa dos Templários. As obras de que temos notícia actualmente, decorreram sobretudo no século XVII. Refundição do sino e gradeamento para o baptistério na capela-mor, medições e planos para acrescentar o corpo da igreja, construção da torre, finalização do azulejamento da capela-mor, douramento do retábulo e construção de uma sacristia do lado do Evangelho. No século XVIII, concretamente em 1708, colocam-se azulejos na nave e estuca-se a mesma, sendo que em 1716 terá sido finalizada a obra de embutidos marmóreos da capela-mor, dando início às obras de talha da mesma⁶⁴⁵.

Ergue-se na igreja de Santa Maria de Loures, um dos retábulos mais significativos do labor da escola de talha de Lisboa⁶⁴⁶. Datada a sua contratação de meados da primeira década de Setecentos, esta obra de vulto, para cuja realização foi escolhido o mestre lisboeta Bento da Fonseca Azevedo, apresentava-se como o culminar de uma série de outras que visaram a dignificação da capela-mor deste templo. Assim, datava já de 1 de Junho de 1688 a contratação do revestimento de talha do arco triunfal desta mesma capela, comissionada pela irmandade do Santíssimo Sacramento ao mestre entalhador, António Álvares, igualmente oriundo de Lisboa. O contrato notarial

⁶⁴⁵ Cf. “Igreja Matriz de Loures / Igreja de Santa Maria”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031107070002, em www.monumentos.pt

⁶⁴⁶ Sobre este retábulo e o seu mestre executante, tivemos já oportunidade de escrever artigo. Cf. Sílvia FERREIRA, “O altar-mor da igreja matriz de Loures (...)”

obrigava o mestre a entregar a obra pronta e colocada em seu lugar no mês de Agosto do corrente ano, pelo preço final de 180.000 reis. O ajuste notarial informa-nos: “(...) *que estão contratados para elle Antonio Alvarez auer de cobrir o Arco da capella mor da ditta Igreja de Santa Maria de Loures de entalhado (...) na forma do rescunho que elle mestre fes e tem asinado por elles mordomos da ditta Irmandade de que guardara para cotejo da obra depos della asentada (...) E suposto no dito rascunho mostre nos seguintes duas Aguias em lugar dellas metera elle mestre dous Anjos que mostrem toda a ualentia posiuel. (...)*”⁶⁴⁷ (Doc. n.º 42) (Fotografia n.º 48).

Torna-se de novo precioso o texto deste acto notarial pois permite-nos, não só caracterizar a obra no local, mas igualmente reafirmar a importância dada pelos encomendadores ao cumprimento integral do desenho da obra e, neste caso, às alterações introduzidas pela irmandade do Santíssimo Sacramento, a qual indica que: “(...) *E suposto no dito rascunho mostre nos seguintes duas Aguias em lugar dellas metera elle mestre dous Anjos que mostrem toda a ualentia posiuel (...)*. Se o texto da escritura firmada entre as partes se apresentava vinculativo, pensamos que no decorrer da obra se fariam ajustes, tanto sugeridos pelos comitentes como pelo mestre contratado. Talvez por isso, alguns contratos de obra refiram explicitamente que o montante que é acordado em contrato é para ser respeitado e que o mestre não o poderá exceder com a justificação de que os acrescentos que eventualmente fez na obra o justificam.

Relativamente ao mestre António Álvares, não possuímos até à data mais dados que nos permitam traçar um perfil pessoal e profissional. Sabemos apenas que morava na Rua Nova do Almada. Uma possível pista para uma ligação familiar poderá ser a presença da assinatura, como testemunha neste contrato de obra, do igualmente mestre entalhador de apelido idêntico, Domingos Álvares, morador na mesma Rua Nova do Almada, possivelmente familiar do mestre em causa. Outro entalhador com o mesmo apelido, era Manuel Álvares, que dado como morador à Rua da Atalaia no Bairro-Alto, executou também diversa obra

⁶⁴⁷ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 67, L.º 285, fls. 56. Sobre as obras de remodelação desta capela-mor, nomeadamente no que a obra de talha respeita, cf. Sílvia FERREIRA, artigo citado na nota supra.

de talha, principalmente documentada em igrejas fora da capital⁶⁴⁸. Era aliás muito comum na época, como já tivemos oportunidade de referir, os ofícios passarem de pais para filhos e existirem famílias que se dedicavam à mesma ocupação, mantendo essa tradição através da promoção de casamentos entre os seus filhos.

Se esta encomenda de obra de talha destinada a forrar o arco triunfal da capela-mor da igreja matriz de Loures marca o início da renovação do interior deste espaço no que a esta arte concerne, a seguinte irá fechar um ciclo que se sabe ter sido longo e recheado de avanços e recuos⁶⁴⁹.

Possivelmente começada cerca de 1716, esta obra estaria pensada desde o final da década de noventa de 1600. A documentação à guarda do arquivo paroquial, a qual nos informa acerca de demandas e contendas entre Bento da Fonseca Azevedo e a irmandade comitente da obra, apresenta a data de 1718 como aquela que marca o início de uma série de reclamações do mestre com base na falta do pagamento que lhe era ainda devido pela obra retabular que, entretanto, já se encontrava completa. Esta questão veria o seu desfecho apenas um ano depois, concretamente a 6 de Dezembro de 1719, quando a irmandade salda de vez os montantes em dívida para com o mestre. Apesar destas escaramuças que se terão arrastado por mais de um ano, Bento de Azevedo volta a contratar-se com a mesma irmandade do Santíssimo para, desta feita, continuar com as obras do revestimento da capela-mor, nomeadamente as suas ilhargas. Assim, a 25 de Janeiro de 1721, a referida irmandade confirma a sua confiança no mestre entalhador Bento da Fonseca Azevedo, contratando-o de novo. Dando continuidade à obra que tinha deixado pronta cerca de 3 anos antes, o mestre toma sob sua responsabilidade finalizar o programa artístico desta capela: *“(...) a saber que elle mestre fará do arco da capella mor para dentro a obra que contem um risco que elle mestre deu a elles officiaes (...) Tirar os Evangelistas*

⁶⁴⁸ Nomeadamente em Santarém, onde executou para os jesuítas da mesma cidade dois retábulos de talha destinados à igreja do seu colégio. Cf. Vítor SERRÃO, “A Capela Dourada de Santarém. A Capela da Ordem Terceira de São Francisco e o espectáculo da Totalidade no Barroco nacional”, Pedro Gomes BARBOSA (coord. de), *Arte, História e Arqueologia. Pretérito (Sempre) Presente*, Lisboa, Ésquilo, 2006, pp. 206-208.

⁶⁴⁹ Cf. Sílvia FERREIRA, “O Altar-mor da igreja matriz de Loures (...)”, pp. 94-104.

do logar onde estão para os vãos juntos ás ilhargas das 2 janellas, fazendo-lhes as suas pienthas e cúpulas e os ornatos que a mesma obra pedir, para ter a maior perfeição, e no respaldo dos Evangelistas fingir cortina; e no logar em que se acham se porão uns rapazes; e a simalha correrá a nível da tribuna e terá a mesma forma d`ella, e da cimalha para cima em forma de aboboda; se fará a forma do risco que tem o mesmo sentado no quartão que vae no prumo do pilar (...)"⁶⁵⁰.

Levada a cabo a partir de 1688, a campanha de revestimento em talha do arco triunfal inaugura um ciclo de realizações destinadas a engrandecer o espaço da capela-mor da igreja de N.^a S.^a da Conceição de Loures. Esta empresa, que demorou mais de 30 anos a ser concluída, revela o esforço colossal empreendido por esta irmandade, que se supõe não ter sido particularmente rica. Este longo processo, permite-nos uma compreensão mais acurada quer dos múltiplos acontecimentos associados a estas empreitadas de vulto, quer da extrema importância que as irmandades conferiam ao recheio artístico, principalmente das capelas-mores das suas igrejas, chegando a empenhar-se durante longos anos para conseguir levar a cabo os seus intentos, que neste caso seriam a articulação concertada entre a obra de talha e a obra de embutidos marmóreos com a qual revestiram até meia parede o interior da capela-mor.

O retábulo-mor da igreja matriz de Loures evolui sobre base de embutidos de mármore policromos. Na predela observam-se duplas mísulas sustentadas por figuras de atlantes adultos dispostas aos pares. Ao centro e lateralmente rasgam-se duplos nichos destinados a imaginária.

Sobre esta, duplas colunas torsas perspectivadas, abrem ao centro grande tribuna, em cuja renda se adossam duas volutas, sobre as quais se sentam dois anjos meninos.

Sobre o entablamento, o remate em arco de volta perfeita articula-se em dois registos. No primeiro reconhecem-se, sentados nas extremidades em grandes volutas, anjos adultos que seguram na mão direita uma cartela, enquanto no

⁶⁵⁰ Contrato para execução do retábulo-mor da igreja matriz de Loures celebrado entre o mestre entalhador Bento da Fonseca Azevedo e a irmandade do Sacramento da mesma igreja, publ. por Joaquim José da Silva Mendes LEAL, *Admiravel Egreja Matriz de Loures*, Lisboa, Edição do Autor, 1909, pp. 350-354.

registo superior, anjos meninos ladeiam o emblema do Santíssimo Sacramento, inscrito em medalhão concheado.

Nas ilhargas da capela-mor observam-se esculturas de vulto dos quatro Evangelistas, em nichos, colocadas frontalmente, duas de cada lado.



LUMIAR

❖ Igreja de S. João Baptista - Retábulo-mor

Fundada em 1276, a igreja paroquial de S. João Baptista teve desde sempre grande importância na vida local. Data de meados do século XVI, a campanha de obras mais significativas levadas a cabo neste templo. Outro momento relevante na história das obras desta igreja é aquele que vai de 1696 a 1745 e que, segundo a documentação disponível, aponta para realizações a nível da azulejaria, da talha e da pintura de tectos⁶⁵¹.

Destinado à capela-mor da igreja matriz do Lumiar, contratou-se a 19 de Agosto de 1699, no virar da centúria, um retábulo de talha da autoria do mestre entalhador Matias Rodrigues de Carvalho.

Tivemos a fortuna de localizar, não só a escritura notarial que estabelece o contrato firmado entre a irmandade do Santíssimo Sacramento desta mesma igreja e o mestre em causa, mas igualmente os livros que contêm os registos contabilísticos dos gastos com esta empreitada. Deste modo, tomámos conhecimento que a planta para esta obra foi encomendada paralelamente a dois outros mestres: a José Antunes, reconhecido mestre entalhador e tracista de

⁶⁵¹ Cf. “Igreja de São João Baptista”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031106180408 em www.monumentos.pt

retábulos e a Pascoal Rodrigues, “o ilhéu”⁶⁵², pai do posteriormente famoso mestre entalhador e arquitecto Santos Pacheco⁶⁵³. É sobejamente interessante este facto, pois revela bem do cuidado posto na projecção da obra que esta irmandade queria ver figurar na capela-mor da sua igreja. A encomenda da planta a duas figuras bem conhecidas como tracistas confirma-o. Sabemos que o desenho escolhido terá sido o do mestre José Antunes pois tal é afirmado no texto da escritura de obra, como se pode constatar por este trecho da mesma: “(...) e da outra Mathias Rodrigues de Carualho mestre de officio de entalhador morador na dita cidade junto aos Caetanos (...) **estão ajustados sobre a obra da trebuna da dita igreja de que se fes rescunho por José Antunes mestre do mesmo officio de entalhador que está asinado por elles partes (...)**” (negrito nosso). De resto, o restante texto contratual continua sem grandes informações de relevo, reforçando apenas que a obra deveria ser de: “(...) entalhado e releuado com toda a perfeição e seguransa que a arte der lugar e na forma do dito rescunho que se fes sem que aja falta alguma entrando tambem nesta obra a casa da dita trebuna toda em redondo cuberta da mesma talha e as costas e ilhargas da mesma trebuna e o tecto della tudo da mesma talha e de bom releuado (...)”⁶⁵⁴ (Doc. n.º 67).

O custo total da obra saldou-se em 600.000 réis e teria de estar pronta no mês de Julho de 1700. Se o texto do contrato de obra nos informa acerca da autoria da mesma, quer em termos do seu desenho, e da sua execução, nos confirma as cláusulas habituais nestes documentos, esclarecendo-nos ainda sobre o montante acordado e a data de entrega da obra, os registos contabilísticos, pertença da irmandade do Santíssimo desta igreja, acrescentam e completam essas informações, dando-nos a oportunidade de percebermos mais detalhadamente como se desenrolou o processo em causa. Para além da referência aos montantes pagos quer a José Antunes, quer a Pascoal Rodrigues

⁶⁵² A actividade deste arquitecto foi descoberta pelo investigador Ayres de Carvalho, o qual localizou no espólio de desenhos da Biblioteca Nacional de Portugal um esboço da fachada da igreja de N.ª S.ª da Divina Providência, em Lisboa a qual se construiria em 1698. Cf. Ayres de CARVALHO, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1997, p. 87.

⁶⁵³ Deve-se uma vez mais ao supra citado investigador a descoberta da filiação do mestre arquitecto e entalhador Santos Pacheco. Cf. Ayres de CARVALHO, *Novas Revelações (...)*, pp. 61-62.

⁶⁵⁴ ANTT, C.N.L. n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 427, fl. 44.

pelo desenho da obra, 4.08.00 réis e 3.000 réis, respectivamente, através deste documento vamos acompanhando quer o evoluir da mesma, quer os altos e baixos que foi experimentando ao longo do processo.

O documento de contrato de obra firmou entre a irmandade e o mestre entalhador acordo para a execução do retábulo-mor desta igreja, no entanto, através da informação que os registos contabilísticos nos oferecem, sabemos que o mesmo Matias Rodrigues de Carvalho foi também responsável pelo entalhe de molduras destinadas ao espaço da capela-mor, molduras essas certamente destinadas às ilhargas, supostamente com o objectivo de enquadrar pintura: “(...)Despendeo que deu a Mathias Rodrigues de Carvalho emtalhador que foj o que fes a tribuna vinte mil reis para fazer os painés ou as molduras para elles que nos consertamos em corenta mil reis e tomou a madeira dos que regeitarão em trinta mil reis e que alem da madeira lhe auião de dar os 40.000 reis (...)”⁶⁵⁵. Mais à frente no documento pode ler-se: “(...) Mathias Rodrigues de Carvalho tem os coadros feitos não nos quer uir asentar sem que lhe acabem de pagar a tribuna que lhe deuem della 38.000 reis destes se lhe leuou a pena que elle pos em sima que soma 40.000 não se lhe deue nada mas este thezoureiro Domingos Vieira não despendeo mais que estes 20.000 (...)”⁶⁵⁶ (Doc. n.º 62).

Esta situação prefigura uma outra modalidade relevante nas relações entre contratantes e executantes. A retenção de uma obra por parte do mestre, enquanto não fosse completamente ressarcido por outra anteriormente executada. Neste caso concreto, Matias Rodrigues de Carvalho recusava-se a entregar a obra das molduras que teria já pronta, enquanto a irmandade não lhe satisfizesse inteiramente o pagamento por aquela do altar-mor, que entretanto se encontrava já assentada.

Sobre o destino deste altar-mor executado entre 1699 e 1700, sabemos que terá sido substituído por um outro datado de 1766, encomendado por António Ferreira de Almeida, juiz da mesa da irmandade do Santíssimo Sacramento, ao mestre entalhador Silvestre de Faria Lobo.

⁶⁵⁵ APISJ, *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, “Contas das despesas feitas em obras na Igreja Parochial do Lumiar - 1696 a 1745”, fl. 48 v.º.

⁶⁵⁶ *Idem, ibidem*, fl. 49.

No dia 7 de Fevereiro de 1932, um incêndio vem causar estragos de monta na igreja de S. João Baptista. As obras de restauro na igreja terão sido céleres, reabrindo esta ao público a 24 de Dezembro de 1934. Materiais e estruturas que não sofreram danos irreparáveis foram reaproveitadas nas obras.

Quanto ao original recheio de talha da igreja, sabe-se que o retábulo-mor não resistiu à acção do fogo e que terá sido substituído por um outro oriundo do antigo convento das freiras da ordem de Sta. Brígida, também chamadas inglesinhas, situado ao Quelhas⁶⁵⁷ (Fotografias n.ºs 3 e 4). Também o altar colateral do lado da Epístola terá sido deslocado da igreja do extinto Convento de Nossa Senhora da Estrela ou Estrelinha, actuais instalações do Hospital Militar de Lisboa⁶⁵⁸.



MONTEMOR-O-NOVO

❖ Igreja da Santa Casa da Misericórdia - Capelas da Nave

Responsável pela existência em Montemor-o-Novo de obra de talha de um artista oriundo de Lisboa, de nome José Ramalho, foi a Santa Casa da Misericórdia do mesmo lugar, que através do seu provedor à época, D. Martinho Mascarenhas, Conde de Santa Cruz, encomenda em primeiro lugar a

⁶⁵⁷ O extinto mosteiro das freiras brigitanas, fundado em 1651, possuía igreja da invocação de S. Salvador do Sião. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, as freiras mudaram-se para o convento de N.ª S.ª do Bom-Sucesso, de freiras irlandesas, e no espaço conventual instala-se um hospital destinado a acolher militares ingleses. Mais tarde, no imóvel instalam-se os padres da Companhia de Jesus, os quais ficam de posse da igreja e de pequena parte do convento, ficando com o restante espaço a congregação das irmãs de Sta. Doroteia. No início do Século XX, com o incremento do anticlericalismo, as instalações do antigo convento das inglesinhas são definitivamente encerradas. Cf. “Inglesinhas (Convento das)”, Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir. de), *op. cit.*, pp. 466-467.

⁶⁵⁸ Cf. “Igreja de São João Baptista” (...).

José Antunes, planta destinada à renovação da sua igreja⁶⁵⁹. Posteriormente é contratado o referido entalhador José Ramalho, morador junto à ermida das Almas, freguesia de N.ª S.ª das Mercês, a fim de executar a campanha de obras que incluiria o retábulo-mor e dois afrontados na nave.

As obras começadas em Agosto de 1703, ter-se-ão prolongado até 1709 e desenvolveram-se segundo as seguintes fases: de Agosto de 1703 a Junho de 1704, o mestre entalhou os dois retábulos idênticos afrontados na nave. Este trabalho foi-lhe remunerado em 556.845 reis. A obra do arco triunfal foi a sua segunda prioridade, tendo-a executado de Agosto a Dezembro de 1704. De Março a Junho do ano de 1706 foi a vez de se ocupar da obra do trono. Em 1707 faz um interregno nesta obra da igreja da Santa Casa da Misericórdia e elabora o risco e a obra de talha do retábulo de N.ª S.ª dos Milagres da igreja de S. Vicente da mesma vila, obra que lhe rendeu 120.000 réis. Finalmente em 1708 reveste de talha os dois meios arcos e os painéis dos vãos da capela-mor da igreja da Misericórdia.

Como era comum neste tipo de ajustes, ficou acordado entre os mesários da Misericórdia e o mestre entalhador José Ramalho que a obra depois de finalizada seria avaliada por mestres peritos na arte. Tal acção concretizou-se em 1708, e os mestres avaliadores, oriundos de Évora, Francisco Machado e Inácio Carreira, avaliaram a obra em 672.670 réis. Como os pagamentos efectuados a José Ramalho em duas parcelas foram, em 1706, 530.365 réis e em 1707, 86.285 réis, a mesa teve ainda de dar ao mestre, 56.330 réis, para perfazer a quantia pela qual a obra foi avaliada pelos peritos.

Não deixa de ser interessante este facto, pois é o único exemplo que possuímos documentado de uma situação em que os encomendadores têm de satisfazer ao mestre executante um determinado montante para além daquele que ele teria já recebido no final da obra.

⁶⁵⁹ Esta temática foi abordada por nós e Francisco LAMEIRA em “As diversas campanhas de obras retabulares da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo (...)”, pp. 142-143. A documentação é omissa no que respeita ao teor específico da obra encomendada a José Antunes, tanto poderia ser planta destinada à renovação arquitectónica da igreja, como desenho relativo à obra de talha ou eventualmente ambas.

Como atrás referimos, a participação de José Ramalho nas obras desta igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo conclui-se em 1709, quando o mestre finaliza a obra do arcaz da sacristia deste templo, recebendo por tal trabalho 188.110 réis.

Um dado interessante neste processo de colaboração de José Ramalho com a Santa Casa da Misericórdia de Montemor-o-Novo é a deslocação da sua oficina para trabalhar *in situ*.

Através da documentação produzida pelos mesários da Santa Casa, sabemos que José Ramalho trouxe consigo uma equipa formada por dez oficiais e um aprendiz. Uma vez mais deparamos com uma situação em que, provavelmente pela avultada encomenda envolvida neste contrato, o mestre e os mesários terão decidido que seria mais vantajoso para ambas as partes que a oficina de talha estivesse sediada junto ao local de destino da obra. Com esta deslocação da sua oficina para Montemor-o-Novo, numa permanência que terá durado cerca de cinco anos, José Ramalho, não só trabalhou para a igreja da Misericórdia como teve também a possibilidade de executar obra destinada ainda a uma outra, como acima referimos. Esta estadia prolongada proporcionou ao mestre a divulgação da sua obra por aquelas terras alentejanas e trouxe àquelas paragens o contacto com mestres e oficiais formados na escola de talha da capital. As vantagens para ambos são notórias. Como dissemos, se a divulgação da obra de José Ramalho lhe terá sido vantajosa, ela permitiu também a permanência de modelos e até de oficiais em Montemor-o-Novo, situação que favoreceu o aparecimento e desenvolvimento de oficinas locais.

Um dos oficiais de José Ramalho que se terá fixado em Montemor foi Manuel de Araújo que, possivelmente, apercebendo-se da necessidade de oficinas locais e do que isso significaria em termos de desenvolvimento do seu mester, longe de uma Lisboa onde a competição era feroz, decidiu estabelecer-se nesta vila, tendo até posteriormente casado com uma natural de Montargil de nome Arcângela Mendes⁶⁶⁰.

⁶⁶⁰ Cf. Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, "As diversas campanhas de obras retabulares da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo (...)", pp. 140-141.

A sua carreira em terras de Montemor-o-Novo terá arrancado com este projecto de revigoração dos interiores da Santa Casa da Misericórdia da mesma vila e prosseguiu documentada até 1723.

Em 1709-1710, este certamente já mestre entalhador, assume perante os responsáveis da Misericórdia a execução de uma peanha para o retábulo colateral, da invocação de N.^a S.^a da Piedade. Em 1718 é referenciado a contratar-se com o juiz da confraria da igreja de N.^a S.^a da Luz da mesma vila de Montemor-o-Novo, a fim de executar o retábulo-mor da igreja pela quantia de 230.000 réis, obra que felizmente ainda remanesce.

A última referência ao labor artístico deste mestre em terras alentejanas, data de 15 de Maio de 1723, quando o mestre se apresenta em Moura a fim de contratar a obra do altar-mor da igreja matriz de Montalvo, nas proximidades da dita vila⁶⁶¹.

Os dois retábulos que José Ramalho executou para a nave da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo, situam-se afrontados entre si. De feição estilística idêntica, apresentam duplas colunas torsas articuladas com ampla abertura central e remate em arco de volta inteira. O altar do lado do Evangelho alberga uma imagem de vulto da *Pietà*, enquanto o do lado da Epístola acolhe a de N.^a S.^a das Dores, encerrada em vitrina, numa estrutura de finais do século XVIII. A decoração destes retábulos não foge aos cânones utilizados na época. Folhas de acanto volumosas articulam-se com delicadas flores e com as figurinhas diminutas de meninos, que pontuam essencialmente na zona da predela. O contraste entre o vigor e a pujança do acanto e a graciosidade das flores e dos corpos delicados dos meninos, introduz neste retábulo, um dos princípios caros às regras da ornamentação: o contraste entre as características diversas de cada elemento; neste caso a pujança e a delicadeza (Fotografias n.ºs 179 a 181).

⁶⁶¹ *Idem, Ibidem.*



MONTIJO

❖ Igreja Matriz- Retábulo de S. Pedro

Para a igreja do Divino Espírito Santo, matriz do Montijo, o mestre entalhador António Martins Calheiros⁶⁶² executou o retábulo de S. Pedro comissionado pela irmandade dedicada ao mesmo santo. Estava-se a 24 de Fevereiro de 1701 e o mestre celebra contrato a fim de “(...) *hauer de fazer na Capella do ditto Santo huma tribuna de emtalho de madeira de Bordo por preço e quantia de sento e oitenta mil reis liures de todos os mais custos (...)na forma do rascunho que os dittos officiais lhe derem que vem a ser na forma da tribuna da Capella de N.^a S.^a da Piedade da mesma Igreja acrescentando lhe dous palmos no pee direito (...)”⁶⁶³ (Doc. n.º 73).*

Uma vez mais estamos perante a contratação de uma obra modesta destinada a guarnecer uma capela de igreja paroquial, encomendada por uma irmandade local, certamente com parcos proventos, que no entanto não impediam o desejo de possuir obra de talha do seu tempo. Isto mesmo constatamos no acerto entre ambas as partes, quando a irmandade refere explicitamente que o altar que encomenda teria de ser feito à semelhança de outro pré-existente no mesmo templo, com ligeiras alterações, nomeadamente na altura do mesmo. Uma hipótese que aqui podemos levantar é a da questão da propriedade do desenho ou traça dos retábulos e o seu uso repetido. Neste caso, a irmandade refere que fornecerá o risco ao mestre, portanto supõe-se que ele não é o seu autor e, ao afirmar que o altar que encomenda terá de ser semelhante a outro já existente na igreja, somos levados a equacionar se este mesmo risco não terá servido para

⁶⁶² Para elementos sobre a vida e obra de António Martins Calheiros, veja-se Vol. II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

⁶⁶³ ADS, *Cartório Notarial, Montijo (Aldeia Galega)*, L.º de notas n.º 13, 1.º ofício, tabelião Francisco Cardoso fls. 242-242.º, publ. por Francisco José Oleiro LUCAS, “O Retábulo de S. Pedro na Igreja Matriz do Montijo”, *Artis* n.º 3, Dezembro de 2004, pp. 369-378.

pelo menos estas duas obras. Assim, poder-se-ia compreender o facto de em muitas igrejas existirem retábulos que são *grosso modo* idênticos na sua estrutura, mas que apresentam variações a nível iconográfico e estritamente ornamental⁶⁶⁴.

Uma outra questão interessante veiculada por este documento, e que acontece exactamente quando as obras são destinadas a locais fora de Lisboa, respeita à obrigação de cada uma das partes no que toca ao transporte da obra. Neste caso apresenta-se uma situação em que as despesas são divididas, ficando o mestre apenas encarregado do transporte e custos de levar as madeiras até ao porto de Lisboa, cabendo à irmandade o carreto da mesma daí até à sua igreja. Assim, ao mestre caberia colocá-la “(...) *a borda dagoa na Ribeira da Cidade de Lisboa e o custo assim de despachos como de carretos que fizer na ditta cidade como para esta villa seria tudo por conta da ditta Confraria como assim mais as mais custas que fizer assim de por estas e mais couzas pertencentes a outros officios (...) outrossim seriam obrigados elles dittos officiais a darem lhe caza em que recolha quando vier a asentar a obra nesta villa (...)*”.

Esta seria também uma forma de não onerar de modo excessivo o custo final da obra, já que possivelmente a irmandade arranjará maneira de conduzir a madeira até à sua igreja, com meios próprios, ou pelo menos, menos caros do que se esse serviço fosse inteiramente prestado pelo mestre. Também o fornecimento de alojamento ao mestre durante o período de assentamento da obra, não deveria ser uma dificuldade para a própria irmandade. Pensamos que neste exemplo contratual, estamos perante algumas soluções e expedientes que seriam utilizados por aqueles encomendadores de menores posses financeiras e que concertavam as suas acções no sentido de poder encomendar uma obra de talha a um mestre de Lisboa, restringindo ao máximo os custos que essa contratação implicava.

⁶⁶⁴ Tal é o caso de alguns retábulos situados na nave da igreja de Santa Catarina de Monte Sinai, em Lisboa, os quais sabemos terem sido maioritariamente entalhados pelo mestre Manuel João de Matos, e que apresentam poucas diferenças a nível estrutural, sendo a sua iconografia e a sua ornamentação os seus maiores elementos de diferenciação. Sobre este mestre veja-se Vol II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

O retábulo dedicado a S. Pedro é o colateral ao altar-mor do lado da Epístola e apresenta-se bastante intervencionado. A sua estrutura actual em forma convexa apresenta articulação de duplas colunas torsas, abertura central de nicho e remate de frontão interrompido.

Este altar dedicado a S. Pedro, como acima referimos, deverá ter sido alvo de uma grande intervenção, desconhecemos em que época e moldes, mas a estrutura hoje existente revela ser fruto de uma montagem de elementos que anteriormente pertenceram ao dito altar, mas que, pela nova articulação de elementos, quase todos novos, ganha um sentido estético distinto.

As únicas peças originais deste altar afiguram-se-nos ser as colunas torsas e o interior do nicho que alberga a imagem de S. Pedro. Todas as restantes indiciam feitura tardia e resultam decerto da tal intervenção a que aludimos (Fotografias n.ºs 136 a 138).

De resto, este facto ocorre igualmente no altar colateral do lado do Evangelho, que se irmana na mesma tipologia do de S. Pedro.

Identificamos uma estrutura pré-existente à qual se adossaram elementos dos primitivos retábulos. É por este facto, que o altar mencionado surge como um espécimen híbrido e de difícil inserção em qualquer estilo. Se atentarmos especificamente na sua base ou no seu remate, de feição nitidamente posterior às demais componentes, compreendemos melhor a natureza desta peça.

Estamos, assim, perante uma estrutura que combina elementos originais com outros executadas muito posteriormente, dando corpo a um retábulo atípico dentro do panorama artístico desta arte.



MOURA

❖ Igreja do Convento do Carmo- Retábulo-mor

O convento da ordem do Carmo, em Moura, terá sido construído cerca de 1251, pelos cavaleiros da ordem de Malta, que terão vindo para Portugal acompanhados por religiosos carmelitas, fixando-se naquele local. Deste primitivo cenóbio nada restou, já que a sua reedificação terá sido levada a cabo no século XVI, atestada por referências a reconstruções, nomeadamente da igreja e claustro⁶⁶⁵.

Na então distante localidade alentejana de Moura, os religiosos de N.^a S.^a do Monte do Carmo intentaram erigir na capela-mor do seu cenóbio um retábulo da autoria de um destacado mestre entalhador lisboeta. Manuel Machado foi o escolhido e a 14 de Julho de 1702 foi firmado o contrato notarial entre ambas as partes. Neste, apresenta-se um certo Manuel Rodrigues Pedroso, morador na Rua da Caldeira, como o encomendador desta obra destinada ao convento do Carmo de Moura. “(...) estão contratados em elle Manoel Machado fazer toda a obra do retabolo da cappela mor do comvento do Carmo da Villa de Moura asim a frontaria de fora como tambem a caza da tribuna com seu trono para se espor o Senhor tudo revestido de emtalhado e as ilhargas da cappela mor e seus cachilhos para paineis e sua simalha tudo emtalhado e tudo na forma e risco /fl. 53/ que elle Manoel Machado tem asinado (...)e toda a dita obra posta e asentada em seu lugar por conta e risco e despeza

⁶⁶⁵ “Igreja e claustro do Convento do Carmo”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT040210070005, em www.monumentos.pt

*delle Manoel Machado por todo o mes de Nouembro proximo que vem neste prezente anno e por preso toda a dita obra de setecentos mil reis (...)*⁶⁶⁶ (Doc. n.º 76).

A empreitada que se contratava nesta data a mestre Manuel Machado era vultuosa. O entalhador, pelo ajuste contratual firmado, obriga-se não só a executar o retábulo-mor do dito cenóbio carmelita, mas igualmente a revestir a tribuna, a fazer o trono e ainda a forrar de talha e de molduras do mesmo material, as ilhargas da capela-mor em questão. É uma obra de preenchimento total do espaço delimitado para esse efeito, com a singularidade de ter sido requerida e paga por um particular residente em Lisboa. Esta figura enigmática, da qual não conseguimos apurar dados até ao momento, teria certamente ligações com a ordem do Carmo e provavelmente acalentaria o desejo de se fazer sepultar nesse cenóbio de Moura, como era aliás frequente na época para um particular que patrocinasse uma obra desta envergadura e qualidade⁶⁶⁷.

Este retábulo, que ainda subsiste na outrora igreja do convento do Carmo, apresenta-se bastante alterado por posteriores intervenções.

A sua estrutura insere-se na tipologia que articula duplas colunas torsas com abertura de espaço central, reservado para a apresentação de imaginária e remata em arco de volta perfeita.

Várias são as intervenções que este altar terá sofrido, começando desde logo pela introdução de composição contracurvada no registo inferior da tribuna, estrutura essa que alberga uma imagem de vulto da Virgem com o Menino.

Igualmente no remate se reconhece intervenção posterior, que se terá ocupado em modificar a sua feição. Hoje observa-se remate de fundo de cor azul, ao qual parecem ter sido adossadas figuras de meninos e elementos decorativos. De resto, todo o retábulo deverá ter sido intervencionado no sentido de introduzir policromia, que neste caso se joga entre o azul e o vermelho.

⁶⁶⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 76, L.º 328, fls. 52 v.º-53, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)", p. 20.

⁶⁶⁷ Veja-se o caso paradigmático de Roque Monteiro Paim, o qual custeou as obras da capela-mor do convento da Santíssima Trindade, fazendo-se posteriormente sepultar a si e à sua família nesse mesmo espaço. Veja-se Vol. II, doc. n.º 96.

Também nas ilhargas se observam opções estéticas discordantes com o contrato de obra de talha encomendada a Manuel Machado. Nessa escritura, e como acima referimos, o mestre obrigava-se a entalhar também as ilhargas e o tecto da capela, facto que hoje não se observa.

O destaque neste conjunto vai para os grandes atlantes, em meios-corpos, adossados às pilastras do arco triunfal a capela-mor e que denotam a intervenção de um bom mestre escultor, como seria certamente Manuel Machado (Fotografias n.ºs 146 a 148).



PALMELA-ALFERRARA

❖ Igreja do Convento dos Franciscanos Capuchos Arrábidos - Retábulo-mor
Datará de 1383 a permanência dos frades capuchos arrábidos em Alferrara, num pequeno convento. Mais tarde, em 1576, D. Estêvão da Gama, filho do 1º conde da Vidigueira, e neto de Vasco da Gama, que tinha residência naquele local, e possuindo terras no mesmo, doa parte aos frades, no sentido de estes poderem ali edificar um convento de maiores dimensões. Dá-se início à construção do edifício conventual em 1578, tendo por padroeira N. S.^a da Conceição. É de destacar que este antigo convento e igreja dos frades capuchos arrábidos encontram-se em ruínas, não sobrando hoje mais do que algumas partes da sua antiga estrutura arquitectónica⁶⁶⁸.

Neste convento de N.^a S.^a da Conceição dos frades capuchos arrábidos, de Alferrara, a necessidade sentida em renovar a capela-mor levou a que os

⁶⁶⁸ “Convento de Nossa Senhora da Conceição da Província da Arrábida de Alferrara / Convento de São Francisco de Alferrara / Convento de Capuchos de Alferrara”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031508020014 em www.monumentos.pt. Sobre este monumento actualmente em ruínas, veja-se o estudo de Vítor SERRÃO e José MECO, *Palmela Histórico-Artística (...)*, pp. 290-304.

religiosos, através de um dos seus companheiros, o padre Andrade, contratassem em Lisboa com o mestre entalhador Vicente do Couto Nobre, morador na Rua da Metade às Portas de Santa Catarina, um retábulo, trono e sacrário destinado a guarnecer de talha a ousia da sua igreja conventual. Estava-se a 10 de Junho de 1687, quando deslocando-se à cidade de Lisboa, provavelmente apenas com este objectivo, o padre Andrade, em seu nome e dos seus companheiros frades capuchos da Arrábida, celebra contrato de obra com o mestre entalhador Vicente do Couto Nobre. A empreitada custaria aos frades 155.000 réis, os quais exigiram que o prazo final para entrega e montagem do retábulo, trono e sacrário fosse feito daí a seis meses e vinte dias, dia de S. Francisco. O texto do contrato, apesar de lacónico faz saber em traços gerais, o seguinte: “(...) Padre Andrade estando elle ahj presente como sindico do conuento de N.^a S.^a da Conceição dos Religios[os] capuchos arabidos da Rosa e seu procurador de guardião e descrettos do dito comuento de huma parte E outra estaua outro sj presente Vicente do Couto Nobre mestre do officio de emtalhador morador nesta cidade na Rua da Metade nas Portas de Santa Catarina (...) *estam contratados em elle Mestre Vicente do Couto Nobre para efeito de fazer hum retabollo e capella mor do dito comuento na forma do rescunho que tem bem visto e asenado por tempo de seis mezes vinte dias athe dia de Sam Francisco (...) da lla de todo perfeita e acabada na uespora do dia do Sam Francisco na forma do rescunho não se afastando delle couza alguma a qual obra consta de hum trono com sua caza na forma do rescunho e na frontaria com quatro colunas retrocidas com folhagens de parra ao custume e o sacrario com seis culunas e quatro nixos e toda esta obra esta no rescunho (...)*”⁶⁶⁹ (Doc. n.º 40).

Pelo exposto, não podemos saber a quem pertenceu a autoria do risco desta obra, apenas que à semelhança do que se verifica em quase todos os outros ajustes notariais de obra de talha, a preocupação em reforçar a importância do mestre seguir o risco que lhe é fornecido é sempre uma das cláusulas mais relevantes destes contratos. A feição do retábulo assemelha-se àquelas que por essa época se contratavam em Lisboa. Estruturalmente definido pela presença de uma tribuna destinada a acolher um trono e apresentando duplas colunas

⁶⁶⁹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 87, L.º 342, fl. 2.

salomónicas revestidas de folhas de videira, esta seria uma estrutura que, possivelmente, apresentaria também um prolongamento dos trossos das colunas no remate, configurando assim uma estrutura conotada com o Estilo Nacional da retabulística portuguesa. Já o sacrário, pelo sumariamente acima descrito, apresentar-se-ia em forma de templete com as suas colunas e nichos.

O custo modesto desta obra pode referir-se quer à sua simplicidade, quer também ao facto de ser executada por um mestre menos cotado no mercado de obra de talha. Não podemos descartar a hipótese do risco em causa configurar um retábulo de pequenas dimensões, comparado com outros coevos, ou mesmo associar essas pequenas dimensões a uma obra menos trabalhosa, em termos de ornamentos de talha e de escultura. Como é evidente, a inserção de elementos decorativos muito trabalhosos e a opção pela introdução da escultura, certamente que onerariam muito mais uma obra e tal poderia ser o caso desta encomenda, em que os comitentes ter-se-ão decidido por uma estrutura mais modesta. Por outro lado, pela descrição que o contrato nos fornece, afigura-se-nos que a encomenda que é feita ao mestre entalhador não seria assim tão simples e linear, pois para além do retábulo e casa da tribuna, o mestre ficou ainda encarregado de entalhar o trono e o sacrário. Seria portanto uma empreitada de algum vulto, pelo menos em termos quantitativos que, possivelmente, só a menor cotação de Vicente do Couto Nobre como entalhador parece justificar. Como se sabe, alguns encomendadores optavam por pôr a obra a pregão quando decidiam avançar para a concretização de um trabalho de talha e, neste caso, o mestre que se oferecesse para realizar o trabalho pelo custo mais baixo seria o eleito pelos comitentes. Em outras situações, o encomendador sabia de antemão qual o mestre que queria ver como responsável pela execução do trabalho de talha que precisava. É assim que, por exemplo, com mestres como José Rodrigues Ramalho ou Manuel João da Fonseca, os preços praticados para executar obras, muitas vezes idênticas em dimensão a outras suas contemporâneas, são muito mais elevados. Não era raro assistirmos a contratos de obras que custariam entre os 800.000 e o conto de réis, quando adjudicadas a uma oficina como a de José Rodrigues Ramalho. Num

exemplo claro da lei de mercado da oferta e da procura, foi para esta oficina que certamente confluíram os mais abundantes pedidos de contratos de obra por parte de ordens religiosas, irmandades e particulares, entre outros. Não será coincidência que os registos de contratos de obra mais numerosos, por nós e outros investigadores localizados até ao momento, destaquem a oficina deste mestre como a mais operosa na Lisboa da época e, portanto, também aquela que porventura se fazia pagar mais caro. Isto para justificar que o valor diminuto pago pelos padres capuchos do convento de N.^a S.^a da Conceição a mestre Vicente do Couto Nobre, terá de ser equacionado em vista de todos estes factores, cuja conjugação moldava o processo de contratação destas obras.



PORTALEGRE

❖ Igreja do Convento de S. Bernardo - Retábulo-mor

O convento de S. Bernardo de religiosas da ordem de Cister, terá sido fundado em 1518 sob os auspícios de D. Jorge de Melo, bispo da Guarda, sendo que a sua igreja foi sagrada em 1572⁶⁷⁰.

Na cidade de Portalegre, dentro do mosteiro da ordem de Cister, a abadessa e mais religiosas concordaram em mandar executar para a capela-mor do seu cenóbio um retábulo entalhado em Lisboa pelo mestre marceneiro Manuel Barreto. Assim, a 12 de Agosto de 1674, essa vontade foi firmada em cartório notarial, tendo por representante das religiosas, frei Bento da Silva procurador-

⁶⁷⁰ Cf. "Igreja de São Bernardo e o túmulo de D. Jorge de Melo e os 2 claustros do convento anexo à Igreja de São Bernardo / Mosteiro de São Bernardo (v. 1214080095)", ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT041214080003, em www.monumentos.pt e Domingos BUCHO, *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre: Estudo Histórico-Arquitectónico. Propostas de Recuperação e Valorização do Património Edificado*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, 1994 (texto policopiado).

geral do mosteiro de Alcobaça. Segundo acordado, o mestre deveria executar: “(...) *hum Retabolo que tome E enche toda a cappela mór da jgreja do dito mosteiro de São Bernardo da cidade de Portalegre o qual Retabolo ha de ser todo da madeira de bordo E laurado do feitio que se chama emtalhado, no qual ha de auer huma tribuna do mesmo feitio emtalhado por dentro delles, athe /fl. 101/ doze palmos de comprido e da altura perporcionada para nella estar exposto o Santissimo Sacramento pella somana Santa E mais festas no qual Retabolo outro sj áde auer quatro nichos para quatro Santos tres dos quais estão na jgreja do dito mosteiro E o quarto ade ser huma imagem de São João Euangelista que elle dito Manoel Barreto tem em sua caza uzado, e hade dar para se por no dito retabolo e tambem ade fazer tres duzias de peis (sic) de castiçais (...)*”⁶⁷¹ (Doc. n.º 7).

A obra teria de estar colocada na capela-mor do dito mosteiro até Fevereiro do ano seguinte à feitura do contrato, sendo que pagariam ao mestre 260.000 réis⁶⁷². Apesar de este contrato ter sido outorgado e assinado no final pelo tabelião, contraente, contratado e testemunhas, a verdade é que não deverá ter tido efeito, pois quase três anos passados, as mesmas religiosas do mosteiro de S. Bernardo de Portalegre, uma vez mais através do seu procurador frei Bento da Silva celebram novo contrato para a realização de um retábulo de talha com destino à capela-mor do seu cenóbio. O mosteiro de N.ª S.ª do Desterro em Lisboa, concretamente, a cela de frei Bento da Silva, serviu de palco à assinatura deste contrato de obra de talha, entre as mesmas religiosas e o mestre marceneiro Domingos Lopes, dado como morador junto ao mosteiro da ordem da Santíssima Trindade. O retábulo custaria às monjas 325.000 réis e teria de ser entregue até Março do ano seguinte ao da feitura da escritura. Estava-se a 30 de Maio de 1677 e o texto do acto notarial revelava o seguinte: “(...) *estão contratados (...) para elle mestre marceneiro auer de fazer o retabolo para a cappela mor do dito mosteiro de São Bernardo de Portoalegre (...) E a de ser asentada E obrada com todo o primor que se uza na dita arte o qual retabolo e rescunho delle pello qual se a de fazer fica na mão delle dito mestre marceneiro asinado com o sinal delle dito pello procurador*

⁶⁷¹ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 309, fls. 100 v.º-101.

⁶⁷² *Idem, ibidem*, fl. 100 v.º.

*geral e delle dito mestre E de mim tabaliam E a outra ametade do dito rescunho da dita obra ficou em poder da madre Abbadessa. (...)*⁶⁷³ (Doc. n.º 15). Como podemos verificar por este excerto, o texto desta escritura não nos fornece nenhuma descrição da obra contratada, apenas refere que o mestre terá de seguir o risco destinado à execução da obra e que esta terá de ser “*asentada e obrada com todo o primor*”. Para além desta sumária indicação, não possuímos nada que nos possa ajudar na reconstituição da feição deste retábulo, uma vez que ele não chegou até aos nossos dias.

O que se revela realmente interessante, não são tanto estes dois contratos de obra, mas sim o facto de mestre Domingos Lopes ser o autor do retábulo-mor da igreja do mosteiro das monjas de Cós, da mesma ordem destas de S. Bernardo de Portalegre. Como tivemos ocasião de constatar, o procurador de ambos os mosteiros, de Cós e de Portalegre é o mesmo Frei Bento da Silva, o qual procedeu à celebração destes três contratos de obra, dentro da sua cela no mosteiro de N.ª S.ª do Desterro, em Lisboa.

É sintomático que, um ano depois das religiosas do mosteiro de Cós terem contratado a obra de talha destinada à sua capela-mor, as suas irmãs do mosteiro de Portalegre decidam, também elas, encarregar o mesmo mestre de realizar para o seu mosteiro obra idêntica. Dizemos idêntica, porque destinada a guarnecer a capela-mor, pois certamente que não seria de todo semelhante em grandiosidade e modelo, já que a obra do mosteiro de Cós foi contratada pela vultuosa quantia de 880.000 reis, enquanto esta de Portalegre não passou para além de uns modestos 325.000. Muitas explicações poderão ser avançadas para este facto, sendo no entanto a mais imediata e plausível aquela que assenta na menor disponibilidade financeira das monjas de Portalegre, pois o desaparecimento deste retábulo não nos permite quer a sua leitura estética, nem o confronto com aquele ainda existente do mosteiro de Cós.

Apesar de não sabermos qual o motivo que levou à não realização da primeira obra contratada com o mestre Manuel Barreto, o facto de as religiosas terem

⁶⁷³ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 44 v.º-46, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 99.

recorrido ao seu colega de profissão, Domingos Lopes, poderá indiciar que tiveram boas referências do mesmo através das suas irmãs do mosteiro de Cós e que decidiram seguir uma via mais segura, contratando um artista que estaria a dar boas provas do seu mester.



SANTARÉM

❖ Igreja de Santiago- Retábulo-mor

Para o período que nos importa, o primeiro registo de obra de talha destinada a Santarém, data de 15 de Outubro de 1692.

Desejando possuir na sua capela-mor um retábulo executado em Lisboa, o padre vigário da igreja de Santiago daquele lugar, frei Manuel da Costa Mendanha, contrata com o mestre Matias Rodrigues de Carvalho a feitura do mesmo, a ser entregue no dia de S. João do ano seguinte, pela quantia de 250.000 réis.

Esta empreitada, contudo, sofreu alguns precalços, pois este contrato não se outorgou nesta data, por motivo de discordância das partes envolvidas em relação a determinadas cláusulas do mesmo. Para além disso, o texto da escritura também não nos fornece qualquer informação sobre a feição da obra que estava a ser contratada. O único esclarecimento mais digno de nota neste âmbito é a referência à existência de um risco que pelo conteúdo do texto do ajuste parece ter pertencido ao mestre: *“(...) estaua contratado com o dito Mathias Rodrigues de Carualho para auer de lhe fazer na dita igreja de Santiago desta dita villa huma obra pera a capela mor da dita igreja e freguesia que esta constaua pello rescunho que amostrado lhe tinha elle dito Mathias Rodrigues de Carualho que por elle me foi apresentado o qual rescunho tornei a entregar ao dito Mathias*

*Rodrigues de Carualho que aqui asinara tambem (...)*⁶⁷⁴ (negrito nosso) (Doc. n.º 49).

Ao contrário de outros contratos de obra que não eram outorgados na altura, e das obras que intentaram contratar, se perdia o rasto da sua história, nomeadamente se foram executadas mais tarde, neste episódio concreto da encomenda do retábulo-mor da já desaparecida igreja de Santiago de Santarém, estamos perante um caso diferente, já que os comitentes da obra voltam a ajustar-se com o mesmo mestre a fim de concretizarem os desígnios a que anteriormente se tinham proposto.

O segundo acto notarial destinado à referida obra é celebrado em Santarém a 9 de Fevereiro de 1693 e nas suas cláusulas principais apresenta algumas modificações relativamente ao anterior. A primeira é, desde logo, a ausência do mestre entalhador, que desta feita não se deslocou a Santarém, mas fez-se representar por um seu primo, de nome Francisco Barreto, morador na mesma cidade. Quanto ao preço da obra, este mantém-se o mesmo, 250.000 réis, mas, em vez do pagamento ser faseado em três parcelas, agora a quantia ajustada é entregue quase na totalidade no acto da escritura, 225.000 réis, ficando os outros 25.000 prometidos para breve. Outra diferença em relação ao contrato anterior, é que neste caso, o encomendador exige um fiador à obra contratada, possivelmente pelo facto de estar a fazer uma entrega de dinheiro vultuosa em um só pagamento. Apresenta-se como fiador, o mestre carpinteiro Belchior Correia, também primo de Matias Rodrigues de Carvalho e igualmente residente em Santarém⁶⁷⁵.

❖ Igreja do Colégio Jesuíta de Santarém (actual Sé) - Retábulo de S. Estanislau Kostka

Destinada à igreja do colégio jesuíta de Santarém, as referências a obra de talha começam em inícios do século XVIII, com a encomenda do altar do beato

⁶⁷⁴ ARQUIVO DISTRITAL DE SANTARÉM, *Cartório Notarial*, L.º 3 de notas de João Vaz Paiva, 1692-93, fls. 40-41 v.º. Documento cedido por Vítor Serrão.

⁶⁷⁵ ADSa, C.N., L.º de notas de João Vaz de Paiva, 1692-93, fls. 93- 93 v.º Documento cedido por Vítor Serrão

Estanislau Kostka. Este altar destinado a figurar na nave do templo inaciano, seria contratado a 21 de Abril de 1703 ao mestre entalhador Manuel Álvares⁶⁷⁶. Segundo o que apurámos, através da leitura do texto notarial de ajuste de obra, esta encomenda particular destinar-se-ia a figurar numa capela privada concedida pelos padres jesuítas a João Henriques. Este, como proprietário da referida capela, e cumprindo as regras vigentes à época, chama a si a responsabilidade do engradecimento e manutenção da mesma, ao encomendar uma obra de talha condizente com as obras que, possivelmente por aqueles anos, estariam a ser levadas a cabo naquela igreja. Uma das cláusulas do contrato é interessante a este nível, pois salvaguarda que, por morte de João Henriques no decorrer da execução da obra de talha, este deixaria ao padre reitor do colégio a missão de finalizar os pagamentos que ainda fossem devidos ao mestre entalhador, retirando para isso o dinheiro necessário dos bens da sua capela.

Outras duas cláusulas apresentam-se também como dignas de nota neste contexto. Uma é a referência à apresentação do risco no momento da celebração da escritura, risco que obteve a concordância do encomendador, pelo que se supõe que terá sido executado por Manuel Álvares, outra é a apresentação de dois fiadores à obra, sendo que um deles é entalhador e morador em Lisboa às Portas da Cruz, o mesmo local de residência de Manuel Álvares. Este outro entalhador, que se oferece como fiador, não se limita a representar o papel mais comum que lhe seria habitualmente reservado; satisfazer o investimento do cliente, caso o seu colega de ofício falhasse em entregar a obra, mas vai mais além, ao ser-lhe investida a missão de terminar a obra, caso Manuel Álvares não o conseguisse fazer: “(...) *Item que morendo o dito Manoel Aluares neste tempo hum dos fiadores ao diante declarados a que chamão Manoel Valente official do mesmo officio dara feita a dita obra no mesmo tempo deBaicho das clauzullas desta escriptura (...)*”⁶⁷⁷ (Doc. n.º 80). De resto, o contrato de obra segue com as cláusulas normativas

⁶⁷⁶ Sobre este mestre veja-se Vol. II- Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

⁶⁷⁷ ADSa, C.N., Arquivo 3.º, Livro 14 de Notas de Miguel Andrade Ferreira, fl. 130. Documento cedido por Vítor Serrão.

neste tipo de escritura, fazendo referência à quantia que seria paga ao mestre: 310.000 réis e a data em que deveria estar pronta: Março do ano seguinte, 1704.

Este retábulo, originalmente dedicado a S. Estanislau Kostka, hoje albergando a imagem da Virgem, serviu de inspiração para o modelo daquele que lhe é fronteiro, outrora dedicado a S. Francisco Xavier.

Enquadrável na produção retabular de inícios de Setecentos, este altar apresenta-se suportado por supedâneo de madeira imitando embutidos marmóreos, no qual assenta a predela profusamente entalhada com motivos acânticos.

Duplas colunas articuladas com uma bem dimensionada pilastra ao centro⁶⁷⁸ - estrutura que se impõem no corpo do retábulo e apenas deixa espaço para um nicho ao centro, no qual, actualmente, se reconhece uma imagem da Virgem suportada por três anjos sentados em nuvens - introduzem sentido de profundidade, que de alguma forma foi comprometido pela diminuta abertura central.

O topo do retábulo resolve-se em arco de volta plena, prolongando a estrutura das colunas e da pilastra. Ao centro, um grande escudete domina o registo e insere uma nota de originalidade no altar (Fotografia n.º 167).

❖ Igreja do Colégio Jesuíta de Santarém (actual Sé) - Retábulo de N.ª S.ª da Glória

Dois anos volvidos sobre este contrato destinado a guarnecer de talha a capela de S. Estanislau Kostka, os padres da companhia contratam-se com outro mestre entalhador oriundo de Lisboa, desta feita António Martins Calheiros, com a finalidade de verem executada em talha a capela de N.ª S.ª da Glória situada na nave do seu templo. Decorria o ano de 1705 e estava-se a 15 de Junho, quando o padre Bernardo Brandão, morador no seu colégio de Santo Antão de Lisboa, se desloca à Rua da Rosa do Carvalho, casa do tabelião João

⁶⁷⁸ Francisco Lameira chama a atenção, justamente, para este pormenor, que promove um distanciamento acentuado entre as colunas do retábulo. Cf. Francisco LAMEIRA, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal (...)*, p. 99.

de Azevedo Reis, para onde o mestre António Martins Calheiros também se dirigiu, a fim de contratar a obra do retábulo de N.^a S.^a da Glória.

Esta obra, encomendada pela quantia de 360.000 réis, teria de estar pronta e assentada na dita capela dentro de um ano a contar do dia da celebração da escritura. Um dos pormenores curiosos deste contrato, relativamente às relações familiares no âmbito das oficinas de talha, é a presença do filho do mestre António Martins Calheiros, de nome Júlio, o qual assina como testemunha no final do documento. Esta presença poderá indiciar já uma colaboração nas obras de talha que seu pai executava.

Contrariamente à maioria dos textos que firmam ajustes de obra de talha, este referente à contratação do altar de N.^a S.^a da Glória é bastante rico em termos de descrição da obra que os padres inacianos desejavam ver feita nesta capela. A obra seria executada mimetizando integralmente uma de talha e outra de pintura ambas correspondentes à capela fronteira. O extremo cuidado posto na descrição da obra que se contratava, vai ao ponto de enunciar minuciosamente a composição estrutural e decorativa da capela a copiar, bem assim como a pintura que se desejava ver transposta para escultura de médio relevo, a fim de figurar no remate do altar de N.^a S.^a da Glória. Pela originalidade da descrição, pela raridade que configura, não só na prescrição das directrizes que deveriam formatar a obra, mas essencialmente na apetência pela transposição de uma obra de pintura, numa de escultura em médio relevo, este acto notarial revela-se assaz interessante no universo de produção destes documentos. Por tal reproduzimos aqui um excerto desta escritura, que ilustra de forma sintomática o acima referido: *“(...) E a forma ou Rescunho deste Retabollo ha de ser o outro que esta defronte della da cornijia para baixo (...) Do frizo para sima que he a volta do Arco o rascunho e forma desta obra ha de ser a pintura que esta na mesma cappela E vem a ser huma gloria; E esta gloria tera doze figuras dos vinte e quatro ancioins do Apocalipse doze de cada banda e estas figuras serão de vulto quanto pedir a obra para que fique boa; E terão nas mãos as ditas figuras seus jnstmentos e suas croas na cabeça, (...) no mejo destas figuras e lugar mais Alto estara hum cordeiro leuantado de vulto com hum livro aberto com sete segilos por de*

tras do cordeiro Hum resplendor (...) no mejo de tudo esse cordeiro ha de ter sete portas, na cabeça como esta na pintura na Aduella do Arco do frizo para sima hão de hir as mesmas figuras que estão na pintura todas de releuo e vem a ser o Evangelista São João escreuendo no Livro do Apocalipse e o para o cordeiro Christo da parte do Evangelho (...)"⁶⁷⁹ (negrito nosso) (Doc. n.º 95).

Como se referiu, o risco do retábulo de N.^a S.^a da Glória seria o daquele, também de talha, que lhe estava fronteiro. De facto, o que se pedia ao mestre entalhador era que copiasse o modelo indicado pelos padres inacianos de Santarém até ao mais ínfimo pormenor, resultando assim uma obra que só se distinguiria da sua matriz pela inclusão de escultura, figurando o tema que na outra se apresentava em suporte de pintura. Ao mestre solicitava-se que copiasse à vista um retábulo e a temática da pintura, a fim de executar um altar para o qual não se pedia inovação nem originalidade, mas sim conformidade com um determinado modelo. Como sabemos, esta prática não era inédita à época, sendo até comum a contratação de obras que referiam expressamente outras como seus modelos "*e melhor se puder ser*". O que neste ajuste de obra se revela verdadeiramente interessante e singular é a encomenda de uma obra de escultura em médio relevo, cuja fonte de inspiração seria uma outra de pintura. Neste caso, o verdadeiro desafio lançado a este mestre entalhador foi a realização de uma obra de escultura que tivesse a capacidade de captar e transmitir a temática daquela figurada na realização pictórica que lhe serviu de inspiração.

Sabemos que a obra de talha deste retábulo não foi concluída por António Martins Calheiros, pois a 3 de Outubro de 1709, os mesmos padres jesuítas de Santarém contrataram-se com o igualmente mestre entalhador e escultor Matias Rodrigues de Carvalho para que este executasse a obra de talha da mesma capela de N.^a S.^a da Glória⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 338, fls. 26-27, publ. por Ayres de CARVALHO, in "Documentário Artístico (...)", p. 30.

⁶⁸⁰ Esta informação já foi publicada por nós e Maria João Pereira COUTINHO, no texto: "Com toda a perfeição na forma que pede a Arte (...)", pp. 281-282.

Este novo ajuste notarial define contornos diferentes para a execução da obra deste altar. Desde logo, o que se requer ao mestre é que execute este à semelhança daquele que fez para a capela da irmandade de N.^a S.^a dos Agonizantes da igreja da casa professa de S. Roque. Não existe nenhuma menção ao retábulo fronteiro ao de N.^a S.^a da Glória como modelo, nem se refere nenhuma especificação mais. No que o anterior texto notarial tinha de eloquente e assertivo em relação à obra encomendada, este outro tem de breve e sucinto, pois nas suas cláusulas mais significativas refere apenas: “(...) *e pelo mesmo rescunho e forma que elle fes na capella de N.^a S.^a dos Agonizantes da Caza Proffesa de São Roque desta dita cidade porque do mesmo modo e pelo mesmo rescunho fara esta de N.^a S.^a da Gloria pondo elle tudo o que for condusente ate com efeito ser acabada que se entendera ate o mes de Janeiro do anno proximo que uem de setecentos e des e a dita obra há de constar de capella e nicho da senhora e gloria de serafins e Anjos deixando o sacrario mais fora a façe da banquetta de pedra (...)*”⁶⁸¹ (negrito nosso) (Doc. n.º 102).

O motivo que terá levado os inacianos de Santarém a contratar o mestre Matias Rodrigues de Carvalho, a fim de executar um retábulo que tinha sido previamente contratado quatro anos antes, é algo a que actualmente não podemos responder cabalmente. No entanto, várias hipóteses podem ser avançadas como possíveis explicações para este facto, sendo que o incumprimento de prazos por parte do mestre António Martins Calheiros poderá ser o mais plausível. Outra possibilidade poderá ter sido a mudança de intenções dos próprios encomendadores, que não levaram por diante o projecto inicial. No entanto, como lembrança da primeira encomenda e atestando o facto de que a mesma arrancou, resta ainda no remate do retábulo a figuração escultórica que foi encomendada a Calheiros, sendo que a talha do restante altar se compagina mais com aquela que efectivamente foi encomendada mais tarde a Matias Rodrigues de Carvalho.

⁶⁸¹ ANTT, C.N.L., n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 85, L.º 469, fl. 94. Cf. *idem, ibidem*.

Este segundo projecto dos padres jesuítas reservou 120.000 réis que seriam pagos ao mestre pela obra encomendada, a qual teria de estar pronta no mês de Janeiro de 1710.

Este retábulo de N.^a S.^a da Glória, situa-se na nave do lado da Epístola. Partindo de uma base de embutidos marmóreos, a sua estrutura articula sobre predela, duplas colunas torsas intercaladas por pilastra. Nestas, observam-se espaços reservados à colocação de relíquias. O seu remate, em arco de volta plena, é preenchido por composição escultórica em médio relevo, figurando os vinte e quatro anciões do Apocalipse, sobrepujados pela imagem tutelar do Cordeiro Místico (Fotografias n.ºs 164 a 166).

❖ Igreja do Colégio Jesuíta de Santarém (actual Sé) - Retábulo de S. Francisco Xavier

O derradeiro contrato de obra que possuímos, referente a obra de talha executada para a cidade de Santarém é aquele, encomendado pela irmandade de S. Francisco Xavier, sita na casa inaciana daquele lugar, a Manuel Álvares, e que elegeu o dia 31 de Maio de 1713 para a sua concretização. Uma vez mais nos encontramos perante uma encomenda destinada à igreja dos jesuítas escalabitanos e uma vez mais também é escolhido o mestre Manuel Álvares, com provas já dadas em obra semelhante destinada àquele templo, concretamente no retábulo dedicado a S. Estanislau Kostka. Aliás, foi mesmo este retábulo que mestre Manuel Álvares foi incumbido de mimetizar na produção daquele que a irmandade de S. Francisco Xavier contrata nesta data. Assim e pelo texto do acto notarial somos informados que Manuel Álvares estava contratado “(...) *pera fazer huma tribuna pera a capella do dito Santo na forma da que esta feita na capella do Beato Estanislao que esta defronte da do dito glorioso Santo de madeira de Bordo accrescentando-lhe a obra que se acha expressa em hum risco separado feito pera o dito accrescentamento e asignado pelo dito juis da irmandade como tãobem será o risco que apresentou o dito official da dita tribuna do Beato Estanislao a qual tribuna tinhão ajustado com o dito Manoel Alvares que a fazia per preço de quatrocentos e trinta mil reis e a daria acabada e*

acentada por dia de São Miguel do anno que vem de mil setecentos e quatorze (...) com declaração que na tarja da dita tribuna se porá algum remate e relleuo que a fizeçe mais vistosa do que estaua a do Beato Estanislao a qual circunstancia se expressaua aqui por senão achar no risco (...)”⁶⁸² (negrito nosso) (Doc. n.º 108).

Por este pequeno, mas suficientemente informativo trecho do contrato de obra, é-nos comunicado que o risco utilizado para esta nova empreitada seria o mesmo que serviu para a anterior de S. Estanislau Kostka, introduzindo-se no entanto alguns pormenores que a anterior não possuía. Um destes é a execução de obra decorativa, na cartela que pontificaria no remate do retábulo. As obras de Manuel Álvares distinguem-se por esse pormenor bastante original e que era a introdução de grandes cartelas funcionando como fechos dos arcos dos remates dos altares. Neste caso, solicita-se ao mestre que torne essa cartela, que deveria ser a central, ainda mais vistosa e apelativa, facto que pode ser comprovado localmente, quando se compara a cartela central deste altar, mais elaborada, com aquela que pontifica no antigo retábulo de S. Estanislau Kostka (Fotografia n.º 168). Convém recordar que estávamos em 1713 e que a talha mais contida e sóbria começava a dar lugar a realizações tendentes a afirmar uma concepção do espaço retabular mais dinâmica e interventiva em termos estruturais e decorativos.

De resto, este retábulo, obedecendo às cláusulas contratuais que vincularam o seu mestre, apresenta-se idêntico àquele que mimetizou.

❖ Capela da Ordem Terceira de S. Francisco

Uma outra obra atribuída a Manuel Álvares e destinada a um templo desta cidade ribatejana foi aquela que supostamente terá realizado para a capela da Ordem Terceira de S. Francisco⁶⁸³. Efectivamente, no retábulo-mor deste pequeno templo reconhecemos obra retabulística que poderá ser adstrita à

⁶⁸² ADSa, C.N., Arquivo 3.º, L.º 19 de Notas de José Felix da Costa, fls. 123 v.º-124 v.º. Documento cedido por Vítor Serrão.

⁶⁸³ Esta atribuição de obra foi feita por Vítor SERRÃO em “A Capela Dourada de Santarém (...)”, pp. 206-208.

marca estética deste mestre, semelhante àquela que entalhou na outrora igreja jesuíta, actual Sé. O retábulo segue as coordenadas estilísticas patenteadas pelos seus dois congéneres da Sé, mormente nas famosas aduelas em forma de cartela que, sobredimensionadas, pontuam no remate do retábulo.

Este retábulo-mor eleva-se directamente sobre a base do altar, apresentando as suas duplas colunas torsas recamadas de cachos de uvas, folhas de videira e aves Fénix. Esta forma de assentamento directo das colunas sobre a base pode ser visualizada noutra obra documentada de Manuel Álvares, concretamente, o retábulo-mor da igreja matriz da Ameixoeira, igreja que na época em estudo se situava fora dos limites de Lisboa⁶⁸⁴.

A tribuna do altar-mor da capela dos Terceiros de Santarém, ao invés de ser preenchida pelo trono, é palco de um painel pintado sobre madeira, figurando a *Jerusalém Celeste*, funcionando como enquadramento de uma imagem de vulto de Cristo Crucificado.

O seu remate, em arco de volta inteira, prolonga a estrutura do corpo central, apresentando arquivoltas torsas decoradas com cachos de uvas, folhas de videira e aves Fénix. De resto, todo o retábulo recorre à decoração estilizada proporcionada pelas características decorativas ímpares da folha de acanto e das demais formas vegetalistas da natureza, que contribuem para filiar este retábulo, não só no labor artístico de Manuel Álvares, mas sobretudo nas coordenadas estéticas das obras de talha dos derradeiros anos da centúria de Seiscentos.

⁶⁸⁴ Cf. Vítor SERRÃO, “A Capela Dourada de Santarém (...)”, p. 206.



SERPA

❖ Igreja de Sta. Maria - Retábulo-mor

Sobre a cronologia da construção desta igreja dedicada a Santa Maria, matriz de Serpa, pouco se sabe. As informações disponíveis apontam o século XIV, como o da sua construção. Em 1555 procedia-se à reedificação da capela-mor destinada a panteão da família dos Melos. Entre os séculos XVI e XVII procedeu-se à reconstrução da fachada, do coro-alto e das capelas colaterais e laterais⁶⁸⁵.

Destinado à igreja de Santa Maria, na então longínqua vila de Serpa, um retábulo-mor foi contratado pelo comendador da Ordem de Cristo, Pedro de Mello. Estava-se a 5 de Maio do ano de 1677 e essa vontade expressa do comendador foi transposta para contrato com força legal. Assim, tabelião, mestre entalhador e escultor, Francisco Marques, e testemunhas ao acto, deslocaram-se a casa do dito Pedro de Mello, a fim de participarem na celebração desta escritura de encomenda de obra de talha, que teria de estar colocada no seu lugar de destino em Maio do ano seguinte à celebração do contrato, e pela qual o mestre entalhador e escultor receberia a quantia de 500.000 réis. O texto notarial informa no seu essencial: “(...) *E da outra estaua Francisco Marques Escultor e emtalhador morador nesta cidade a calçada de Santa Anna (...) que estão comtratados para elle mestre fazer hum retabollo sacrario tribuna para huma cappella da igreja de Santa Maria da villa de Serpa de madejra de bordo reuestido tudo de muito rica e limpa talha com mais duas portas de prancha do Brasil almofadadas e refendidas de caichilhos com ferragem dourada que são para as trapadas da tribuna que estão nos lados do altar mor sentado tudo na dita*

⁶⁸⁵ Cf. “Igreja de Santa Maria / Igreja Matriz de Serpa”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT040213050004, em www.monumentos.pt

cappella em seu lugar cuja tribuna sera de dezouto palmos de vão em quadrado com seus pillares simalha repartido em paineis os lados e teto della, tudo revestido da mesma talha com a perfeição que a obra requiere, na forma da trassa e rescunho do Arquitecto Matheus do Couto Emginhejro de Sua Alteza (...) que sempre correra pella delle mestre o Resguardo e Vigilancia para que senão quebre alguma das dittas couzas que as tornarão a Refazer (...)E declarão elles partes que a dita obra sera a contento satisfação do Arquitecto Mateus do Couto conforme o rescunho que para isso fes (...)”⁶⁸⁶ (negrito nosso) (Doc. n.º 13).

Sem dúvida que a informação que mais releva deste ajuste de obra é aquela que indica o nome de Mateus do Couto como o autor do desenho deste retabulo, autor que pelo apontado deveria estar de acordo com o resultado final da obra, o que indicia um envolvimento pessoal por parte do “*Emginhejro de Sua Alteza*”, nesta obra da igreja de Santa Maria de Serpa.

É interessante verificar esta incursão dos architectos régios no desenho de obras de talha. Para além deste nome de Mateus do Couto, tal como já referimos anteriormente neste ponto quando nos ocupámos da obra de talha da capela-mor da igreja de N.ª S.ª da Ressurreição de Cascais, também o architecto João Nunes Tinoco gizou obra retabular destinada a esta referida igreja. Aliás, vários são os exemplos de envolvimento de architectos e mesmo dos architectos e engenheiros régios, como acabámos de constatar, em obras de talha. Os outros dois exemplos que podemos referir dizem respeito ao architecto régio João Antunes, o qual foi o responsável por, pelo menos, dois riscos destinados a obra retabular de talha. Concretamente o desenho para o retábulo-mor da igreja matriz de Colares e aquele destinado à ousia da igreja do convento da ordem da Santíssima Trindade, em Lisboa.

O retábulo-mor da igreja matriz de Serpa organiza-se em estrutura que se desenvolve sobre base entalhada. Na predela, e ao centro, apresenta-se sacrário em peça autonomizável, ladeado pelas figuras de dois anjos adultos. Nas extremidades, as mísulas, decoradas por folhas de acanto, albergam *putti*.

⁶⁸⁶ ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 56, Lº 278, fls. 76v.º-77 v.º, ref. por Ayres de CARVALHO, D. *João V e a Arte do seu Tempo*, Vol I (...), p. 130. Cota publ. por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade (...)”, p. 256.

Elevando-se deste suporte, reconhece-se o corpo do retábulo, no qual duplas colunas torsas se articulam com pilastras, em movimento coluna/pilastra/coluna, terminando a sequência numa renda que envolve a boca da tribuna. O remate reproduz a estrutura do corpo do retábulo ao prolongar a morfologia das colunas e pilastra em arco de volta perfeita.

Desenhado e executado nos alvares do desenvolvimento do Estilo Nacional da arte da talha de Lisboa, este altar-mor da matriz de Serpa reproduz os cânones estéticos em voga na época. É uma estrutura bastante pesada e algo austera, que apenas contraria essa característica marcante, através da presença de movimento - transmitido pelas colunas e pilastras colocadas em planos distintos - e pelo uso de figuras de vulto antropomórficas, ladeando o sacrário e adossadas às mísulas. Para além destes elementos, que ajudam a suavizar esta estrutura, a sua verdadeira peça barroca encontra-se no espaço da tribuna. Nesta, ao centro, destaca-se o trono eucarístico de cinco degraus, sendo que no terceiro e nas extremidades se sentam grandes anjos adultos, que efectuem gestos em direcção ao topo. Neste, observa-se custódia em prata, a qual dois anjos meninos coroam com coroa também de prata (Fotografias n.ºs 29 a 31).

Este retábulo reproduz, em Serpa, as directrizes estilísticas em voga na capital, na época em estudo, contribuindo assim para a disseminação das mesmas e para a divulgação da obra e dos artistas entalhadores da capital.



SESIMBRA

❖ Igreja Matriz - Retábulo-mor, Dois Colaterais e Um Na Nave

A igreja matriz de Sesimbra, dedicada a Santiago, foi fundada em 1533 por vontade de D. Jaime de Lencastre, bispo de Ceuta. Em 1536, a igreja estava pronta para poder celebrar actos litúrgicos, pois dispunha já de capela-mor, estando o restante edifício a ser finalizado.

No entanto, só em 1564 são realizados os retábulos-mor e colaterais, sendo que entre 1642 e 1644 se verifica uma extensa campanha de obras, que privilegia a inserção de azulejaria, talha e pintura das colunas. Cerca de 1690 realizaram-se novas intervenções, nomeadamente procedeu-se à contratação da feitura de um novo retábulo para a capela-mor⁶⁸⁷.

❖ Altar-mor

O mestre contratado para o efeito foi Manuel João da Fonseca, com provas dadas em várias outras obras na capital e fora dela⁶⁸⁸, nomeadamente nas igrejas de S. Mamede, do mosteiro das Mónicas, de Santa Justa, de S. Cristóvão, todas na cidade de Lisboa, e naquelas da matriz da Azambuja, na de Santa Maria de Beja, na do mosteiro de N.^a S.^a da Esperança e na dedicada a N.^a S.^a dos Prazeres da mesma cidade. Como se pode constatar, Manuel João da Fonseca era, já por esta data, 1690, um conceituado e experiente mestre entalhador, o que justifica a sua escolha para este empreendimento.

O retábulo-mor desta igreja de Santiago insere-se plenamente nas coordenadas estéticas do seu tempo. De planta perspectivada, possui corpo único e três tramos.

Desenvolve-se a estrutura retabular assentando numa base de material pétreo, sendo que a sua predela alberga ao centro sacrário figurando a imagem de Cristo Ressuscitado, enquanto nas extremidades, as mísulas, em número de três, se ornaram com folhas de acanto e mascarões. No corpo central do retábulo, observam-se duplas colunas torsas articuladas com pilastras, reconhecendo-se recuada em relação a estas uma outra coluna idêntica. Ao centro rasga-se ampla tribuna, completamente entalhada, e ocupada por trono de cinco degraus. O remate faz-se em arco de volta plena com arquivoltas torsas no prolongamento

⁶⁸⁷ Cf. “Igreja paroquial de São Tiago”, ficha de inventário da antiga DGMEN, actual IHRU, n.º IPA PT031511020032, em www.monumentos.pt

⁶⁸⁸ Sobre o percurso profissional de Manuel João da Fonseca, veja-se a resenha biográfica do mestre inserta neste capítulo III e o Vol II - Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

Segundo recibo constante do cartório paroquial, revelado pelo investigador António Reis Marques ao historiador de arte Vítor Serrão, que o divulga no seu texto: “O Programa Artístico (...)”, p. 17.

das colunas e cinco aduelas radiais. Ao centro do mesmo, reconhece-se medalhão enquadrando símbolo do Santíssimo Sacramento.

Este retábulo-mor da igreja de Santiago de Sesimbra apresenta-se como um dos mais significativos exemplares remanescentes da escola de talha de Lisboa da época barroca. Inserido nos cânones artísticos de finais de Seiscentos, as suas escolhas ao nível da estrutura e dos ornamentos que patenteia e que se reflectem na estética final do conjunto, inserem-no no círculo mais destacado das obras de talha das oficinas de Lisboa do final do século XVII.

Desde logo, a opção original em introduzir movimento na estrutura, articulando colunas com pilastras e colocando uma outra ligeiramente atrás, demonstra a actualidade do executante e verdadeira originalidade na resolução da questão da perspectiva.

Para além deste facto, todo o retábulo é uma ode à harmonia, à consagração do princípio da boa articulação entre estrutura e ornamentos. Estes, usados parcimoniosamente, distribuem-se pelo retábulo, traduzindo-se as escolhas do mestre em função dos locais a decorar. Se as colunas apresentam decoração volumosa de folhas de videira e cachos de uva, consentânea com o seu local de colocação, já as pilastras, planas e de menores dimensões são ornadas com folhas de acanto mais comedidas. Também em vários painéis e frisos do retábulo se observa o uso de motivos florais e vegetalista, perfeitamente enquadrados na composição do todo.

Neste retábulo, tal como na maior parte daqueles da oficina de mestre Manuel João da Fonseca observamos a utilização, nas mísulas, de mascarões animando estes elementos. Esta composição que, quanto a nós, constitui uma marca da oficina deste mestre, destaca de forma original estes elementos do retábulo ao introduzir um toque de exotismo e de profano na estrutura. De facto, para além da grande fortuna decorativa que constitui a aplicação deste elemento, normalmente articulado com a folha de acanto, a sua intrusão no espaço sacro do retábulo confere-lhe um carácter exótico que interpela para a imaginação do observador (Fotografias n.ºs 127 e 128).

❖ Altare Colaterais de N.^a S.^a da Conceição

Embora o retábulo-mor seja a peça central da igreja de Santiago, não podemos deixar de referir a restante obra de talha barroca constante deste espaço. Desde logo, destacam-se os dois retábulos colaterais, verdadeiramente notáveis e possivelmente também pertencentes à escola de talha de Lisboa. Para além destes, observa-se ainda na nave um outro dedicado a S. Miguel e que se enquadra igualmente no período de eleição do nosso estudo.

Para estes retábulos não conhecemos autorias nem datas certas de produção. No entanto, devido às suas características e ao facto de estarem colocados numa igreja em localidade satélite de Lisboa, não podemos deixar de os mencionar, pois revelam-se igualmente peças destacadas e sobreviventes de uma produção que já não conta com tantos exemplares como gostaríamos.

Os retábulos colaterais apresentam-se idênticos entre si. Tanto o do lado do Evangelho como aquele do lado da Epístola albergam imagens de N.^a S.^a da Conceição.

Desenvolvendo-se sobre base de pedra, possuem dois corpos, sendo que o inferior se apresenta em forma convexa, original no conjunto das obras de talha elencadas por nós até ao momento. Ao centro da composição destaca-se a imagem de N.^a S.^a da Conceição, ladeada por duas elegantes cariátides de corpo inteiro, que simulam carregar capitéis. Sobre o primeiro corpo que remata em arcos concêntricos, desenvolve-se um entablamento sobre o qual se apoia o segundo corpo. Este, de carácter meramente decorativo, constitui-se com recurso a um medalhão central ao qual figuras de cariátides se juntam, ladeando-o. Grandes águias ou aves Fénix distribuem-se sobre o entablamento coadjuvando a mensagem do todo retabular.

Notáveis do ponto de vista da sua composição e da plasticidade dos seus elementos, estes dois retábulos colaterais da igreja de Santiago de Sesimbra merecem destaque no conjunto da arte da talha de produção lisboeta. Até agora algo ignorados pela historiografia de arte, nesta vertente das artes ditas decorativas, urge trazê-los para o lugar que justamente merecem e que é aquele

que lhes permite a existência plena junto do público, pela divulgação da sua grande mais-valia artística no panorama das obras de talha do sul (Fotografias n.ºs 129 a 133).

❖ Altar de S. Miguel e Almas

Ainda nesta igreja e na nave, lado da Epístola, reconhece-se um altar dedicado a S. Miguel e às Almas. Desenvolvendo-se sobre base pétrea, exhibe planta côncava, corpo único e três tramos. Nas extremidades da predela, reconhecem-se meninos atlantes dispostos aos pares, simulando carregar a estrutura retabular. Entre estes, e suportando peanha para colocação de imaginária, observam-se meios-corpos saíndo de folhagem. O retábulo evolui para o registo superior demonstrando colunas torsas articuladas com pilastras em movimento coluna/pilastra/coluna. Ao centro pontua a imagem de vulto de S. Miguel e ligeiramente recuada e adossada à parede fundeira do nicho destaca-se composição escultórica figurando a Virgem sobre nuvens, enquanto em registo inferior as almas do purgatório clamam pela sua intercessão.

Quanto ao remate do retábulo, este acompanha a estrutura do seu corpo com arquivoltas torsas e planas, correspondendo à continuidade das colunas e das pilastras. Ao centro, um escudete apresenta a balança, atributo de S. Miguel Arcanjo.

Embora não conheçamos as autorias para estes três últimos retábulos: colaterais e de S. Miguel, não podemos deixar de reconhecer a sua qualidade e actualidade de modelos face à sua época previsível de execução. Quanto aos colaterais já nos debruçámos sobre eles e não nos repugnaria considerar que tivessem saído da oficina de José Rodrigues Ramalho, cerca de 1715-1718. Esta atribuição, ainda que com as necessárias reservas, sustenta-se no facto de este mesmo mestre ter executado altar de feição semelhante para as carmelitas descalças do convento de N.ª S.ª da Conceição de Beja, em 1718⁶⁸⁹. Quanto ao altar dedicado a S. Miguel e às Almas, consideramo-lo de época mais recuada

⁶⁸⁹ Cf. neste capítulo, o ponto dedicado à talha da cidade de Beja, de origem lisboeta, e concretamente, a este antigo convento de carmelitas. Veja-se a propósito, o elenco de obras de José Rodrigues Ramalho no Vol. II- Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

que os colaterais e possivelmente da autoria de Manuel João da Fonseca. De facto, toda a linguagem se insere na produção de talha coeva daquela do retábulo-mor, sendo que encontramos afinidades entre alguns elementos deste retábulo e daquele que Manuel João executou para a igreja de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz, em Beja, nomeadamente nas figuras de meios-corpos saindo de folhagem⁶⁹⁰.

O conjunto de obra de talha do primeiro barroco nacional constante da igreja matriz de Sesimbra dedicada a Santiago, constituído por quatro exemplares, a saber: retábulo-mor, dois colaterias e um colocado na nave, testemunha de forma significativa as várias opções estilísticas de que se revestiram os altares entalhados pelas oficinas da capital. Abarcando cerca de 10 a 15 anos de produção, estes retábulos demonstram como a obra de talha se multiplicou em distintas soluções e soube sempre adequar-se quer ao gosto dos seus encomendadores, quer às necessidades culturais do seu tempo.



SETÚBAL

❖ Convento de S. João Baptista- Retábulo-mor

A primeira referência à colaboração em obras de talha por parte de artistas de Lisboa, destinadas à cidade de Setúbal, surge-nos no contrato de obra firmado entre as religiosas do desaparecido convento de S. João Baptista e o mestre entalhador José Antunes. Estava-se a 5 de Julho de 1683 e “(...) *na casa do lucutorio do dito convento estando ahj da banda de dentro a madre soror Izabel da Vizitação Priora do dito convento e as mais madres discreta delle abaixo asinadas ouvidas e não vistas, segundo o seu bom e louvavel costume e da banda de fora estando*

⁶⁹⁰ Cf. tal como na nota supra, veja-se o ponto dedicado à talha da cidade de Beja oriunda da capital, agora na igreja de N.^a S.^a de ao Pé da Cruz. Veja-se também o Vol. II- Elenco Documental de Mestres Entalhadores de Lisboa.

*tambem presente o mestre Reverendo Padre Manuel Frei Gregório da Fonçeca vigairo no dito convento e consultor do Santo Officio todos de hua parte e da outra estando tambem presente Jozeph Antunes Emtalhador e Morador na cidade de Lisboa (...)*⁶⁹¹ (Doc. n.º 25).

O mestre foi contratado para executar o retábulo com a sua tribuna, trono e sacrário e “(...) *culunas salamonicas (...) com as mesmas dittas colunas e arco que carrega sobre as colunas leuara seus mininos, e com seu escudo no meio tudo feito de madeiras de bordo e com coroa imperial com dois meninos que peguem na dita coroa (...)*”⁶⁹² (negrito nosso).

Em traços gerais, esta foi a obra que as religiosas do mosteiro de S. João Baptista de Setúbal encomendaram a mestre José Antunes. Pelo descrito em contrato, o trabalho de talha comissionado a este mestre e à sua oficina deveria integrar-se nos cânones artísticos em voga na época.

A obra teria de estar pronta na Páscoa do ano seguinte, 1684, e por ela pagariam as religiosas a quantia de 300.000 réis. Até aqui, o texto deste acto notarial não se distingue dos demais que estudámos, o que o torna interessante são as outras cláusulas, nomeadamente aquelas que se prendem com o processo de trabalho da oficina do mestre. Segundo exigência dos encomendadores, o mestre seria obrigado a trazer os seus oficiais para trabalharem no pátio do dito convento, aos quais as freiras se obrigavam a dar alojamento e de comer “*excepto pão e vinho*”. Esta exigência por parte das religiosas indicia que as mesmas queriam ter sob o seu olhar o andamento das obras e que não haveria lugar para desvios por parte do mestre e dos oficiais ao trabalho encomendado. Para além disso, as freiras depois de terem pago ao mestre entalhador a primeira parcela do preço ajustado, pagariam directamente aos oficiais as suas férias, ficando o mestre com o restante que sobrasse desse pagamento. Este controlo apertado, não só do trabalho, mas também das contas, revela um extremo cuidado posto pelos comitentes da obra, em que todo o processo se revestisse da maior honestidade e lisura, não deixando assim que se criasse espaço para condutas desviantes ao

⁶⁹¹ ADS, *Cartório Notarial de Setúbal*, L.º 55 do Tabelião Julião de Arouche Vidal, fls. 37-37 v.º, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra-Prima da Talha do Estilo Nacional (...)”, p. 642.

⁶⁹² *Idem, ibidem*, fl. 37 v.º.

contrato. Isto mesmo é afirmado de forma peremptória em texto da escritura: “(...) e somente o resto que crescer feitas as fereas aos ditos quatro officiais que efectiuamente trara na dita obra lhe tornaram no cabo della com os recibos das fereas dos ditos officiais para se uer o que cresce ou diminue e sem resibos o não leuara elle dito mestre em comta (...)”⁶⁹³. Outro aspecto curioso desta escritura é que o mestre José Antunes compromete-se em vistoriar pessoalmente os trabalhos de pedraria que antecediam a colocação da obra de talha na capela-mor: “(...) que os pedreiros nam farão obra, nem bulirem em pedra sem ordem delle dito mestre emtalhador a que elle assistira enquanto for necesario o trabalharem declarando que se não obriga a dita obra de pedreiro ser dada em detriminado tempo mas que se obriga a adestir enquanto os pedreiros trabalharem para lhe ordenar e dispor a sua obra de pedreiro (...)”⁶⁹⁴.

Uma última referência vai ainda para o fiador, que era também mestre entalhador, de nome António Ferreira, morador em Lisboa na Rua das Gáveas e para uma das testemunhas, igualmente colega de ofício, de nome Manuel da Silva, morador na mesma Rua das Gáveas.

❖ Hospital de N.^a S.^a da Anunciada - Retábulo-mor

A história da encomenda e execução do retábulo-mor da capela do hospital de N.^a S.^a da Anunciada, também ele já inexistente, encontra-se bastante bem documentada numa série de registos que nos permitem conhecer alguns trechos deste processo. Desde logo, tivemos acesso ao texto que estipula a vontade dos encomendadores em mandarem executar esta obra. Estava-se a 17 de Abril de 1691 e o provedor do hospital, Fernão Nunes Barreto e os restantes membros da irmandade de N.^a S.^a da Anunciada chegam a acordo com outra das irmandades sediadas naquele local, concretamente a do Santíssimo Sacramento, para em conjunto financiarem a empreitada de obra de talha destinada a

⁶⁹³ *Idem, ibidem*, fl. 37 v.º.

⁶⁹⁴ *Idem, ibidem*, fl. 39.

guarnecer a capela-mor da igreja do dito hospital “(...) *Escolhendosse pelos melhores officiais o Rascunho E trasso que melhor parecesse a menza (...)*”⁶⁹⁵.

Pela documentação consultada, afigura-se-nos que tanto a irmandade de N.^a S.^a da Anunciada como aquela do Santíssimo Sacramento não terão hesitado muito sobre o artista que queriam como responsável pela obra de talha destinada a engrandecer a capela-mor da sua igreja. É assim que, logo no dia 1 de Julho do mesmo ano de 1691, o mestre José Rodrigues Ramalho comparece em Setúbal, concretamente na Casa do Despacho do Hospital de N.^a S.^a da Anunciada, a fim de se contratar com os ditos comitentes desta obra “(...) *conforme a trassa, dellineamento, do Risco que auia feito (...) por presso E quantia de hum conto sento E sincoenta mil reis (...)*”⁶⁹⁶ (Doc. n.º 47).

Esta encomenda que incluía “*Madeiras, Talhas, E esculturas*” deveria ser acabada dentro de cerca de ano e meio, sendo que o mestre ficaria obrigado a levar as madeiras para o porto de Lisboa a expensas suas, assegurando as irmandades o custo do transporte até à outra margem do rio e depois até Setúbal. Ao mestre caberia ainda tratar da fase final, a qual consistiria no desembarque do material e sua colocação na igreja.

Outros documentos relevantes para esta empreitada de obra de talha são os registos contabilísticos constantes dos livros desta mesma irmandade de N.^a S.^a da Anunciada, cujos tesoureiros foram assentando ao longo do processo os gastos, quer com materiais, quer com as deslocações do mestre, quer ainda com as parcelas dos pagamentos que lhe foram satisfazendo ao longo da execução da obra. Saliente-se, como atrás ficou referido, que estes pagamentos eram feitos a meias entre esta irmandade e a do Santíssimo Sacramento, portanto a todos os montantes que estão assentes neste registo contabilístico terá de ser acrescentada uma parte igual, a qual constaria nos registos de contas da irmandade do Santíssimo. Vários são os pagamentos feitos ao mestre ao longo

⁶⁹⁵ MOSTEIRO DE JESUS DE SETÚBAL, ARQUIVO DO MUSEU MUNICIPAL, *Confraria de N.^a S.^a da Anunciada*, 003, L.^o 1, “Livro de Termos deste Hospital de N.^a S.^a da Anunciada (1680-1744)”, fls. 55-55 v.^o, publ. por Vitor SERRÃO, “Uma Obra-Prima da Talha do Estilo Nacional (...)”, p. 641.

⁶⁹⁶ *Idem, ibidem*, fls. 56 v.^o - 57.

do tempo que durou o seu trabalho. Desde aquele devido pelo risco da obra, passando pelo seu envolvimento na compra de pedraria necessária para as obras da capela, pelos pagamentos faseados pela obra de talha, pelas deslocações que efectuou a Setúbal e pelos vários materiais que mandou adquirir à irmandade.

A peça documental final neste processo é o recibo passado pelo mestre a 23 de Agosto de 1693, dois anos volvidos sobre a contratação da obra, dando-se por pago de todo o valor que tinha ajustado⁶⁹⁷.

❖ Igreja de Sta. Maria (actual Sé) - Retábulo-mor

Uma obra maior de retabulística de talha barroca, destinada a preencher a capela-mor da então igreja matriz de Setúbal, dedicada a Santa Maria, é encomendada a José Rodrigues Ramalho, quatro anos depois da sua última intervenção documentada na cidade de Setubal. Era o dia 3 de Fevereiro de 1697 e o mestre entalhador contrata-se com a irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma igreja, obrigando-se pelas cláusulas do acto notarial que assinou, a executar, não só toda a obra de talha referente à capela-mor, mas ainda a tomar sob a sua responsabilidade o trabalho de pedraria dos embutidos marmóreos destinados a revestir o embasamento do mesmo. Por toda a obra referente a este trabalho, José Rodrigues Ramalho receberia a quantia de dois contos e trezentos mil réis, tendo de dar esta encomenda por acabada e colocada no seu lugar dentro de dois anos a contar da data da escritura. A irmandade do Santíssimo Sacramento é bastante assertiva relativamente à obra que deseja executada na sua capela-mor: “(...) *a frontaria da Tribuna levará de cada laudo duas columnas e a volta sará na forma do Risco com tres tarjas continuada em igual correspondencia i no meio da obra hum sacrario na forma do Risco e nas Ilhargas delle dous lugares para as Imagens de Nosa Senhora da Graça e Sam Jozeph e que a Caza da Tribuna a fara toda de talha com barrete do mesmo e os lados athe baixo sarão tapados da mesma Talha e o Trono na*

⁶⁹⁷ *Idem, ibidem.*

forma do Risco comrespondentes á casa intalhada que emtrada se incrustará sua talha dos lados no meio sará elle dito Mestre obrigado a fazer huma genela de cada lado com respondência á que tem para a Rua com as portas da mesma talha em tudo igual a mais obra e que alem dessa sará obrigado a cubrir da mesma talha todo o tecto e lados da mesma Capella pella parte exterior e bem assim o arco da Capella mor e os dous dos lados do Coro e Sancristia de sortte que do dito arco principal para dentro não haja couza que não fique coberta da mesma Talha athe o pavimento (...) e que entrará nesta obra huma Imagem do Senhor Resusitado para se por no Trono e huma sacra tambem de talha para o altar e o cofre para o deposito no Remate do Trono (...)”⁶⁹⁸ (negrito nosso) (Doc. n.º 59).

Através deste texto compreendemos que a irmandade encomendante desejava para a sua capela-mor uma obra de talha que cobrisse quase de forma total todos os espaços da própria capela, bem assim como aqueles que lhe eram imediatamente adjacentes. Aliás, a expressão “*de sortte que do dito arco principal para dentro não haja couza que não fique coberta da mesma Talha athe o pavimento*” ilustra de forma inequívoca esta mesma vontade. Estávamos em pleno final de século, e a obra de talha tinha vindo paulatinamente a impor-se dentro dos espaços sacros, não só enquanto expediente decorativo de eleição, mas igualmente enquanto revestimento que foi adquirindo um carácter totalitário dentro do espaço de capelas-mores e outras. A tendência para esta hegemonia da talha começa a fazer-se sentir em primeiro lugar na multiplicação de suportes executados no mesmo material: púlpitos, caixas de órgão, teias e balaústradas, molduras, relicários, painéis, etc., estendendo a sua influência posteriormente ao espaço das próprias capelas-mores, as quais se revestirão cada vez mais com obra de talha desde o retábulo até às suas ilhargas, passando por tectos e arcos triunfais. É assim que esta obra de talha destinada à igreja matriz de Setúbal se apresenta hoje como um testemunho ímpar, não só do legado artístico de José Rodrigues Ramalho, mas igualmente dos modelos vigentes em Lisboa naquele virar de século.

⁶⁹⁸ ADS, C.N.S., L.º 55 do Tabelião Francisco Ferreira Nabo, fls. 146 - 147 vº, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra-Prima da Talha do Estilo Nacional (...)”, p. 641 e transcrição documental pp. 655-657.

A tendência para a grandiosidade, para a construção de obras de grande impacto visual, a que estas estruturas pela sua própria configuração atendiam, foi exemplarmente ensaiada neste espaço da igreja de Santa Maria de Setúbal. A sua capela-mor, pelas próprias dimensões que apresenta, proporcionou a idealização e a posterior concretização de uma obra desta magnitude, onde à talha e à escultura de vulto foram solicitadas corresponder à sobre-dimensão do local. Por esse motivo, observamos que esta estrutura é impositiva, grandiosa, projectando-se para lá do estrito lugar que ocupa. Ela domina, organiza e orchestra todos os elementos que consigo convivem naquele espaço.

Configurando-se dentro dos parâmetros estéticos da retabulística que se implantava nos finais da centúria de Seiscentos, o retábulo-mor da igreja de Santa Maria desenvolve-se sobre embasamento de mármore policromos, apresentando na sua predela mísulas enquadrando grandes atlantes. O espaço dedicado ao nicho que acolhe a imagem de N.^a S.^a da Conceição, na sua centralidade e imponência no cômputo geral da máquina retabular, é ornamentado com recorrência a figuras elegantes de cariátides e anjos meninos, que animam e introduzem sentido festivo ao local.

No centro da grande tribuna, um poderoso trono de cinco degraus preenche quase completamente este espaço.

De duplas colunas helicoidais, a sua estrutura remata em arco de volta inteira, prolongando a estrutura dos alçados. Ao centro reconhece-se grande escudete, ladeado por dois anjos adultos de pé, que se faz acompanhar por outros dois agenciados pelas figuras de *putti* (Fotografias 115 a 117).

A festa decorativa estende-se ao tecto e às ilhargas, ambos preferencialmente decorados com recorrência à folha de acanto e às figuras movimentadas de *putti*.

Uma composição escultórica em médio relevo, destaca-se no arco triunfal. Referimo-nos à representação do que se assemelha ser um carro puxado por um animal fantástico transportando um anjo adulto. Esta figuração remete-nos para as descrições das festas religiosas e profanas ocorridas na Lisboa da época, nas quais desfilavam carros alegóricos com representações semelhantes a esta. De

facto, gravuras da época testemunham o sucesso que estas composições granjeavam nos desfiles festivos (Fotografia n.º 118 e Gravura n.º 30).

Em suma, esta capela-mor da actual Sé de Setúbal, proporcionando à escultura uma intervenção destacada na animação do todo retabular, garante um maior sucesso da passagem da mensagem, ao abrir canais privilegiados de comunicabilidade com o observador. Assistimos, assim, àquele que para nós é um dos paradigmas da arte da talha deste primeiro barroco nacional, ao exhibir na sua essência um sentido dominador e organizador do espaço, convidando as outras artes para que consigo, mas sob a sua égide, testemunhem da reverência, brilhantismo e magnificência devidas ao culto do sagrado.

❖ Igreja de N.ª S.ª da Porta da Erva - Retábulo-mor

Outra obra documentada que localizámos, com destino a esta cidade de Setúbal, foi ajustada no dia 16 de Fevereiro de 1715 entre a irmandade de N.ª S.ª da Porta da Erva e o mesmo mestre entalhador José Rodrigues Ramalho. As obras de Ramalho terão ficado certamente célebres nesta então vila de Setúbal. Aquelas que aqui referimos são, como é evidente, as que estão documentadas e para as quais possuímos algumas indicações, mais concretas numas, mais evasivas noutras, mas apesar de tudo testemunhos da sua obra. No entanto, como bem sabemos, a documentação como suporte frágil que é, é dos primeiros a sofrer a erosão do tempo e as consequências das catástrofes. Por tal, podemos bem pensar que, este mestre tão operativo como era, terá porventura deixado mais obra na cidade de Setúbal, aliás colocamos como hipótese que sejam da lavra da sua oficina a obra do retábulo-mor da igreja do Senhor do Bonfim, e aquela da capela do Espírito Santo, esta última primitivamente adjacente à igreja de Santa Maria. Estas duas obras, apesar de não se encontrarem documentadas, patenteiam nos seus pressupostos estruturais, decorativos e qualitativos as modenaturas presentes nas restantes obras conhecidas de mestre José Rodrigues Ramalho.

De resto, o texto do ajuste firmado entre estas duas entidades é seco e sucinto, informando apenas que “(...) elles estauão ajustados e contratados com o dito Jozeph

*Rodrigues Ramalho para este hauer de fazer Retabolo Tribuna da Irmandade de N.^a S.^a da Conceição da Porta da Erua desta Vila na forma do risco por todos assignados tudo de madeira de bordo emtalhado com toda a perfeição delle posto e acabado em seu lugar por conta dele dito Jozeph Ramalho tudo por preso e quantia de duzentos e outtenta mil reis pagos (...) dara finda e acabada por todo o mes de Agosto do anno que embora uira de setecentos e dezaseis annos (...)*⁶⁹⁹ (Doc. n.º 111).

Uma outra realização que lhe está atribuída é aquela do retábulo destinado à capela-mor da igreja de S. Julião, segundo uma nota de pagamento efectuada em 1716⁷⁰⁰, retábulo esse já desaparecido.



SOBRAL DE MONTE AGRAÇO

❖ Convento dos Frades Capuchos - Retábulo-mor

Destinado à capela-mor da igreja dos frades capuchos da província de Sto. António, situada no já desaparecido convento de Sobral de Monte Agraço, os religiosos franciscanos residentes nesta mesma casa religiosa, encomendam ao mestre entalhador José Antunes, a 5 de Novembro de 1682, um retábulo com seu trono e sacrário pela modesta quantia de 115.000 réis, a qual obra teria de estar pronta até à semana da Quaresma do ano seguinte, 1683. O procurador dos frades capuchos foi um mestre pedreiro de nome André Dias, morador à Carreira dos Cavalos, o qual referiu possuir comissão para contratar esta obra, da parte de frei António das Neves, provincial da província de Santo António dos Capuchos e do padre frei Miguel de Santa Maria, guardião do convento em

⁶⁹⁹ ADS, C.N.S., Cx. 5048, L.º 111, fls. 111-112 v.º, ref. por Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, p. 104, publ. por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721) (...)”, p. 191.

⁷⁰⁰ ARQUIVO DA PARÓQUIA DE SÃO JULIÃO, *Livro de Despeza da Irmandade do Santíssimo de S. Julião, 1715 - 1770*, fl. 2 v.º, publ. por José Custódio Vieira da SILVA, *Setúbal*, Lisboa, Editorial Presença, 1990, pp. 74 e 90. Apesar de termos tentado localizar este documento, não tivemos sucesso.

causa. A intervenção deste mestre pedreiro, como procurador dos religiosos capuchos, poderá ser relevante neste contexto, já que não era comum tal acontecer. O que era prática corrente, e que temos vindo a constatar, era que um religioso se deslocasse a Lisboa para encomendar a obra, ou que outro religioso da mesma ordem e residente na capital chamasse a si a missão de, através de procuração obtida de seus irmãos, cuidar da contratação da obra. Neste caso, que se apresenta desviante em relação à prática comum à época, alguma razão ligada com a própria obra pode oferecer explicação plausível. André Dias, na sua qualidade de mestre pedreiro, poderia estar envolvido com as obras de renovação da capela-mor da igreja do convento dos franciscanos capuchos, e até poderá ter sido por sua indicação que mestre José Antunes foi escolhido. Sabemos que não era de todo invulgar existirem parcerias de profissionais de ofícios distintos, que amiudadas vezes colaboravam, renovando-se essa parceria sempre que se justificasse. O caso mais célebre poderá ser o do arquitecto régio João Antunes que colaborou várias vezes com o mestre entalhador José Rodrigues Ramalho.

Em relação ao contrato de obra de talha, estamos uma vez mais perante um texto que não se destaca dos demais já analisados, em termos de laconismo em relação à obra encomendada. Somos apenas informados que o mestre José Antunes tinha sido chamado: *“(...) para effeito de lhe hauer de fazer hum retabolo com seo trono, e sacrario na cappella mor da dita igreja do Sobral todo de madeira de bordo por preço de cento e quinze mil reis (...) e medida, que for bastante a dita cappella para que fique em sua proporsão e conforme a traça e rescunho que se fes, que por ser de duas faças se aseitou aquella em que estão asinados o dito Padre Frei Miguel de Santa Maria guardiam do dito conuento e elle dito mestre em poder do qual ficou o dito rescunho para por elle e a sua imitação fazendo desde logo o dito retabolo (...)”*⁷⁰¹ (Doc. n.º 24). Porventura o dado mais interessante neste pequeno excerto é a menção ao facto de o risco ter sido feito com duas opções, uma do lado esquerdo e outra do lado direito do mesmo, o que permitiu aos frades optarem por aquele que mais lhes agradou.

⁷⁰¹ ANTT, C.N.L., n.º 7 A (actual n.º 15), Cx. 74, L.º 375, fl. 19 v.º.



TANCOS

❖ Igreja Matriz - Retábulo-mor

Durante muitos anos atribuído ao mestre entalhador José Rodrigues Ramalho, o trabalho de talha da capela-mor da igreja matriz da vila de Tancos foi ajustado em Lisboa entre Vicente Lourenço de Carvalho, mestre sirieiro e José Ramalho, mestre entalhador morador às Mercês⁷⁰². Corria o ano de 1696 e estava-se a 20 de Julho quando se celebra o contrato destinado a guarnecer de obra de talha a capela-mor de uma pequena vila situada no Ribatejo. Embora o texto do contrato seja omissivo a esse respeito, o comitente da obra, morador na dita vila de Tancos, certamente que tomou a seu exclusivo cargo as despesas com esta empreitada, já que ao longo do texto da escritura é sempre o seu nome que aparece a título individual e nunca é referida nenhuma irmandade ou outras pessoas que ele poderia estar a representar como procurador. Temos assim de assumir que esta obra de talha da capela-mor da igreja matriz de Tancos foi encomendada e custeada por Vicente Lourenço de Carvalho, um artífice serieiro, que certamente por sua devoção decidiu patrocinar este empreendimento.

Para além do retábulo da capela-mor da dita igreja de Tancos, José Ramalho é ainda contratado para fazer dois caixilhos destinados às ilhargas, certamente molduras para albergar pintura. No entanto, as informações mais relevantes que a leitura deste acordo notarial apresenta são as seguintes: “(...) *a frontaria do dito retabollo hade ser conforme a trassa e perfeição do retabollo da capella mor de Santa Catarina de Monte Sinaj desta cidade; e o trono da tribuna hade ser na forma do trono e trassa da Igreja dos Santos Reis do*

⁷⁰² Esta autoria foi estabelecida por Sílvia FERREIRA e Maria João Pereira COUTINHO, no artigo: “José Rodrigues Ramalho (...)”, pp. 181-183.

*Campo Grande; e da mesma sorte a trasa hade ser a casa da tribuna cuja obra da Igreja dos Santos Reis elle Jozeph Ramalho fes; e a da dita Igreja de Santa Catarina de Monte Sinaj tem bem visto e jzaminado a forma e trasa della e toda a dita obra do retabollo tribuna e trono e caixilhos e forro da tribuna hade ser de bordão e emtalhada sem entrar em toda a dita obra outra alguma madeira de outro genero e sera toda a dita obra feita na forma da frontaria do retabollo de Santa Catarina, e o trono e trebuna e forro della na forma e trasa da cappella mor dos Santos Reis (...)*⁷⁰³ (negrito nosso) (Doc. n.º 58).

A obra de talha da capela-mor da malograda igreja de Santa Catarina de Monte Sinai⁷⁰⁴ foi executada por Matias Rodrigues de Carvalho, o qual passou quitação à irmandade dos Livreiros dessa mesma igreja, em Outubro de 1684, pela quantia final que recebeu ao entregar a obra⁷⁰⁵. Já a talha da capela-mor da igreja dos Santos Reis Magos, situada ao Campo Grande, foi efectivamente começada por José Ramalho, mas seria posteriormente aperfeiçoada e acabada por outro mestre entalhador de nome Manuel Francisco⁷⁰⁶. De facto, a irmandade do Santíssimo Sacramento dessa igreja viu-se na contingência de ter de contratar o referido mestre, a fim de este terminar o trabalho começado por José Ramalho. Assim, Manuel Francisco comprometeu-se a “(...) fazer toda a dita obra na forma da trasa e risco que os jrmãos do Santissimo da dita jgreia dos Santos Reis selebrarão com o dito Juzeph Ramalho e asentada toda a dita obra dentro em dous mezes comesados de oie em diante (...) E para o effeito de elle Manoel Francisco poder acabar a dita obra e asenta lla larga elle Luis Nunes todas as madeiras e talha que o dito Juzeph Ramalho fes para a dita obra a qual lhe pertence digo lhe pertence E per /fl. 79/ toda a dita obra se aperfeicoar na forma do risco e asentar em seu lugar com toda a

⁷⁰³ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 72, L.º 309, fls. 29-30 v.º, ref. por Ayres de CARVALHO, “Novas Revelações (...)”, p. 18, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima (...)”, p. 12.

⁷⁰⁴ Como se sabe, esta igreja de Santa Catarina sofreu estragos de vulto com o terramoto de 1755. Apesar de ter sido reconstruída, um incêndio em inícios do Século XIX ditou a sua ruína, e não mais foi reerguida.

⁷⁰⁵ APISC, *Irmandade de Santa Catarina*, “Livro de rões e recibos diversos das casas pertencentes ás irmandades e despezas feitas com a Egreja 1661 a 1799”, Cx. n.º VI doc. avulso. *Vide* Vol. II, doc. n.º 31.

⁷⁰⁶ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1) Cx. 73, L. 314, fls. 78 v.º-79. Contrato datado de 10 de Abril de 1698.

*perfeição se obriga elle Luis Nunes a dar a elle Manoel Francisco trinta mil reis em dinheiro de contado (...)*⁷⁰⁷ (Doc. n.º 64).

Voltando à nossa questão inicial, o retábulo que José Ramalho contrata em Tancos em 1696, deveria ser contemporâneo daquele que estaria a acabar para a igreja dos Santos Reis Magos do Campo Grande. Possivelmente, a obra estaria já assentada em seu lugar faltando-lhe alguns pormenores que posteriormente seriam acabados por Manuel Francisco, até porque o pagamento que irá auferir, 30.000 réis, não parece enquadrar-se numa encomenda que ocupasse o mestre durante muito tempo.

Para além daquilo que este contrato de obra veicula, em termos de autoria da obra, do nome do seu encomendador, ou do montante envolvido, as informações mais interessantes, em nosso entender, são aquelas que demonstram a necessidade sentida por um encomendador de uma região localizada na órbita da capital, em possuir um exemplo de obra de talha que pudesse ombrear com aqueles que por lá se mostravam nas capelas das suas igrejas. Por tal, a vontade expressa e vinculativa que decide colocar em texto com força legal, apresenta-se neste ponto do nosso trabalho como um indicador da importância e relevância concedidas por estes habitantes de locais fora da capital em possuírem, também eles nas suas igrejas, os modelos em voga na época.

Este retábulo-mor da igreja matriz de Tancos, que chegou até aos nossos dias, apesar do mau estado de conservação em que se encontra, ainda testemunha cabalmente a pertença a uma determinada “família” estética. As suas duplas colunas helicoidais, cobertas de cachos de uva e pâmpanos, colocadas em movimento reentrante, abrem ao centro tribuna com trono. O remate em arco de volta inteira, prolonga a estrutura das colunas. A nível da decoração do altar, observa-se o uso recorrente da folha de acanto e das cabeças de anjo aladas, que pontuam nas mísulas, no entablamento e no remate do retábulo (Fotografias n.ºs 113 e 114).

⁷⁰⁷ *Idem, ibidem*, fls. 78 v.º-79.



TOJAL (S. JULIÃO)

❖ Igreja Matriz - Retábulo-mor

Situada muito perto de Lisboa, a vila de S. Julião do Tojal com a sua igreja matriz, certamente pólo central da vivência daquela comunidade, ajusta-se a 12 de Maio de 1680, através da irmandade do Santíssimo Sacramento, com os mestres entalhadores Felipe Ramalho e Manuel Mateus, seu genro, no sentido de estes lhes executarem o retábulo-mor da sua igreja matriz e seis tocheiros para o mesmo, a qual obra teria de estar pronta pela Páscoa do ano seguinte, pela quantia de 150.000 réis. No seu essencial, o contrato esclarece: “(...) *estão contratados em elles Mestres fazerem huma tribuna para a capella mor da dita Igreja do Tojal com seu retabolo charola e trono de bordo aberto de talha conforme o Rescunho que elles Mestres tem bem visto E asenados (...) como tambem para fazerem por sua conta o Emgradamento para o emcosto do retabollo de castanho ho assoalhado para asentar a charolla (...) E a caza da charolla ha de ser feita de Almofadas lizas E tem mais a fazerem elles Mestres seiz tocheiros de Pao de comprimento de trez palmos e mejo cada huma laurada na forma que se conthem no dito Rescunho (...) E declarão elles partes que sucedendo que elles Mestres não acabem a dita obra por qualquer cauza que seja sera obrigado elle Manoel João seu fiador de a acabar e asenta lla na mesma forma em que elles por esta escritura ficam obrigados (...)*”⁷⁰⁸ (negrito nosso) (Doc. n.º 20).

Pelos termos desta escritura, compreendemos que a obra contratada a estes dois mestres, e que hoje em dia já não subsiste, pressupunha um risco pré-existente, que não sabemos se seria da autoria de Felipe Ramalho. Interessante é também o facto de, para a execução dos tocheiros, ajustada nesta mesma empreitada, ser

⁷⁰⁸ ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 320, fls. 76-77 v.º.

igualmente apresentado desenho. Pela quantia que é prometida ser paga aos mestres pela feitura destas obras, 150.000 reis apercebemo-nos da inevitável modéstia que esta obra deveria revestir. Uma vez mais estamos perante um trabalho de talha destinado a uma igreja matriz situada num local periférico à cidade de Lisboa. O padrão que temos vindo a registar nas encomendas de obra de talha destinadas a guarnecer os altares deste tipo de igrejas, aponta para a simplicidade e o comedimento dos gastos e correlativamente das obras que são contratadas.



3.3.5. Obras realizadas para fora da metrópole

CABO VERDE

❖ Sé- Retábulo-mor

Destinado a guarnecer a capela-mor da Sé de Cabo Verde, foi contratado a José Rodrigues Ramalho no dia 22 de Dezembro de 1705, um retábulo, já desaparecido, que se supõe ter sido obra de vulto, pela quantia que o mestre ganhou com a sua execução, 900.000 réis.

Por esta altura, inícios do século XVIII, já José Rodrigues Ramalho era um conceituado mestre desenhador e entalhador de retábulos, dono de uma oficina cotada entre as maiores e mais prestigiadas de Lisboa. Assim, não será de estranhar a quantia exorbitante para a época que o bispo da Sé de Cabo Verde estaria disposto a pagar, para poder usufruir, no seu espaço cultural, de uma obra de um dos mais afamados mestres entalhadores de Lisboa.

A afirmação do poder temporal e religioso da metrópole nas colónias ultramarinas era também uma necessidade que a imponência das realizações artísticas oriundas da terra-mãe ajudava a cimentar.

Era também uma exibição do poder e do fausto associados à sede da hegemonia lusa, localizada em Lisboa, que estas peças transportavam consigo e emprestavam aos locais onde pontuavam. Em Cabo Verde, a obra retabular de José Rodrigues Ramalho ter-se-á assim constituído como um exemplo da magnificência e da grandiosidade das realizações artísticas oriundas da metrópole e mais concretamente da sua sede, a cidade de Lisboa.

Apesar de os contratos de obra celebrados com José Rodrigues Ramalho, normalmente não serem muito ricos em descrições de obra, este contudo apresenta alguns elementos que nos ajudam a encaminhar o nosso entendimento sobre a estrutura desta peça.

Mas, antes de mais, convém referir que o contrato foi celebrado entre António Gomes da Costa, juiz dos direitos reais do Paço da Madeira e o mestre entalhador referido, estando presente a esta escritura o irmão e braço direito deste último, o igualmente mestre entalhador Francisco Lopes Ramalho. No texto do contrato refere-se ainda que o risco era da autoria de José Rodrigues Ramalho, tendo sido antecipadamente remetido para Cabo Verde a fim de ser analisado pelo bispo local. Um outro intermediário, presente nesta escritura notarial, foi o irmão do bispo de Cabo Verde, que seria religioso da ordem de S. Bento, e a quem coube assinar o risco da obra, confirmando assim, pelo seu irmão, o seu acordo com o disposto no dito risco.

A obra contratada constava de retábulo, tribuna e trono “(...) de obra de talha toda revestida na forma que oie se uza e de madeira de bordão de que elle Juzeph Rodrigues Ramalho fes o risco (...) e a dita obra comesa do chão do pee do Altar mor athe o tecto da dita capella mor pelas medidas (...) com quatro colunas e quatro nixos e seu banco semalhas e volta e caza da tribuna trono gloria de anjos sobre o trono (...) com toda a perfeição que a mesma obra pedir e arte e conforme o risco que elle Juzeph Rodrigues Ramalho fes e toda a dita obra sendo acabada e feita em caza dele Juzeph Rodrigues Ramalho com toda a perfeição e nella entregue para ir na primeira ocazião de frota proxima que vem para a dita cidade de Cabo Verde. E toda a dita obra sera avaliada por duas pessoas que bem o entendão e o que assim avaliarem se obriga elle Antonio Gomes da Costa a pagar logo a elle Juzeph Rodrigues Ramalho em

*dinheiro de contado e por conta da avaliação da dita obra logo ahy perante mim tabeliam e testemunhas elle Antonio Gomes da Costa deu e pagou a elle Juzeph Rodrigues Ramalho novecentos mil reis em dinheiro (...)*⁷⁰⁹ (negrito nosso) (Doc. n.º 97).

Para além daquelas que acima referimos, outras cláusulas de relevância neste ajuste notarial são aquelas que configuram as regras respeitantes ao transporte, avaliação e pagamento da obra. No que respeita ao transporte da talha, apesar de o contrato ser algo omissivo nesse aspecto, o ónus do mesmo deveria ficar para o encomendador, o bispo da Sé de Cabo Verde, e caberia ao mestre apenas o frete de levar a obra encaixotada e bem acondicionada para o navio, a fim de ser transportada em segurança até ao seu local de destino.

No que concerne ao segundo aspecto, os encomendadores resguardam o seu investimento e a sua ideia original da obra contratada, através da figura do avaliador que, neste caso são dois, como aliás era costume. Uma obra de vulto como esta, quer em termos qualitativos, quer em termos financeiros, obrigaria certamente a alguma cautela com o investimento feito na sua factura. É certamente por isso que o contrato estipula com clareza a necessidade de haver dois avaliadores que, no final da obra pronta, testemunhassem não só da sua conformidade com a vontade inicial do encomendador, isto é com o risco e as mais disposições aduzidas em contrato, mas também da coerência entre o preço pago ao mestre e o resultado final.



RIO DE JANEIRO

❖ Enfermaria do Convento dos Franciscanos Capuchos - Retábulo-mor

Uma das obras de talha retabular que da metrópole terá seguido para o Brasil, concretamente, para o Rio de Janeiro foi aquela que, encomendada pelos

⁷⁰⁹ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 339, fls. 74-75, publ. por Ayres de CARVALHO, "Documentário Artístico (...)" p. 31.

religiosos franciscanos capuchos da província da Conceição, foi adjudicada à oficina de talha do mestre José da Costa.

Estava-se a 20 de Janeiro de 1709, quando o tabelião de notas se deslocou a casa de Francisco Pereira Barbosa, cavaleiro professo da ordem de Santiago e sindaco dos referidos religiosos, a fim de escrever o ajuste contratual entre estas duas partes. José da Costa, mestre entalhador, morador na Rua do Norte, freguesia de N.^a S.^a da Encarnação comprometeu-se por esta escritura a elaborar “(...) *hum retabollo emtalhado para a cappella mor da infirmaria dos religiozos capuchos do dito Rio de Janeiro todo de Bordão bom e de receber e na forma da planta que do dito Rio de Janeiro vejo feita e seu petipe per palmos de craueira do mesmo petipe e na forma do risco que elles partes ambos asinarão da parte das duas colunas e toda a dita sera na forma do risco da talha e sera feita e acabada na forma da dita planta e risco e petipe athe quinze de Abril deste prezente anno de mil e setecentos e noue e entregue em caza delle Juzeph da Costa a elle Francisco Ferreira Barboza metida em caixoens pregados e toda a dita obra sera feita com toda a perfeição na forma que pede Arte e risco e planta e petipe E o preco de toda a dita obra são quatrocentos e sincoenta mil reis (...)*”⁷¹⁰ (negrito nosso) (Doc. n.º 101).

Embora uma vez mais não tenhamos uma descrição da obra contratada e o retábulo, segundo julgamos saber, também já não exista, resta-nos o ajuste notarial. Este apresenta-se relevante, pois para além de ser um de dois conhecidos que contratam obra para fora da metrópole, ainda nos fornece alguns detalhes que, embora sendo mínimos, ajudam a compor o conhecimento sobre os mecanismos de contratação destas obras.

O facto de a planta ter sido remetida do Rio de Janeiro não deixa de ser curioso e pode indiciar a necessidade que os frades capuchos sentiram de garantir que a obra contratada seria executada de acordo com o modelo que eles escolheram localmente, o qual seria obrigatoriamente seguido em Lisboa pelo mestre entalhador contratado. De facto para além da planta, faz-se alusão ao risco e ao “petipe”, que seria a escala da mesma. Não estaremos a ser audazes se

⁷¹⁰ ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 80, L.º 349, fl. 40 v.º, publ. por Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico (...)”, p. 37.

pensarmos que os religiosos capuchos queriam salvaguardar a forma da obra que desejavam ver feita na capela da sua enfermaria, ao enviarem do Rio de Janeiro todas as indicações que lhes permitissem concretizar essa vontade. O custo da obra, 450.000 réis, apesar de não ser muito elevado, apresenta-se já como uma quantia razoável dentro dos preços levantados para a época e tipo de obra.



Capítulo IV
Análise compositiva e plástica das
obras

4.1. O retábulo de Estilo Nacional. Gênese e fortuna

A vigência do retábulo barroco, iniciado em Portugal com as estruturas apelidadas de Estilo Nacional, conheceu, como sabemos grande aceitação por todo o território português continental, insular e ultramarino.

A fortuna destas estruturas, hoje cada vez mais estudadas pelos historiadores de arte, reconhecendo a sua relevância no seio do templo cristão, permitem trazer o objecto retábulo para a ribalta da discussão científica e conferir-lhe a atenção e relevo que justamente merece no cômputo geral da arte portuguesa.

O retábulo, definido por António Filipe Pimentel, “como um discurso; isto é como um conjunto de signos e imagens, destinados a transmitir uma mensagem”⁷¹¹ tornar-se-á, nos interiores dos templos portugueses de então, o veículo preferencial de explanação dos valores da doutrina católica.

O retábulo barroco, compreendido como uma entidade autónoma, como ponto fulcral do templo, que veiculou soluções estéticas derivadas de determinado enquadramento cultural, as quais coadjuvaram o desenvolvimento e a implantação da doutrina católica pós Trento, possuiu uma hegemonia, significação e influência dentro do edifício da implementação da mensagem católica que por si só lhe garantem a relevância do estudo.

O historiador de arte francês Frédéric Cousinié, no estudo que empreendeu sobre os altares parisienses do século XVII, ilustra de forma cabal esta ideia ao referir o contributo do altar barroco não só para a divulgação da doutrina católica mas também para a sedimentação de relações entre os membros da sociedade de então⁷¹².

⁷¹¹ António Filipe PIMENTEL, “O Tempo e o Modo: O Retábulo enquanto Discurso”, *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, p. 239.

⁷¹² “(...) Car ce ne sont pas seulement les images qui contribuent à l’expression des dogmes, valeurs, intérêts des groupes (...) mais encore, et peut-être avec plus d’efficace et d’evidence, la propre structure architecturale du retable. En tant que construction monumentale tendant de façon croissante au XVIIe siècle à monopoliser l’attention dans l’espace public de l’église, en tant qu’object verticalisé assurant de façon unique et obligée la relation terre/ciel, en tant également que système formel rigoureusement ordonné et hiérarchisé, il est séduisant d’y voir

O retábulo barroco, nomeadamente este de que aqui nos ocupamos, revela-se complexo, hierarquizado na sua estrutura, configurando um sistema de relações entre os seus diversos elementos, sejam eles meramente decorativos, sejam as figuras centrais do retábulo, como a imaginária que preenche espaços específicos a si destinados, seja o lugar central de todos, o local de acolhimento do Santíssimo Sacramento⁷¹³.

❖ O Estilo Nacional

O debate em torno da nomenclatura criada por Robert Smith para caracterizar a produção retabulística portuguesa entre c. de 1670 e 1715, tem gerado alguma controvérsia no seio dos estudiosos da temática da talha barroca. Alguns optam por conservar o conceito, enquanto outros não lhe reconhecem validade para definir a produção de talha daquele período cronológico⁷¹⁴.

No nosso caso, e não querendo entrar em reflexões aprofundadas sobre essa temática, que não caberiam no âmbito deste estudo, defendemos a existência de um retábulo de Estilo Nacional, não como uma categoria fixa e balizável entre estreitos limites temporais, mas antes como um conceito amplo que visa a caracterização da produção retabular portuguesa devedora de determinados parâmetros estéticos, que embora se tenham manifestado num tempo específico, acabam por lhe ser transversais. Pensamos que tal terá sido o fio condutor da ideia de Robert Smith, quando assim categorizou os retábulos

un objet qui encarne et "rend visible" - et dès lors simultanément conforte -, l'ordre et le système de relations - horizontales et verticales - qui fondent la société (...)", Frédéric COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹³ Nas palavras de Cousinié, "La complexité de l'autel, accumulant sur plusieurs niveaux un ensemble d'images et d'objets, est aussi un moyen de répondre à la plus grande rigueur exigée en matière de hiérarchisation des différents composants de l'autel : c'est à dire à l'organisation des images *entre elles* (...) et à la l'organisation de la situation des images par rapport aux *reliques* et surtout au Saint Sacrement", Frédéric COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 57.

⁷¹⁴ Caso de Francisco Lameira que, discordando da nomenclatura criada pelo citado professor americano, criou uma outra, que denomina os retábulos daquele período de retábulos do Barroco pleno (1668-1713), expondo aquelas que, em sua opinião, são as deficiências da nomenclatura criada por Robert Smith para caracterizar os retábulos vigentes entre sensivelmente 1670 e 1715 e as vantagens de uma nova, mais englobante e consentânea com a realidade da diversidade estrutural destes retábulos. Cf. Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, "O Retábulo em Portugal: O Barroco pleno (1668-1713) (...)", pp. 252-253.

produzidos sensivelmente entre 1675 e 1715. Dentro destas balizas cronológicas que, como notámos, para a produção da cidade de Lisboa são ainda estreitas, emerge uma série de objectos retabulísticos possuidores de estruturas e expedientes decorativos que os vão irmanar numa mesma família.

As mudanças estruturais e decorativas que se vão implantando depois de 1650, e que se vão sedimentar de modo mais veemente a partir de 1670, derivam essencialmente de três coordenadas de influência: a arte barroca italiana, que gozava já de grande aceitação por toda a Europa, as influências espanholas que se sedimentavam na tradição de convivência artística, e não só, com o país vizinho e aquelas dependentes da tradição e do gosto marcadamente portugueses. Juntando estas várias influências, certamente entre outras menos directas, estamos perante uma forma de conceber o retábulo que se explanará nestas estruturas retabulísticas.

Este “baptismo”, operado pelo historiador de arte norte-americano, em nosso entender, não pretendeu tipificar de forma redutora a talha produzida naquele período cronológico e também não se nos afigura que tenha algum cunho nacionalista na acepção mais imediata da palavra.

O que nos sugere a leitura das palavras de Smith⁷¹⁵ é a apresentação de um conceito que pretendia abarcar uma realidade que, de facto, não tinha paralelo em outros hemisférios geográficos e artísticos fora do mundo português.

O retábulo de estilo nacional será efectivamente um espécimen singular. Ele reage às estruturas monocórdicas e repetitivas do maneirismo e inaugura para a retabulística portuguesa a possibilidade da criação artística menos dependente de fórmulas e receitas inspiradas nos velhos tratados de arquitectura. As estruturas caminham no sentido da unidade entre as suas diversas partes⁷¹⁶, as

⁷¹⁵ Robert SMITH, *A Talha em Portugal (...)*, pp. 70-73, nas quais o autor enumera as características fundamentais do retábulo português de finais de Seiscentos e inícios de Setecentos, as quais lhe sugeriram denominar o mesmo de Estilo Nacional.

⁷¹⁶ Germain Bazin di-lo de forma exemplar quando afirma: “(...) Un rythme unitaire parcourt tout le mouvement d’ensemble rythme fondé sur le principe de l’ascension spirale qui gouverne aussi bien les colonnes que les rinceaux (...) dans le retable baroque de la fin du XVIIème siècle, la torsion des colonnes produit une sensation d’effort puissant (...) qui dans le retable portugais se symphonise dans une harmonie d’ensemble, grace à l’arc plein-cintre qui ferme la composition”, Germain BAZIN, *op. cit.*, pp. 11-12.

duplas colunas torsas, que abrem ao centro tribuna e se prolongam em arquivoltas no remate, inauguram um modelo ímpar no contexto da produção desta arte, já que a ampla abertura central, produzida em nome do acolhimento digno e devido à peça expoente e constituinte da razão de ser destas estruturas: o trono, irá doravante definir o carácter destes retábulos⁷¹⁷. Se aduzirmos a tudo isto a preferência pela monumentalidade, pela decoração fitomórfica, mormente acântica e floral, pela escultura, quer seja de médio relevo ou de vulto, pela consagração dos princípios da harmonização do todo com as suas partes, pela adopção clara das potencialidades decorativas dos vários elementos escolhidos - quer fossem vegetalistas, antropomórficos, geométricos, etc., - jogadas as mesmas em função da sua localização no conjunto - estaremos então mais perto de compreender a essência do retábulo dito de Estilo Nacional.

A vivacidade destas novas realizações que conquistaram os portugueses de norte a sul do país bem pode ser considerada um produto de carácter genuinamente português, podendo estas estruturas serem chamadas tanto de retábulos de Estilo Nacional como de “estilo português”, se assim quisermos.

Aparecendo como uma criação original, certamente concatenando informações também presentes noutras estruturas, mas contribuindo com a sua singular articulação desses elementos e aduzindo-lhe outros, esses sim verdadeiramente novos, estas peças permitiram-se apresentar-se de diversas formas, configurando tipologias distintas, mas sempre ressaltando os seus elementos fulcrais, o que lhes permitiu continuarem a pertencer à mesma família estilística.

⁷¹⁷ António Filipe Pimentel explana esta ideia ao defender: “(...) o paulatino desenvolvimento do vão central em torno do sacrário, que em S. Domingos de Benfica terá, em 1632, um notável exemplo, sob a forma de um genuíno arco triunfal de esquema serliano e que, com o desaparecido de S. Vicente de Fora, que reproduz, constituem os primeiros sintomas da importância que o camarim terá, como núcleo gerador de todo o programa construtivo do retábulo. No limite, levará mesmo ao desaparecimento da construção arquitectónica em andares, submetendo a estrutura geral ao império do grande vão central - a tribuna ou camarim -, em cujo interior irá nascer o primeiro dispositivo cénico que anuncia já o período seguinte: o trono eucarístico, criação nacional que funcionará, doravante, como a própria alma do retábulo”, António Filipe PIMENTEL, “O Tempo e o Modo. O Retábulo enquanto Discurso (...)” pp. 244-245.

Foi com o retábulo de Estilo Nacional que o artista, pela primeira vez em décadas, pôde efectivamente dar largas ao seu génio criativo, senão confirmam-se por exemplo as realizações de José Rodrigues Ramalho: o retábulo de N.^a S.^a da Doutrina, ou aquele mor da Sé de Setúbal, onde a obra comunica com o observador através da eloquência artística do mestre, sedimentada nos seus seguros conhecimentos de arquitectura, mas também e essencialmente naqueles de ornamentação, servido tudo através da sua marcante imaginação e criatividade.

Quer as opções estéticas, quer aquelas de colocação espacial destas estruturas ditaram tipologias diferentes que se reconhecem no universo de produção desta arte.

4.2. Tipologias frequentes: reconhecimento e caracterização

As tipologias por nós detectadas na arte da talha deste período cronológico de cerca de cinquenta anos, que se inicia nos alvares dos anos 70 de 1600 e que finaliza no início da segunda década de 1700, resolvem-se em quatro mais constantes.

1.^a Apresenta configuração arquitectónica de planta recta, corpo único, três tramos, colunas rectas ou torsas e remate semi-circular de planimetria recta, por vezes pontuado por aduelas radiais. Exemplos desta tipologia são o retábulo dedicado a N.^a S.^a do Pilar (Fotografias n.ºs 1 e 2), situado na segunda capela do lado da Epístola da igreja do mosteiro de S. Vicente de Fora, o retábulo-mor da igreja de S. João Baptista do Lumiar (Fotografias n.ºs 3 e 4), o altar actualmente dedicado ao Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque (Fotografias n.ºs 49 a 51), bem como aquele altar consagrado a N. S.^a da Encarnação, situado no claustro do antigo convento das comendadeiras de Santos (Fotografias n.ºs 19 a 22).

❖ Composição e plasticidade

De um modo geral, esta tipologia configura retábulos de estrutura pouco dinâmica, algo pesada, para a qual contribuem a configuração da planta recta, de colunas por vezes lisas e remate, embora em arco de volta perfeita, também liso. A animação destes retábulos advém-lhes quase completamente dos elementos ornamentais que apresentam.

As folhas de acanto, por vezes volumosas, já presentes em mísulas e painéis, ajudam a conferir algum dinamismo e animação à estrutura. As colunas, por vezes já torsas, recamadas de folhas de videira e cachos de uva, introduzem sentido de movimento, ajudando a aligeirar a monotonia e carga da estrutura. O remate em arco de volta perfeita, orna-se amiúde de aduelas radiais e elementos vegetalistas, que ritmam o espaço contribuindo também para o maior dinamismo da estrutura.

Em conclusão, esta tipologia revela um retábulo habitualmente de planta recta, com grande abertura central, sem movimento ao nível do corpo, sendo os elementos de dinamismo introduzidos pelas colunas espiraladas. São os seus ornamentos e a forma como estes se organizam que introduzem animação e que sugerem uma maior interacção entre o objecto e o observador.

2.^a É aquela que contempla planta recta, apresenta um único corpo, um tramo, as colunas torsas e o remate em arquivoltas igualmente torsas, e observam-se maioritariamente em retábulos de capelas secundárias, tais como aquelas da nave da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais e a da nave da igreja de S. Cristóvão, ambas em Lisboa (Fotografias n.ºs 75 e 28).

❖ Composição e plasticidade

Estes retábulos, usados preferencialmente em capelas secundárias do templo, como se refere, apresentam um carácter unitário. A articulação de um par de colunas torsas com uma abertura central, local de acolhimento do orago, e o prolongamento estrutural e estético das colunas em arquivoltas torsas no

remate, definem e exemplificam esta qualidade. De plasticidade relevante, estas estruturas patenteiam princípios como movimento e eloquência de formas, conseguidas principalmente através do tratamento relevado das mesmas e das relações harmoniosas que estabelecem entre si.

3.^a Apresenta-se com planta recta, corpo único, três tramos e duplas colunas torsas, por vezes articuladas com pilastras. Exemplos desta tipologia são os altares-mores das igrejas de Santo Agostinho de Marvila (Fotografia n.º 100), de N.^a S.^a da Encarnação da Ameixoeira (Fotografia n.º 67) e ainda o retábulo de N.^a S.^a da Doutrina, na igreja de S. Roque (Fotografia n.º 61).

❖ Composição e plasticidade

Tipologia pouco frequente nos retábulos das oficinas de Lisboa, na época em estudo, a sua existência em pelos menos dois grandes retábulos-mores, a saber, da igreja de Sto. Agostinho de Marvila e da de N.^a Sr.^a da Encarnação, na Ameixoeira e no importante retábulo de N.^a S.^a da Doutrina, aponta para um modelo que deverá ter tido a sua fortuna à época, difícil contudo de comprovar cabalmente devido ao desaparecimento de tantos espécimes.

Nestes retábulos, observamos a introdução de espaços próprios para o acolhimento de imaginária, ao optar-se por introduzir um espaço intercolúnio. Os seus tramos, em número de três, confirmam essa disposição e garantem espaço para o desenvolvimento de composições decorativas complexas, enquadrando os nichos reservados à imaginária.

Os seus remates apresentam-se habitualmente prolongando a estrutura dos alçados, havendo ainda lugar para a decoração dos mesmos com recurso a cabeças de anjo e mesmo a corpos de meninos.

São normalmente estruturas de forte imponência, que necessitam de uma bem dimensionada capela-mor para o seu acolhimento. Fazendo uso das colunas torsas e dos remates concêntricos, aliam a estas, conferindo animação ao retábulo, um conjunto de elementos decorativos também utilizados pelos seus congéneres coevos. Assim, servem-se da extrema plasticidade de anjos

meninos, de aves Fénix, de folhas volumosas de acanto, de flores em pendentes ou isoladas, toda uma panóplia decorativa que aligeira a força impositiva da sua estrutura.

4.^a faz-se representar por uma planta perspectivada, à qual se associam corpo único, um tramo, uma tribuna bem dimensionada com duplas colunas torsas e arquivoltas torsas no remate. Nos casos de retábulos de nave ou de transepto, com dimensões menores, a abertura central apresenta em vez de tribuna um nicho destinado a acolher a imagem do orago. Exemplos desta tipologia são o retábulo-mor da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais (Fotografia n.º 71), os retábulos da nave da igreja de Santa Catarina (Fotografia n.º 158), e da igreja de Santiago em Camarate (Fotografia n.º 91), entre muitos outros.

❖ Composição e plasticidade

Certamente a tipologia que recebeu maior acolhimento por parte de encomendadores e artistas, é também aquela que identificamos como o exemplo mais bem conseguido do retábulo deste primeiro barroco português. Desde logo definida pelo uso de mais do que um par de colunas, colocadas em planos diferenciados, abrindo ao centro tribuna, esta tipologia introduz um apurado sentido da forma perspéctica e permite ao observador um relacionamento mais intenso com o orago.

As predelas destas estruturas apresentam-se igualmente ricas na articulação de grandes mísulas, onde com frequência se adossam figuras de atlantes meninos ou adultos, com a zona central reservada para o sacrário. A variedade decorativa destes registos passa pelo uso de cariátides, meios-corpos, folhagem, meninos em corpo inteiro, ou figurados só em cabeças aladas, composições ornamentais complexas onde dialogam elementos vegetalistas, florais, antropomórficos e animais.

O remate completa a festa decorativa iniciada na zona inferior e faz surgir anjos, *putti*, festões de flores, aduelas radiais ricamente entalhadas, escudetes, folhas de acanto, nuvens, enfim toda uma miríade de elementos que se reportam aos

do corpo do retábulo e que convivem entre si de forma harmoniosa e significativa.

Estes retábulos constituíram-se intérpretes privilegiados das preces dos crentes, albergaram a simbólica católica com o seu complexo sistema de hierarquização e transferiram para o crente a sua grande força anímica fundada sobre a mensagem cristã católica e a forma de a transmitir.

4.3. Análise formal: elementos estruturais e elementos decorativos

4.3.1. Elementos estruturais

Como sabemos, o conjunto de elementos estruturais e decorativos de um retábulo unem-se conferindo ao mesmo a tipologia que nos permite caracterizá-lo. Assim, alçados e suportes (colunas, pilastras, cariátides, atlantes), entablamentos, remates, sacrários e tronos apresentam-se como os elementos principais que definem a leitura compositiva e plástica destas estruturas.

Para o período em estudo, as opções veiculadas por encomendadores e artistas, produziram retábulos que se caracterizaram sobretudo pela monumentalidade, pela verticalidade do corpo único, com um ou três tramos, pela imponência dos alçados resolvidos em gigantescas colunas torsas e pilastras, em articulação amiúde perspéctica, pela abertura dimensionada de uma tribuna que coloca em evidência a iconografia do retábulo, pela redução do que anteriormente era o corpo superior a um simples remate em arco de volta inteira, prolongando a estrutura dos alçados. Na decoração observa-se o gosto pelo fantasioso, traduzido em volumosa folhagem acântica e fitomórfica e pelas figuras antropomórficas de anjos meninos e adultos, representados sozinhos, ou interagindo entre si e com animais fantásticos, de cariátides e atlantes, e de meios-corpos, entre uma diversidade de outros elementos decorativos inspirados no mundo da natureza e no mundo fantástico dos brutescos.

❖ Suportes

Nos retábulos denominados de Estilo Nacional, os seus elementos de sustentação resolvem-se em predelas misuladas, algumas vezes com estruturas centrais onde se situa o sacrário, que pode ser ladeado por figuras de vulto, quer de imaginária assente em peanhas ou integrada em nichos abertos na estrutura, quer ainda de figuras fantásticas adossadas à estrutura, como são aquelas de meios-corpos saindo de folhagem. Lateralmente definem-se mísulas que podem apresentar decoração acântica, floral, simbólica ou outra e serem ou não suportadas pelas figuras de atlantes de maiores ou menores dimensões, frequentemente, em virtude da dimensão do altar.

Também elementos de suporte, são as colunas torsas amiúde recamadas de folhas de videira, cachos de uvas, aves Fénix, e, pontualmente, de meninos⁷¹⁸. Estas colunas, no nosso país, não conheceram grandes variações de forma durante o período em estudo, mantendo-se fiéis à estrutura definida pelos anos de 1670, bem assim como aos ornamentos de eleição, com excepção dos meninos que aparecem um pouco mais tarde.

Também as pilastras ou painéis intercolúnios, jogaram a sua fortuna nestes altares, coadjuvando a opção de colocação de colunas em planos diferenciados, criando no retábulo a noção de perspectiva. Estes elementos, para além desta função prática imediata, foram igualmente responsáveis pela animação decorativa do espaço retabular. Com frequência, as suas superfícies planas foram palco de experimentações ornamentais, nas quais os elementos vegetalistas e florais foram privilegiados na introdução de simetrias, sentido rítmico e harmonização do conjunto decorativo.

⁷¹⁸ Sobre a história e a fortuna da coluna torsa na arquitectura e nas outras artes, veja-se o estudo essencial de Stefania TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi Editori, 2002, principalmente os capítulos V "Il Tempio di Salomone nell'ideologia della Controriforma" e X "L'influenza del Tempio di Salomone nell'architettura del Seicento e de Settecento", respectivamente pp. 99-116 e 237-294. Nas palavras da autora, a coluna salomónica, para além de toda a carga histórica que transporta, seduziu pela "L'ondulazione ritmica del fusto e la decorazione vitinea sembrano riunire diversi elementi cari al barocco: l'esuberanza espressiva, la ricerca di movimento e di leggerrezza, il forte chiaroscuro, la ricerca de la linea curva (...)", Stefania TUZI, *op. cit.* p. 241.

Os remates, habitualmente de arcos concêntricos, prolongando a estrutura das colunas do retábulo, foram também elementos destacados na definição do Estilo Nacional. No remate jogava-se a derradeira possibilidade de harmonização da estrutura. A opção pela continuidade estrutural e decorativa dos elementos de suporte presentes nos alçados, as colunas e as pilastras, contribuía para unificar o retábulo e conferir-lhe a característica de estrutura fechada.

No remate, a torção semicircular dos elementos estruturais, demonstrava-se ideal para receber decoração à base de pequenas cabeças de anjo, pontuando nas recorrentes aduelas radiais, que se interligavam, com grandes escudetes, utilizando-se por vezes festões de flores imbricados entre os arcos .

O espaço do remate constituía-se assim como o corolário da estrutura, acolhendo amiúde em cartela ou emblema central a iconografia destacada do orago: Pomba do Espírito Santo, Deus Pai, Pelicano, Cordeiro Místico ou iconografia mariana.

4.3.2. Elementos decorativos

A escolha acertada dos elementos decorativos na economia da mensagem retabular apresenta-se determinante. Como sabemos, a cultura barroca privilegiou os sentidos na sua relação com a razão e a intelectualização dos conceitos, em primeiro lugar apreendidos pela vista, pelo ouvido, pelo olfacto, senão veja-se o caso da igreja católica pós Trento, na qual o grande desenvolvimento da arte com cunho dramático, interventivo, junto do observador, e a importância conferida à música nos interiores sacros e aos incensos e à colocação de luminárias nos altares e outros espaços, envolvendo os sentidos numa ambiência de permanentes solicitações e sensações, conseguia respostas igualmente intensas e fervorosas por parte dos crentes⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Exemplarmente caracterizado por James Trilling, ornamento será “something over and above the functional shape, added for the sake of visual pleasure”, sendo que, na sua opinião, “elaboration makes things special”. Esta forma de encarar o conceito de ornamento e a sua finalidade última compatibiliza-se com a função que a decoração apresenta nos retábulos do

O papel decisivo que o ornamento vai desempenhar no sucesso da mensagem retabular é burilado não aleatoriamente, mas antes obedecendo a regras muito precisas que eram certamente do conhecimento tanto dos ornamentistas que produziam as gravuras utilizadas pelos artistas, como por estes que as interpretavam e combinavam na criação de novas soluções decorativas.

As qualidades visuais do ornamento, como defende James Trilling, podem resolver-se em sete pares actuando em dialéctica, enquanto outros três se caracterizam por “representar as forças que promovem a evolução histórica do ornamento”⁷²⁰.

Explanando a ideia deste historiador de arte, os sete pares que identificam as qualidades visuais dos ornamentos, são:

- ❖ movimento *versus* estaticidade
- ❖ graça *versus* força
- ❖ determinismo *versus* indeterminismo
- ❖ simplicidade *versus* complexidade
- ❖ estilização *versus* literalismo
- ❖ virtuosismo *versus* respeito pelos materiais
- ❖ aplicação ao objecto *versus* integração no objecto

Aqueles que representam as potências que influenciam a evolução histórica do ornamento são:

- ❖ Convencionalismo *versus* inovação
- ❖ imaginação do artista *versus* imaginação do encomendador
- ❖ tradição local *versus* influência do exterior

A aplicação de alguns destes pares de conceitos, enumerados por Trilling, às estruturas retabulares do primeiro barroco português, concretamente àquelas produzidas pela escola de talha de Lisboa, afigura-se-nos assaz pertinente, pois

primeiro barroco português. Cf. James TRILLING, *The Language of Ornament*, Londres, Thames and Hudson, 2001, p. 12.

⁷²⁰ Cf. James TRILLING, *op. cit.*, p. 10.

reconhecemos nas soluções decorativas ensaiadas nestas estruturas muitas das combinatórias que este autor refere.

Logo na primeira delas, **movimento versus estaticidade**, identificamos várias soluções decorativas que nos retábulos fazem uso desta dinâmica. Basta recordarmo-nos, por exemplo, das omnipresentes figuras de anjos meninos, colocados nos diversos registos da estrutura retabular, que com os seus movimentos descontraídos e frequentemente lúdicos, lhe conferem dinamismo, enquanto no pólo oposto, as cabeças de anjo aladas, que pontuam pela estrutura retabular, amiúdes vezes colocadas em frisos e preferencialmente nos remates, ou as cartelas e escudetes que acolhem símbolos marianos, cristológicos ou armas dos encomendadores, para compreendermos a fortuna desta dinâmica que se complementa visualmente.

Outro par destacado: **graça versus força** pode ser identificado na retabulística portuguesa, por exemplo, nas composições decorativas que articulam a volumosa e fluida folhagem acântica com as figurinhas galantes de *putti*, nas mais variadas poses, por oposição às figuras de grandes atlantes que simulam suportar as estruturas retabulares, e que reconhecemos nos retábulos-mores entalhados por José Rodrigues Ramalho na Sé de Setúbal e na antiga igreja conventual de N.^a S.^a da Conceição das carmelitas de Beja.

No que se refere a outro par, que configura a **estilização versus literalismo**, pensamos que nos retábulos de talha, a estilização acaba por ter uma fortuna privilegiada ao aplicar-se a quase todos os ornamentos de carácter vegetalista e floral, nos quais as qualidades plásticas destes elementos são trabalhadas de forma a adequarem-se aos espaços que decoram, potenciando as suas características naturais. Exemplos destacados da aplicação deste princípio são as folhas de acanto que se resolvem nas mais distintas formas e contornos, consoante os espaços a que são aplicadas. Nas mísulas surgem em movimento ascendente, resolvendo-se frequentemente em volumosos molhos, nos painéis e frisos apresentam-se isoladas, por vezes em movimentos espiralados, outras vezes articulam-se com elementos distintos, emprestando a sua plasticidade a composições complexas, nas quais se articulam *putti*, elementos florais,

concheados, cornucópias, entre outros. Esta estilização muito frequente dos motivos florais confronta-se com outra que pretende ser o mais possível fiel à natureza do objecto que representa. É o caso, por exemplo, dos *putti*, que em poses miméticas às de pequenas crianças, transmitem as posturas, as brincadeiras e a galhardia próprias da infância. Não é por acaso que cabe a estas figurinhas um papel determinante na animação da maior parte dos espaços retabulares nesta época em estudo. A identificação genuína do observador com as poses e travessuras destes meninos, que no entanto participam de uma estrutura e de uma mensagem solenes, impele o artista no sentido do trabalho dos seus corpos com a maior verosimilhança possível, sem perder o horizonte das potencialidades decorativas do mesmo⁷²¹.

No que respeita à questão do **virtuosismo versus respeito pelos materiais**, no caso da talha deste primeiro barroco, verificamos que a tendência é sobretudo a da exploração ao limite das capacidades técnicas dos mestres e oficiais, forçando o material a adquirir as formas e os efeitos desejados. Para além disso, o douramento da superfície da madeira entalhada confirma este aspecto.

No entanto, esta é, numa abordagem imediata, a leitura mais simplista da relação entre o mestre entalhador e escultor e a madeira que entalha e esculpe, pois se considerarmos mais atentamente determinados elementos executados, constatamos que a sua potencialidade expressiva deriva do facto de terem sido executados naquele e não noutra material qualquer. De facto, à madeira, pela

⁷²¹ Inácio da Piedade Vasconcelos, na sua obra *Artefactos Symmetriacos, E, Geometricos*, cap. XI, “Trata das medidas, que pertencem à symmetria dos meninos (...)” de três anos. Diz o seguinte: “ (...) **todo o corpo de hum menino desta idade mostra ser carnudo, em cada verilha tem huma rosca fendida, inclinada para baixo pela parte de dentro, tem outra rosca mais abaixo no meyo das coxas, e sempre he mais grossa, também inclinada para baixo pela parte de dentro, atraz tem outras duas roscas, mas vão direitas por través, e desencontradas desde diante, na garganta do pé tem outra rosca (...) e outra nos tornozelos, atraz mais abaixo tem outra rosca menos fendida, e quasi sobreposta ao calcanhar (...)**”, mais adiante sobre os braços dos meninos, prossegue: “ (...) **todo este braço he quasi roliço, mas no sangradouro tem mais alguma largura, e quando se pozer dobrado fará neste mesmo sangradouro huma fenda roliça, de huma e de outra banda, e quando o braço estiver estendido, faz no cotovelo huma covinha. No pulso junto à mão faz huma roscasinha fendida em redor de todo o pulso, as mãos são ensocadinhas em carne, e nas costas dellas tem humas covinhas junto ao nascimento de cada hum dos dedos (...)**” p. 45. Pe. Ignacio da Piedade VASCONCELLOS, *Artefactos Symmetriacos, E Geometricos*, Lisboa Ocidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva 1733, p. 45 (negrito nosso).

sua maior maleabilidade, relativamente a outros materiais usados na escultura, como a pedra ou os metais, está reservada a transformação em objectos e composições decorativas mais complexas. Com isto não queremos significar que os outros materiais não sejam passíveis de neles se entalhar os objectos que se entalham em madeira, no entanto, esta, pelas suas características torna-se mais apetecível e permite ao entalhador uma maior liberdade expressiva na sua transformação.

Esta relação entre o material que se trabalha respeitando as suas características e não o forçando a aparentar outro, coloca-se de forma algo inversa na época em estudo. A madeira serve os desígnios do mestre ao transformar-se no objecto projectado, que muitas vezes perde o horizonte da sua materialidade subjacente, mas é também por ser aquele e não outro material que essa transformação é passível de ser levada a cabo.

No final, a questão do respeito pelo material assenta, não no pressuposto de que o trabalho e as forças exercidas que sobre ele se efectuam desvirtuam a sua essência, mas antes que a sua essência potencia e permite de facto essa transformação. Este é um conceito profundamente barroco do “amor pelo material” e que traduz o seu pleno conhecimento e domínio, de forma a expressar todas as suas potencialidades.

No que respeita ao par **aplicação sobre o objecto ou integração no objecto**, este adquire uma significação interessante na nossa matéria de estudo. De facto, muitos dos elementos decorativos que reconhecemos nos retábulos barrocos da primeira fase, apresentam-se nesta dualidade de situações. Se considerarmos, por exemplo, as folhas de videira, os cachos de uvas, as espigas, as cartelas, os escudetes, as figuras de anjos adultos, e mesmo nalguns casos aquelas de anjos meninos e *putti*, constatamos que estas se adossam à estrutura, enquanto elementos autónomos, que transmitem a sensação de terem vida própria, podendo estar naquela estrutura, como em qualquer outra. De modo distinto, existem vocábulos decorativos que participam da estrutura quase como elementos seus constituintes. Referimo-nos concretamente às figuras de meios-corpos emergindo de folhagem que, preferencialmente nas predelas de

retábulos, parecem despontar da estrutura, como se dela nascessem. De forma semelhante é a relação daqueles pequenos *putti* que se entrelaçam em folhagem acântica e nela se confundem, enrolando-se em torno das folhas, através dos seus membros inferiores e superiores, ou daqueles motivos florais e vegetalistas que se entrelaçam e confundem em composições decorativas complexas que as amarram a uma superfície.

Esta aplicação ou integração, que pode ser mais ou menos completa entre o objecto que ornamentam, confere uma dinâmica à estrutura retabular que define igualmente a sua fortuna estética na leitura compositiva e plástica operada pelo observador atento.

Abordando as potências que James Trilling confere ao ornamento na sua progressão histórica e que, em última análise, define os múltiplos estilos nesta área da arte, elas podem definir-se, como acima referimos, em três imediatamente verificáveis.

Começando pela primeira, **convencionalismo versus inovação**, e aplicando esta relação à arte da talha em estudo, constatamos que a sua fortuna é largamente justificada pela sua história, mormente por aquela que corresponde aos anos de cerca de 1650-1670, nos quais se começaram a ensaiar novos modelos estruturais e novas soluções decorativas. Aliás, como já tivemos oportunidade de escrever quando nos dedicámos à questão das estruturas que precederam aquelas ditas de Estilo Nacional, esta evolução foi paralelamente estrutural e decorativa, mas foi decerto aos elementos decorativos que coube a maior parte do impacto destes retábulos na economia geral do sucesso que experimentaram em todo o mundo português.

Cedendo de forma gradual às novidades que lhe chegavam de outras paragens, nomeadamente de Roma e também de Espanha, a retabulística portuguesa irá, num primeiro momento, conjugar as novidades com a tradição, até não ser mais possível esse enlace e partir definitivamente para a adopção de novos códigos estilísticos. No entanto, o abandono, como sabemos, nunca é total e das antigas estruturas e ornamentos permanece, senão a forma exacta e integral, algum do

espírito do saber fazer e da sensibilidade estética que perpassava por essas estruturas.

Na retabulística portuguesa de finais de Seiscentos é ainda possível assistirmos a essa convivência, que já se vai desvanecendo em prol do novo estilo, mas que ainda marca presença através de um saber fazer arreigado nas antigas fórmulas. Como sabemos, a forma de entalhar dentro de determinado estilo é substancialmente diferente daquela em outro. No estilo barroco, as formas mais volumosas, com preocupações de introdução de efeitos de claro/escuro, por exemplo, são entalhadas de maneira diferente daquelas de relevos mais baixos. O mestre entalhador assistia durante a sua vida profissional à introdução de novas directrizes estruturais e decorativas, aplicadas à arte do entalhe de retábulos e outros objectos, circunstância que algumas vezes terá sido difícil de gerir, o que justifica também o facto de existirem muitos retábulos enquadrados já no novo estilo, mas ainda com uma feição que os remete para os seus congéneres anteriores⁷²².

De facto, terá sido nesta dinâmica jogada entre a tradição e a inovação que os retábulos de Estilo Nacional se configuraram, não só em termos decorativos, mas também em termos estruturais. A dialéctica jogada entre estes dois conceitos opostos, mas que de facto interagem na criação de novas soluções, foi a dinâmica que alimentou a constante evolução destas estruturas.

Também a dinâmica da relação entre a **vontade e a imaginação do artista e aquela do encomendador**, desempenha papel de relevo na definição da obra acabada.

Como sabemos, para a época em estudo e para o tipo de obras que abordamos, esta relação entre mestre e encomendador era assaz delicada. Várias seriam, decerto, as situações que se configuravam: existiriam porventura encomendadores que confiavam plenamente no talento de determinado mestre

⁷²² Como exemplos desta situação podemos apontar os retábulos-mores das igrejas de Sta. Maria de Serpa e da igreja da Assunção e Ressurreição, matriz de Cascais, ambos desenhados por arquitectos régios, (no primeiro caso por Mateus do Couto e no segundo por Luís Nunes Tinoco), o que também pode fornecer algumas pistas para a sua feição arquitectónica mais pesada e a sua singeleza de ornamentos.

desenhador de retábulos e lhe confiavam a tarefa de propor, usualmente, duas soluções distintas para se optar por uma delas ou, eventualmente, por partes de cada uma construindo assim um objecto novo. Estes casos foram por nós identificados nas pessoas dos mestres mais consagrados e operativos, como eram José Rodrigues Ramalho, Manuel João da Fonseca, Matias Rodrigues de Carvalho ou José Antunes, todos eles desenhadores, entalhadores e escultores de retábulos. Mas mesmo estes mestres mais destacados no panorama artístico da produção de obra de talha retabular e complementar, eram muitas vezes confrontados com a pré-existência de riscos apresentados pelos encomendadores o que porventura lhes manietava uma acção mais interventiva.

Reconhecemos que nesta, como certamente noutras profissões ligadas à arte, a maior ou menor liberdade dada ao artista pelo encomendador, dependia também do estágio de evolução da carreira daquele e dos testemunhos que a sua arte já anteriormente tinha prestado.

Assim, vários factores podiam influenciar também diversas abordagens. Enquanto, como era óbvio, o encomendador pretendia sempre que a obra que comissionava correspondesse inteiramente ao desejo que moveu a sua contratação, o entalhador e escultor desejava também imprimir a sua marca e não ficar agrilhado por uma fórmula pré-definida. Um compromisso entre estas duas situações podia sempre ser alcançado, pois como é do senso comum, mesmo quem trabalha sobre um projecto pré-definido pode e deve deixar marca distintiva na sua materialização⁷²³.

Terá sido esta a forma que adquiriu muitas das relações entre os mestres entalhadores e os seus encomendadores. Aqueles mais conceituados, com mais facilidade em fazer valer a sua arte, os outros menos, possivelmente fazendo um esforço maior para se impor. Tanto uns como outros viveram esse frágil

⁷²³ É a ideia defendida por Paul N. Hasluck, quando refere: “The part of the wood carver is to act as the exponent of the designer ideas. The designer should express on paper his fancy and the object he wishes to develop, giving every possible detail to enable the craftsman to interpret him successfully; but (...) he should leave the exponent of his thoughts certain liberty of action, else he will take from the executed work his soul, and leave it but a lifeless production”. Paul N. HASLUCK, *op. cit.*, p. 1.

equilíbrio jogado entre a vontade do encomendador, que inculcava por vezes determinismo à obra e aquela do artista que pretendia transpor para o seu trabalho as suas ideias, a sua sensibilidade e a sua técnica individual.

No final, terá sido a obra de talha que mais beneficiou com esta situação, umas vezes de confronto, outras de confluência de interesses. De qualquer modo, algumas das obras mais carismáticas dos cerca de cinquenta anos que abrange este estudo, são o melhor exemplo de como dos compromissos assumidos entre mestres e encomendadores se conseguiu chegar a resultados, que na maior parte das vezes, não deverão ter defraudado nem uns nem outros.

A última dupla que podemos considerar, enquanto força determinante na caminhada histórica do ornamento, é aquela que se refere à relação estabelecida entre a **tradição local e a inovação que vem do exterior**; no caso da talha, o diálogo entre as fórmulas já conhecidas, experimentadas e seguras dos anos precedentes e aquelas diferentes e inovadoras vindas de fontes externas ao país. A estas dedicamos um subcapítulo do presente estudo, considerando a grande relevância que as inovações vindas do estrangeiro tiveram no desenvolvimento da talha portuguesa de finais de Seiscentos e inícios da centúria seguinte, no entanto não podemos deixar de focar um dos aspectos mais interessantes que contribuíram para delinear as coordenadas estéticas da talha de Estilo Nacional e que foi a contínua interacção na nossa talha entre a tradição e a inovação.

A tradição, como atrás já tivemos oportunidade de referir, saldava-se também no domínio técnico dos materiais, neste caso da madeira, que era o material de eleição dos escultores portugueses. Essa tradição, fundada em sólidos conhecimentos teóricos e práticos, possibilitou um domínio dos materiais e dos processos de execução dos mesmos, que se tornou indispensável para o florescimento do novo estilo. Para além deste factor, reconhecemos que os ornamentos que vão ser mais utilizados pelos entalhadores, e que derivam de influências externas, como são por exemplo as colunas torsas recamadas de folhas de videira e cachos de uvas (já usadas em Espanha com larga divulgação) ou os *putti*, muito utilizados na arte barroca italiana, bem como os anjos

tenentes, só para referir alguns, vão ser apropriados pela sensibilidade própria dos entalhadores portugueses.

Estes novos elementos vão desempenhar papéis e funções na economia decorativa dos retábulos, muitas vezes distintos daqueles explanados nas fontes. Em certa medida, a tradição portuguesa de entalhar, que utilizava determinadas fórmulas decorativas, não abdicou totalmente das mesmas, senão veja-se o caso dos elementos florais ou daqueles vegetalistas, que já se usavam no período precedente, como é o caso mais notório da folha de acanto, a qual foi reinventada com nova plasticidade e com novo fôlego e função no conjunto dos objectos de talha do período que nos importa.

Como temos vindo a constatar, os ornamentos desempenham um papel determinante na feição dos altares de talha do primeiro barroco português.

O conjunto dos motivos decorativos que os mestres entalhadores escolheram, trabalharam e aplicaram nas estruturas retabulares, tiveram um papel decisivo no sucesso da mensagem que a igreja católica queria fazer passar através da arte e, neste caso concreto, através das estruturas retabulares que dominavam os espaços dos templos.

Variados foram os elementos decorativos escolhidos para cumprir a função de exaltação da mensagem transmitida. Alguns meramente decorativos e possuindo características próprias que os tornavam ideais para a decoração dos altares, outros que se configuravam na simbólica da doutrina católica.

Entre os elementos mais característicos que povoaram os retábulos de Estilo Nacional, sensivelmente entre os anos de 1670-1720, uns com maior fortuna do que os outros, uns mais utilizados nos primórdios da consolidação do estilo, outros mais recorrentes na sua plenitude, todos jogaram a sua fortuna estética e simbólica em determinada conjuntura de experimentação de fórmulas e de combinatórias, que atingiram o seu apogeu nos alvares da centúria de Setecentos.

Os elementos decorativos mais constantes foram as **folhas de acanto**⁷²⁴, os **elementos fitomórficos e vegetalistas**⁷²⁵, as **volutas**, os **pássaros (aves fénix ou águias)**, os *putti*, os **anjos adultos ou meninos**, as **cabeças de anjo**, os **atlantes**, as **cariátides**⁷²⁶, os **cachos de uva**, as **folhas de videira**⁷²⁷, as **espigas**, as **cartelas**, os **elementos geométricos**, os **escudetes**⁷²⁸, as **conchas**⁷²⁹, os **meios-corpos**, os **maskarões** e os **animais fantásticos**⁷³⁰, entre outros.

⁷²⁴ Sobre a fortuna da utilização da folha de acanto nas artes, desde a antiguidade clássica, vejam-se as actas do colóquio: "L'Acante dans la Sculpture Monumentale. De la Antiquité à la Renaissance", *Actes du Colloque tenu du 1.er au 5 Octobre 1990 à la Sorbonne*, Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques de la Sorbonne, 1993, cf. ainda Alain GRUBER, *The History of Decorative Arts. Classicism and the Baroque in Europe*, Londres, Abbeville Press Publishers, 1996, pp. 95-155. Obra na qual o autor dedica um capítulo a explicar o aparecimento e desenvolvimento deste motivo decorativo na arte em geral, e em alguns países da Europa, introduzindo exemplos tanto de gravuras como de objectos. Ainda para a mesma temática, veja-se de Franz Sales MEYER, *The Handbook of Ornament*, Nova Iorque, Dover Publications, s.d., pp. 34-35.

⁷²⁵ Para uma aproximação à influência e relevância destes elementos decorativos, cf. Franz Sales MEYER, *op. cit.*, pp. 34-63 e também Emmanuel COQUERY (dir. de), *Rinceaux & Figures. L'ornement en France au XVIIe siècle*, Paris, Éditions Monelle Hayot/ Musée du Louvre Éditions, 2005, sendo que esta última obra intenta uma abordagem efectuada por múltiplos autores sobre o papel do ornamento, na obra de vários artistas e nos mais variados suportes: arquitectura, ourivesaria, têxteis, mobiliário, entre outras artes, como o seu papel na literatura e na música.

⁷²⁶ Uma primeira aproximação à funcionalidade e efeito visual destes elementos na arte, é-nos oferecida por Franz Sales MEYER, *op. cit.*, pp. 242-245. Recente é o contributo de Michael SNODIN, "The Baroque Style", Michael SNODIN and Nigel LLEWELLYN (coord. de), *Baroque: 1620-1800. Style in the Age of Magnificence*, Londres, V&A Publishing, 2009, pp. 98-105.

⁷²⁷ O uso das videiras, com os seus cachos de uvas e as suas folhas foi intensivo durante o período do primeiro barroco nacional. Utilizadas sobretudo nas colunas torsas, mas não só, o seu significado eucarístico é por demais conhecido. A sua longevidade enquanto motivo decorativo é assinalada por James Trilling: "No pattern-type of similar complexity can match the vine-scroll for versatility, longevity and geographical range", James TRILLING, *op. cit.*, p. 125.

⁷²⁸ Espigas, cartelas, elementos geométricos e escudetes, aparecem com recorrência nos manuais de ornamentação e nos estudos dedicados ao ornamento. Uma abordagem sumária pode ser consultada em Franz Sales MEYER, *op. cit.*

⁷²⁹ Sobre o uso e a plasticidade das formas concheadas na arte, Cf. Franz Sales MEYER, *op. cit.*, p. 90 e o estudo de Ingrid THOMAS, *The Shell. A World of Decoration & Ornament*, Londres, Thames & Hudson, 2007, principalmente os capítulos: "Shells in Architecture" e "Shells in the Decorative Arts", respectivamente pp. 163-187 e pp. 188-225.

⁷³⁰ Tanto os meios-corpos, como os mascarões e os animais fantásticos, entre outros, utilizados na talha do primeiro barroco, foram alvo de estudos integrados em obras sobre desenhos, gravuras, ornamentação e objectos decorativos do barroco, em geral, ou naquelas dedicadas especialmente aos grotoscos. Veja-se por exemplo, Owen JONES, *The Grammar of Ornament*, Londres, Studio Editions, 1989 (1.ª edição 1856), especialmente o capítulo intitulado "Italian Ornament", pp. 135-151, Mariynke de JONG e Irene DE GROOT (dir. de), *Ornamentprenten in het Rijksprenten kabinet I*, Amesterdão, Rijksprentenkabinet/ Rijksmuseum, 1998, *Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et Dessins*, XIVe Exposition de la Collection Edmond de Rothschild, Musée du Louvre, Septembre de 1995, Paris, Ministère de la Culture et de la Communications-Editions de la Réunions des Musées Nationaux, 1997, Philippe MOREL, *Les*

Todos estes elementos, enquanto partes integrantes de uma estrutura, unidos entre si para formar determinada mensagem, em diálogo com o observador na definição última do objecto retábulo, obedecem a determinados princípios e não se explanam de forma aleatória.

Na arte da talha é usual discutir-se a questão do equilíbrio entre uma estrutura e os seus ornamentos. De facto, em nossa opinião, e de um modo geral, o retábulo de Estilo Nacional das oficinas de talha de Lisboa testemunha cabalmente da harmonia desejável entre a estrutura e os ornamentos que a animam.

Para que este equilíbrio seja uma realidade, e não esteja sujeito a derivações passíveis de desestabilizar a frágil relação interna dos elementos que compõem o retábulo, o artista que o concebe necessita de ter presentes alguns dos princípios pelos quais se rege a aplicação de ornamentos⁷³¹:

- ❖ Distribuição equilibrada
- ❖ Ordem
- ❖ Adequação
- ❖ Simetria
- ❖ Contraste e variedade
- ❖ Repetição e alternância
- ❖ Equilíbrio e proporção
- ❖ Harmonia e unidade

Grotesques. Les figures de l'imaginaire de la peinture italienne de la fin de la renaissance, Paris, Flammarion, 1997, Alessandra ZAMPERINI, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, Londres, Thames & Hudson, 2007. Para o caso português destacam-se de Nicole DACOS e Vítor SERRÃO, "Do Grotesco ao Brutesco: As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal", AAVV, *Portugal e a Flandres- visões da Europa (1550-1680)*, Bruxelas-Lisboa, Europália 1991 e João Miguel SANTOS, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotesco em Portugal- 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996 (texto policopiado).

⁷³¹ Teorizados por Paul N. HASLUCK, *op. cit.*, pp. 53-57.

Por **distribuição equilibrada** dos ornamentos entende-se a sua colocação sobre a superfície da estrutura, de modo uniforme, contribuindo assim para a harmonia da peça.

Nos retábulos por nós analisados, observamos que este preceito é plenamente cumprido, ou não fosse o mesmo um dos mais estruturais deste conjunto.

No que respeita à **ordem** que os elementos decorativos devem demonstrar na sua colocação em qualquer objecto, pressupõe-se que os mesmos devem ser considerados de antemão em relação à posição que irão ocupar no objecto a decorar. Assim, o plano inicial, o desenho do objecto, deverá ser a base a trabalhar, distribuindo os ornamentos escolhidos segundo determinada ordem estabelecida.

No caso dos retábulos, verificamos que não é aleatória a ordem pela qual aparecem os vários elementos, nem sequer os locais que ocupam.

Por exemplo, figuras de vulto surgem preferencialmente, simulando o suporte de estruturas ou sentando-se nos seus entablamentos, enquanto os motivos florais e vegetalistas cumprem funções decorativas em mísulas, painéis, frisos, etc., ou seja mais de preenchimento/revestimento de superfícies.

Quanto à **adequação** constatamos que os objectos a ser aduzidos às estruturas retabulares deveram cumprir a norma que estipula que aqueles ornamentos de alguma forma se relacionam com o conjunto do tema do qual fazem parte. No caso da retabulística em estudo, compreendemos como este princípio foi observado na maior parte dos casos: acantos, folhas de videira, cachos de uvas, espigas, aves Fénix, águias, *putti*, anjos, serafins e outros elementos pertencentes ao universo do simbolismo cristão adequam-se na perfeição à tarefa que desempenham no conjunto da estrutura retabular. Outros elementos como as cariátides, os atlantes, os meios-corpos, os animais fantásticos, os mascarões, etc., que surgem como grandes potências decorativas, e apesar de a sua presença enriquecer de forma acentuada a estrutura retabular, em boa verdade, derivam mais de uma tradição decorativa pertença de outras culturas, como a greco-romana, do que propriamente daquela cristã. No entanto, e como acontece em quase todas as culturas, as apropriações de elementos decorativos

e simbólicos de uma por outra, conferindo-lhe novas funções e significações no contexto do seu enquadramento cultural é por demais evidente e conhecido.

Assim, podemos inferir que a questão da adequação dos ornamentos escolhidos às estruturas retabulares que animam foi em geral respeitada, quer porque alguns se podem associar mais directamente ao universo devocional cristão, quer porque outros foram tradicionalmente apropriados pelo mesmo, acabando também por se integrarem no mesmo discurso.

Outra questão subjacente a esta é aquela da justa adequação do estilo dos ornamentos ao da estrutura. A coerência de unidade estilística entre o sistema arquitectónico que é o retábulo e os ornamentos que lhe conferem a significação última, terá de ser articulada e coerente. Por tal, como verificamos nos retábulos em estudo, essa coerência e essa adequação entre as duas partes significativas do conjunto que é o retábulo: a sua estrutura e os seus ornamentos encontram-se na maior parte das vezes presentes. É evidente que observamos, algumas vezes, em exemplares de transição, estruturas que se definem já próximas daquelas do novo estilo, mas que ainda ostentam elementos decorativos do anterior, ou vice-versa, estruturas mais arcaicas, cujos ornamentos são aqueles que já fazem fortuna no estilo seguinte.

Esta questão da desadequação ou desarticulação entre as estruturas e os ornamentos, produziu na história da nossa retabulística exemplares que os historiadores de arte denominam estruturas híbridas ou de transição, exactamente por não poderem ser enquadrados em nenhum estilo, definido este também como uma unidade coerente, continuada e lógica entre a estrutura e os elementos decorativos que lhe estão subjacentes.

Outro princípio inerente à aplicação da decoração é a **simetria**. Esta pode ser definida, no caso retabular como a necessidade de equilibrar as duas partes do retábulo, definidas por um eixo axial, de modo que os ornamentos que se aplicam de um lado sejam os mesmos aplicados do outro. É evidente, contudo, que podem e, por vezes, devem existir pequenas variações, conforme a finalidade do ornamento em cada lado da estrutura. Por exemplo, no caso de existirem cartelas, ou medalhões, estes podem albergar diferente temática, ou

no caso de figuras de meninos, estes podem igualmente apresentar-se em posições variadas nos dois lados da estrutura (embora tal não seja de todo comum). Em última análise o que este princípio veicula é a máxima de que a existir alguma variação, a mesma não deverá pôr em causa o equilíbrio e a harmonia desejados.

Considerando ainda outro princípio caro à ornamentação, **o contraste e a variedade**, podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que este princípio foi dos mais caros aos nossos desenhadores e entalhadores de retábulos. De facto, como é evidente, os retábulos da época que estudamos vivem essencialmente deste princípio que introduz múltiplas informações estéticas servidas pela concatenação de diversos elementos decorativos. Se há algo de que não podemos acusar os retábulos de Estilo Nacional é de monotonia. De facto, não é só a variedade de elementos que concorre para esta asserção, mas é antes o apurado sentido de contraste que produzem nas relações que estabelecem entre si.

Elejamos exemplos tão flagrantes como as muito utilizadas composições vegetalistas e florais, nas quais *putti* se entrelaçam, apoiam, sentam-se e de um modo geral brincam, para constatarmos o princípio enunciado. O contraste e a variedade estão nestes conjuntos compositivos perfeitamente representados e por si só valeriam a classificação do retábulo de Estilo Nacional como representante privilegiado deste princípio. No entanto, exemplos como o anterior multiplicam-se nestas estruturas, reconhecendo-se casos em que mascarões se articulam com acantos, anjos adultos ladeiam cartelas, cachos de uvas e folhas de videira se entrelaçam no cavado das colunas, cabeças de anjo dialogam com espécies florais etc.

Para além desta questão primeira da necessidade de variação e contraste no sucesso decorativo final do retábulo, outra inerente surge: os diversos elementos decorativos utilizados em diálogo entre si devem ser articulados tendo também como critério subjacente ao sucesso da mensagem a sua identidade, as suas dimensões, e a sua forma na relação que irão estabelecer com os demais. Deste modo, quando observamos composições decorativas que

articulam acantos com flores e *putti*, estamos em presença do princípio do contraste e da variação, mas também daquele que defende uma harmonia de relação entre estes elementos. Os acantos e as flores prestam-se verdadeiramente a acolher as figurinhas delicadas, galantes e buliçosas dos meninos, quais crianças que brincam entre flores e folhas de jardim. Do mesmo modo quando observamos figuras de anjos adultos agenciando cartelas, apresentando temas, constatamos como o seu carácter solene e adulto se enquadra na função que desempenham, juntamente com outros elementos que os ajudam nessa missão.

O contraste e a variedade não se esgotam contudo nos elementos em si, traduzidos naqueles distintos a ser distribuídos numa determinada estrutura. O princípio vai mais longe ao ser aplicado também a elementos idênticos, com feições distintas dentro do mesmo objecto⁷³².

Referimo-nos concretamente às diversas funções e aos distintos usos que os mesmos elementos podem revestir dentro da mesma estrutura. Por exemplo, se considerarmos, as figuras de cariátides, estas tanto podem surgir ladeando sacrários, como enquadrando molduras. Os meios-corpos, que surgem de folhagem, tanto podem ser aplicados em suportes, em jeito de atlantes, como surgir de predelas. Os acantos, com a sua imensa fortuna decorativa, podem pontuar em relação com os mais diversos elementos: com cartelas, com flores, com meninos, dando forma a mascarões, decorando remates em articulação com cabeças de anjo, etc. numa miríade infinita de possibilidades de combinação, contribuindo em simultâneo com os outros elementos para o apelo visual do retábulo.

Em última análise, até a própria forma de entalhar, em cheio ou vazada, contribui para introduzir a noção de contraste e variedade na estrutura retabular. Veja-se por exemplo, o retábulo dedicado a N.^a S.^a da Doutrina, da igreja de S. Roque, em Lisboa: a talha impositiva, preenchendo todos os espaços livres, estendendo-se às ilhargas e ao tecto, ensaia, contudo, no corpo do

⁷³² Como refere Paul N. Hasluck, os efeitos visuais pretendidos não necessitam de recorrer a contrastes violentos: "(...) a variation in the twist of a leaf, the thickness of a stalk, the placing of a flower, the curve of an outline, may be quite sufficient (...)". Paul N. Hasluck, *op. cit.*, p. 54.

retábulo soluções de leveza e de contraste ao apresentar-se, por vezes, vazada, retirando assim alguma da carga que a estrutura pela sua decoração compacta acarreta.

Outro princípio destacado da aplicação da ornamentação é a **repetição e a alternância**. Na primeira norma pretende-se, através do uso de determinados elementos, normalmente motivos geométricos, como linhas pontos ou mesmo figuras geométricas, introduzir sentido rítmico em determinadas zonas da área a decorar. Nos retábulos, observamo-los de preferência aplicados em pequenos frisos, em molduras, nos entablamentos, etc. Estes elementos, simples e, normalmente destituídos de significado, prestam-se a esta utilização, podendo ser também usados em alternância, utilização essa que introduz sentido de movimento à zona decorada, dependendo muitas vezes o sucesso do conjunto decorado da boa interacção entre a repetição de motivos e a sua alternância.

Destacam-se ainda os princípios de **equilíbrio e de proporcionalidade**. Estes, verdadeiramente nucleares para o sucesso da mensagem visual da retabulística, aplicam-se nestas estruturas através do critério segundo o qual, os elementos decorativos utilizados devem deixar transparecer ritmo, simetria e colocação regular. Assim, a estrutura decorada deixará transparecer proporcionalidade e equilíbrio na escolha dos elementos e na sua colocação.

Na talha do período em causa (1670-1720), estes preceitos são também eles a maior parte das vezes respeitados. Observamos que os elementos decorativos são disseminados pela estrutura retabular de forma proporcional e equilibrada, podendo, no entanto, em algumas situações, se favorecer determinada zona da estrutura em detrimento de outras.

No caso dos retábulos de Estilo Nacional, a zona central do retábulo, a sua predela com as mísulas, o sacrário, e a tribuna, demonstram ser zonas preferenciais de decoração e de exaltação. Isto, contudo, tem razão de ser, a qual se prende com questões como a própria significação daquela zona do retábulo, em função do recebimento do Santíssimo Sacramento e do acolhimento do orago.

Como se constata facilmente, estes princípios são meros reguladores de acção e, por vezes, situações de excepção justificam que não possam ser plenamente observados na totalidade da estrutura. No entanto, tal não invalida que naquele local próprio da estrutura, neste caso a predela e a tribuna, esse princípio não seja utilizado e se orientem as escolhas decorativas no sentido do equilíbrio e da proporcionalidade.

Os dois princípios corolário de todos os outros anteriormente enunciados são a **harmonia e a unidade**. Estas dependem da boa aplicação daqueles outros, que no final possibilitam a apresentação de uma peça visualmente apelativa. Na harmonia e unidade entre os diversos elementos, o efeito deverá ser tal que o observador considere cada elemento da peça essencial e insubstituível.

Esta orgânica interna, como se de um ser vivo se tratasse, pressupõe que aquele conjunto, com todas as suas peças nos lugares onde estão exactamente colocadas, funciona como um todo, no qual qualquer adição ou subtracção contribuiria certamente para desvirtuar a sua essência.

4.4. Elementos iconográficos recorrentes

A iconografia por nós reconhecida nos retábulos em estudo como mais constante e recorrente é mariana, cristífera, hagiológica, dedicada ao Santíssimo Sacramento, à Santíssima Trindade, ou específica das ordens religiosas.

Como já foi bastas vezes referido, o concílio de Trento, ao reforçar os dogmas da concepção imaculada de Maria e a sua relevância na salvação humana enquanto co-redentora da humanidade, da presença efectiva de Cristo na Eucaristia, ao exaltar o papel dos santos, enquanto modelos de conduta a adoptar, glorificando não só aqueles que como mártires deram a vida pela sua fé, mas também aqueles que pelo seu exemplo de vida quotidiana encarnaram a

doutrina cristã na sua plenitude, abriu portas ao reforço destas devoções⁷³³. Assim, os novos altares, respondendo a este movimento, abriram novos espaços para o seu condigno acolhimento, exibindo na sua estrutura a iconografia a elas associada.

Várias imagens de N.^a S.^a, dedicadas às mais díspares devoções, reconhecem-se nos altares de então, pontuando ao lado das imagens de Cristo e dos santos⁷³⁴.

Este desenvolvimento catequético, visando a adesão e a elucidação dos fiéis na doutrina cristã, processava-se, num primeiro momento, através da comunicação dos episódios da vida de Cristo e dos seus intercessores divinos, Maria e os santos. Deste modo, espelhando as directrizes católicas pós Trento e toda a correlativa produção de textos derivados da patrística, dos sínodos, entre outros, que tomaram a seu cargo pôr em prática tais deliberações, os retábulos de finais do século XVII e princípios do XVIII vão acolher estas imagens, nas suas múltiplas relações e discursos.

Para as figurações da Virgem Maria, de Cristo, ou para o Santíssimo Sacramento são reservados invariavelmente os locais centrais do retábulo-mor, observando-se, amiúde em locais secundários a proliferação de imagens de santos associados à devoção de determinada paróquia, ou ordem religiosa.

Os ciclos da vida de Maria ou de Cristo observam-se com frequência pintados em grandes telas amovíveis conforme o ciclo litúrgico. Tais são os casos observados nos retábulos-mores das igrejas de N.^a S.^a da Conceição dos

⁷³³ Entre múltiplas obras sobre esta temática, veja-se por exemplo de Fernando CHECA CREMADES e José Miguel MORÁN TURINA, *El Barroco (...)*, especialmente o capítulo intitulado "La Nueva Iconografía", pp. 222-234.

Sobre a iconografia cristã em geral veja-se o estudo basilar de Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59. Ainda sobre a litúrgia católica e a sua associação com as imagens nos templos, cf. Mario RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Tomo I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

⁷³⁴ Basta consultarmos a obra central de Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano (...)*, para compreendermos a fortuna das imagens da Virgem Maria e a sua omnipresença nos templos portugueses. De igual forma, as obras *Mappa de Portugal (...)*, da autoria do Pe. João Baptista de CASTRO ou do Pe. António Carvalho da COSTA, *Corografia Portuguesa*, Lisboa, Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1708, ou ainda de Jorge CARDOSO, *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens Illustres em Virtude do Reino de Portugal*, Lisboa, Regia Officina Sylvianan, 1652-1744, elucidam-nos acerca da proliferação, tanto das imagens de Maria como daquelas de Cristo e dos Santos nos templos de norte a sul do país.

Cardais, na de Sto. Agostinho de Marvila, outrora pertencente ao convento de Sta. Brígida, ou no da igreja da antiga casa professa de S. Roque, em Lisboa.

De relevante presença foram igualmente as capelas dedicadas a S. Miguel e às Almas do Purgatório, devoção que se expandiu igualmente na época em estudo⁷³⁵.

Pintura e escultura embora, a primeira vá perdendo paulatinamente a sua posição na retabulística do primeiro barroco, uniram-se na configuração do novo retábulo e na nova dimensão que se queria emprestar ao culto.

Foi, no entanto, a escultura que prevaleceu neste processo de reinvenção da retabulística portuguesa e será na escultura que vamos identificar os protagonistas da mensagem que cada altar enuncia.

Se, como acima referimos, são as imagens de Cristo, da Virgem, dos santos ou a iconografia ligada ao Santíssimo Sacramento, as mais constantes nos altares do primeiro barroco, não nos podemos esquecer de outras que a estas se uniram na configuração do sucesso da mensagem enviada ao observador. Referimo-nos concretamente às imagens de anjos adultos e meninos, aos *putti*, às aves Fénix, às águias, ao Pelicano, ao Cordeiro Místico, enfim a uma série de elementos que, convivendo com os protagonistas centrais do retábulo, a ele se uniram na composição do discurso.

Este discurso, elaborado a partir de uma série de elementos comunicantes e remetentes de significado entre si, actuam em sintonia e em simbiose na construção do sentido último do altar barroco⁷³⁶.

Este sistema de imagens que configura uma hierarquia, apresenta-se convencionalmente constituído. Como referíamos, os locais centrais do retábulo estão reservados para as imagens da Virgem, de Cristo, do Santíssimo

⁷³⁵ Sobre a temática do desenvolvimento da devoção a S. Miguel e às Almas do Purgatório no período pós concílio de Trento, veja-se de João Francisco MARQUES, "A Renovação das Práticas Devocionais", Carlos Moreira de AZEVEDO (dir. de), *História Religiosa de Portugal*, (...) Vol. II, pp. 587-596.

⁷³⁶ É a ideia defendida por Frédéric Cousinié, quando afirma "nous pouvons remarquer que l'architecture du retable permet bien une "mise en ordre" en un certain nombre de "lieux" (niches, cadres, piédestaux, etc.), d'images, d'objets et éventuellement d'inscriptions, disposés selon un certain ordre que l'esprit parcourt ensuite mentalement pour produire un discours (...)", Frédéric COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 78.

Sacramento, ou dos Santos patronos de determinada ordem religiosa ou paróquia. No entanto, nos lugares cimeiros do retábulo, no seu remate, observamos amiúde presidindo a todos a figura de Deus Pai, no acto de abençoar, ou aquela da Pomba do Espírito Santo, pairando sobre todo o conjunto. Também o Pelicano ou o Cordeiro Místico se apresentam várias vezes encimando estas estruturas, bem assim como a simbologia associada a Maria.

As associações mais directas são observáveis nas imagens de Cristo e da Virgem, nomeadamente naquelas que figuram N.^a S.^a da Conceição, N.^a S.^a do Rosário, entre outras, onde a Mãe transporta o filho Menino nos braços. O ciclo da vida da Virgem, enquanto Mãe de Cristo e acompanhante do doloroso processo do calvário do seu Filho, surge também bastante privilegiada na imaginária retabulística.

A Senhora que contempla o Cristo Crucificado, acompanhada de S. João Evangelista e Santa Maria Madalena, a Virgem das Dores, trespassada pelas espadas e vestida de roxo, a Senhora da Piedade, com o Filho morto nos braços, são constantes nos retábulos barrocos portugueses.

Este ciclo em que a vida da Mãe de Cristo é exaltada nos momentos de vida dramáticos do seu Filho é amiúde acompanhada das imagens dos santos e santas do panteão católico.

Momentos de exaltação são igualmente caros à configuração deste discurso. A Senhora que esmaga a seus pés a serpente ou Aquela que envolta em nuvens é transportada em glória pelos céus por uma plêiade de anjos (caso da imagem escultórica do retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque, ou ainda aquela imagem de N.^a S.^a da Piedade que, acolhendo o Filho morto nos braços, é envolvida por um ambiente de festa e exaltação transmitido pelas figurinhas triunfantes de meninos (caso do retábulo de N.^a S.^a da Piedade, também da igreja de S. Roque), são momentos dramáticos e de exaltação dos princípios da doutrina católica.

Como sabemos, toda esta iconografia do primeiro barroco português, mormente aquela que se enquadra na retabulística, vive destes momentos de puro sensorialismo, no qual as imagens parecem movimentar-se, exprimir-se e

comunicar com o observador nos mesmos moldes que este usa na sua vida quotidiana. Esta aproximação, este sentir do palpitar de um objecto inanimado, apresenta-se como a grande inovação destas estruturas barrocas.

Como referimos, todos os intervenientes do retábulo se ligam entre si segundo diversos tipos de relações configurando um discurso. Este, naturalmente de raiz hierárquica, faz conviver as diversas personagens entre si, reservando-lhes os lugares adequados a partir dos quais elaboram o seu discurso, comunicando entre si e com o observador.

O altar barroco permite ao observador vários tipos de relacionamento com o mesmo. Pela proliferação de santos e santas no seu espaço, o crente pode dirigir a cada um deles preferencialmente as suas orações e, neste caso, aquela imagem aparece para o fiel de forma isolada, como se só ela estivesse presente, embora sabendo-se que está acompanhada e faz parte de um conjunto que lhe confere sentido e pertença legítima ao local.

Noutra perspectiva, as imagens que pontuam no retábulo são apreendidas como integrantes de um sistema relacional, no qual, as diversas acções que têm lugar no altar se entrecruzam e remetem em termos de significação. É o caso, por exemplo, daqueles altares em que a pintura, a par da escultura, complementa a temática apresentada. No retábulo de N.^a S.^a da Doutrina, cenas da vida da Virgem pontuavam nas telas de Bento Coelho da Silveira, as quais cobriam as ilhargas da capela (hoje no Museu de S. Roque), enquanto no corpo do retábulo, na tribuna se observa a imagem da S.^a da Doutrina, acompanhada por aquelas dos seus progenitores, colocadas em nichos nas pilastras.

Remissão de temas, disposição hierarquizada, criação de sistema de discursos, entre outros, caracterizam as relações entre a iconografia dominante reconhecida nestes retábulos em estudo.

Para além destas questões acima enunciadas, e que se centraram nas imagens principais dos altares, outras existem de igual relevância e responsáveis pela definição última destes retábulos como barrocos. Referimo-nos especialmente à função coadjuvante das imagens de anjos adultos, meninos, *putti*, atlantes,

cariátides, meios-corpos, etc. que, convivendo com as anteriores enumeradas, com elas criam o sentido da mensagem a veicular.

Nos altares barrocos do período em estudo, estas “personagens” tiveram uma importância determinante na configuração estética do mesmo e na sua funcionalidade doutrinária.

A multiplicação das figuras de anjos pelos retábulos foi, a mais das vezes, pensada de forma consistente e articulada. Observamo-los frequentemente adossados à predela agenciando cartelas (caso do retábulo de S. José na igreja de N.^a S.^a da Encarnação das Comendadeiras de Avis, em Lisboa) ou apresentando sacrários (retábulo de N.^a S.^a da Doutrina), embora o seu lugar preferencial tenham sido os remates de retábulos, nos quais as suas grandes figuras melhor se destacavam.

De gestos largos e olhares dirigidos amiúde para o centro do altar, os anjos adultos lembravam a importância do lugar mais alto a que ascenderam e a temática que o mesmo frequentemente encerrava (Deus Pai, a Pomba do Espírito Santo, o Pelicano, os símbolos marianos, etc).

O caso dos anjos meninos e dos *putti*, apresenta-se algo diferenciado e enquadra-se mais em acções genéricas de grupo, animando a estrutura, embora se apresentem bastas vezes como elementos destacados de uma composição decorativa enquadrando simbologia cristológica, mariana ou hagiográfica. São os casos dos meninos que agenciam cartelas, escudetes, entre outros. Os seus congéneres actuando em grupos possuem funções mais decorativas, podendo, de igual forma, participar naquelas que requerem o grupo funcionando enquanto entidade autónoma, como são os casos nos quais os meninos se unem para suportarem a imagem da Virgem entre nuvens (altar do Santíssimo Sacramento na igreja de S. Roque).

Papel de relevo desempenham também as figuras de carácter mitológico como os atlantes, as cariátides, as estípites ou os meios-corpos saindo de folhagem.

Estes, introduzindo sentido de maravilhoso no interior das estruturas, emprestam a sua graça, a sua força e o seu dinamismo à narrativa retabular.

Todas estas figuras contribuem, com as suas características intrínsecas decorrentes da sua origem, da sua fortuna no seio da doutrina católica, e com as relações visuais e intelectuais que estabelecem entre si, para produzirem na mente do observador determinado impacto, que desde o início foi seu desiderato.

4.5. As fontes artísticas: vias de introdução e disseminação

Como é do conhecimento geral, os principais suportes de divulgação dos elementos estruturais e decorativos mais relevantes para a definição da obra retabular em finais do século XVII e princípios do XVIII foram os desenhos, as gravuras, as estampas, os tratados de arquitectura e ornamentação que circulavam no nosso país, com chegada antecipada à corte e as próprias obras que no seu tempo se tornaram paradigmáticas. Para além destes, teremos de considerar como veículos de influências complementares quer o gosto introduzido por alguns artistas estrangeiros trabalhando em Lisboa, quer as novas directrizes artísticas veiculadas pelos objectos importados, maioritariamente de Roma, via embaixadores ou eclesiásticos de passagem pela cidade pontifícia.⁷³⁷

⁷³⁷ Cf. sobre o tema da importação de artistas e arte da cidade pontifícia de Roma, através dos contactos de eclesiásticos ou de outros agentes culturais ao serviço da coroa, Ayres de CARVALHO, “Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na corte de D. João V”, Nuno SALDANHA (coord. de), *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico e Secretaria de Estado da Cultura, 1994, pp. 45-61. No mesmo catálogo cf. a prestação de Paolo QUIETO, “Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma”, pp. 63-79. Ainda de Ayres de CARVALHO, veja-se “A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal”, José Monterroso TEIXEIRA (coord. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993. Cf. igualmente os estudos de Teresa Leonor M. VALE, nomeadamente, a edição da sua tese de doutoramento: *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004. Veja-se também da mesma autora, entre outros títulos, *A Escultura Italiana de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, “Só para ostentação da magestade, e grandeza”. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra” (separata de *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2), Porto, 2008 e “A Estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice” (separata de *Artis*, n.ºs 7-8), Lisboa, 2009.

As outras artes que pontuavam nos espaços das igrejas seculares, e naqueles sacros conventuais e monásticos de Lisboa, desempenharam igual papel destacado na harmonização de uma determinada orientação decorativa.

Assim, ourivesaria, têxteis, azulejaria, embutidos de mármore, entre outras, contribuíram decisivamente para a configuração que a arte da talha conheceu no período em estudo. Ainda no contexto das influências jogadas, nunca será demais lembrar o papel representado pelas realizações de arte efémera destinadas, por exemplo, a procissões, entradas régias, casamentos, baptizados e exéquias fúnebres de membros da família real, autos-de-fé e embaixadas, entre outros.

A participação dos nossos mestres entalhadores e escultores de retábulos nestes eventos públicos está comprovada em inúmeros documentos que atestam o seu envolvimento na elaboração dos mais diversos expedientes necessários àquelas também distintas ocasiões. Assim, quer a concepção, quer a execução de carros alegóricos, de coches que desfilavam pelas ruas engalanadas de arcos triunfais, concebidos propositadamente para a ocasião, de galeões ricamente ornados com imponentes figuras de proa esculpidas, de pontes, também elas cuidadosamente edificadas e ornamentadas, de máquinas de pirotecnia e de tantos outros apetrechos necessários a estas ocasiões, passavam certamente pelas mãos dos mestres arquitectos e desenhadores de retábulos. Estes, com a sua experiência profissional que consistia, não só no domínio da técnica de entalhar e esculpir em madeira, mas igualmente no dos valores estéticos em voga na Europa, mais concretamente em Roma e em França, ofereciam ao olhar do espectador, entenda-se também potencial encomendador, todo um catálogo de obra traduzido em verdadeiras máquinas de aparato cenográfico.

Pelo exposto, torna-se importante reter que a obra de talha retabular deste período, viveu de uma multiplicidade de influências que se entrecruzaram no tempo e no espaço, oriundas dos mais díspares conteúdos. Desde os suportes mais óbvios, como aqueles gráficos, passando pelas outras artes suas congéneres e coevas, até culminar nas múltiplas realizações destinadas a engrandecer os aparatos festivos de uma cidade em permanente celebração,

todos jogaram a sua mais-valia e força, comunicando à arte da talha renovadas possibilidades estéticas, abrindo-lhe assim novos horizontes de definição estilística.

No seio deste movimento que envolvia toda a população de Lisboa, desde a pessoa régia, até ao mais humilde dos artesãos, a talha não conhecia hierarquias sociais, lançando o seu prestígio e a sua sedução a todos aqueles que como fervorosos cristãos que eram, desejavam com a sua presença engrandecer os seus espaços sacros de eleição. Desde obra destinada à mais imponente capela-mor, até à mais simples capela, a todos os espaços a talha chegou e se soube adequar ao sabor das necessidades e possibilidades financeiras daqueles que a desejavam possuir.

4.5.1. As principais casas editoras da Europa. Os artistas fundamentais, as suas obras de referência e influências específicas

Deve-se, em grande parte, aos estudos de Marie Thérèse Mandroux-França, o conhecimento que hoje possuímos relativamente às duas casas editoriais que terão sido determinantes para a disseminação dos modelos estruturais e decorativos que definiram a obra de talha de Lisboa deste período. Segundo esta historiadora, as editoras em posse das famílias De Rossi e Mariette, respectivamente sediadas em Roma e em Paris, detentoras de uma já longa tradição nesta área, fizeram chegar ao nosso país as gravuras mais emblemáticas dos artistas que ao tempo se afirmaram incontornáveis. Assim, como livreiros de prestígio que eram, fizeram publicar e circular um pouco por toda a Europa, as obras essenciais para a divulgação e o conhecimento da arte da Roma antiga e barroca, bem como da arte da França clássica⁷³⁸.

Vários serão os autores a quem podemos apontar responsabilidades pela progressiva alteração que as nossas estruturas retabulares sofrerão a partir dos

⁷³⁸ Cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “L’image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle (...)”.

finais do século XVII. Entre eles, justo será destacar os nomes do incontornável padre jesuíta Andrea Pozzo (1642-1709), do ornamentista Filippo Passarini, do genial e plurifacetado Jean Lepautre (1618-1682)⁷³⁹, ou ainda de Stefano della Bella (1610-1664), de François Collignon, de Ludovico Scalzi, sem esquecer os contributos dos Galli Bibbiena, mais concretamente de Ferdinando (1657-1743) e de Francesco (1659-1739), entre tantos outros.

Segundo a historiadora supra-citada, os artistas que acabámos de elencar estão actualmente representados nas bibliotecas portuguesas⁷⁴⁰, com exemplares que pertenceram maioritariamente a conventos, havendo também outros pertencentes a colecções de entidades particulares. Como actualmente bem sabemos, também o rei *Magnânimo* encomendava directamente à casa editorial dos Mariette livros e gravuras destinados a engrandecer a colecção real⁷⁴¹.

No contexto da encomenda de obras de talha por parte de ordens religiosas e irmandades, torna-se relevante a colecção de gravuras, antiga pertença do convento de Nossa Senhora da Graça, hoje depositada na Biblioteca Nacional de Portugal, pelo testemunho que deixa, apontando para as ordens religiosas como detentoras destes álbuns. Constituída por diversas séries ornamentais, de autores maioritariamente italianos, no seu elenco destacam-se exemplares da autoria de Filippo Passarini "*Nuove Inventioni d'Ornamenti (...)*", (Gravura n.º 44), Jacomo Laurentiani "*Opere per Argentieri et Altri*" (Gravura n.º 48), Stefano della Bella, "*Racolta di Vasi Diversi*", Ludovico Scalzi, com composições vegetalistas, (Gravuras n.ºs 42 e 43), Petrus Cerinus, apresentando soluções decorativas

⁷³⁹ A obra de Jean Lepautre conheceu divulgação recente através da edição do catálogo das suas obras, publicado pela Biblioteca Nacional de Paris. Cf. Maxime PRÉAUD (coord. de), *Graveurs du XVIIe Siècle. Antoine, Jacques et Jean Lepautre* (première partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1993 e *Idem, Graveurs du XVIIe Siècle. Jean Lepautre* (deuxième partie), Paris, Bibliothèque Nationale, 1999.

⁷⁴⁰ Nomeadamente, na secção de reservados de iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, no Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga e na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes.

⁷⁴¹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 161, *Idem, Les Mariette et le Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983. *Idem* e Maxime PRÉAUD, *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Bibliothèque Nationale de France, Fundação da Casa de Bragança, 2003.

subordinadas a motivos fitomórficos, (Gravuras 40, 41 e 47) ou François Collignon, numa série de cartelas em sequência, sem título⁷⁴².

Estas obras, cada uma da sua forma, apresentam soluções estruturais e decorativas certamente trabalhadas e orientadas pelos nossos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, adequando-as à realidade e à exigência dos encomendadores nacionais.

Nos modelos que estas obras veiculam, na sua multiplicidade de suportes, existem desenhos dedicados à ourivesaria sacra, representando cálices e candelabros decorados, essencialmente, com motivos florais e antropomórficos, como são aqueles da autoria de Jacomo Laurentiani, outros figuram representações de medalhões circulares ou ovais, aos quais se associam grandes anjos adultos agenciando os temas que os mesmos albergam, projectos para coches ou caixas de órgão, caso das obras de Filippo Passarini. Outros ainda, como Stefano della Bella, representam motivos decorativos subordinados à presença de grandes albarradas e, finalmente, François Collignon sugere variados modelos de cartelas assimétricas ornamentadas com uma panóplia de motivos decorativos tais como cabeças de anjo aladas, ornamentos vegetalistas, volutas, entre outros.

Ainda em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal merecem justo destaque as gravuras de Jean Lepautre⁷⁴³, artista plurifacetado com obra que abrange as mais diversas soluções decorativas destinadas igualmente às mais diversas situações. Estes exemplares pertencentes à biblioteca supra citada, revelam composições orientadas para a decoração de jardins, sugerindo modelos de fontes e estátuas e ornamentação destinada aos interiores e exteriores opulentos da aristocracia e burguesia francesa endinheirada, da época. Organizando as composições criadas por Jean Lepautre, deparamos com as figuras omnipresentes de cariátides e atlantes, os quais comandam uma miríade de elementos decorativos, traduzidos em concheados, festões florais,

⁷⁴² Esta colecção de gravuras foi sistematizada e interpretada por Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, está depositada na Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), *Reservados de Iconografia*, E.A. 65 A.

⁷⁴³ Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), *Secção de Reservados de Iconografia*, E.A. 50V.

panejamentos, albarradas e anjos meninos, estes últimos associando a estas composições a sua proverbial graça e descontração de movimentos, transmitindo-lhes um carácter festivo e elegante.

Ainda no que diz respeito ao espólio de gravuras à guarda das bibliotecas e museus de Lisboa, temos de destacar o acervo do Gabinete de Estampas do Museu Nacional de Arte Antiga, igualmente detentor de séries de gravuras, estampas e desenhos dos mais variados artistas europeus, destacando-se entre eles: Benedict Winkler com uma composição de quatro *putti* “equilibristas”, envoltos por fitas e festões de flores⁷⁴⁴ (Gravura n.º 70), Jean Berain (1638-1711), apresentando soluções decorativas subordinadas aos seus muito conhecidos desenhos de grotescos, Antoine Coypel (1661-1722) que apresenta projectos para tectos recorrendo às figuras de anjos meninos e adultos interagindo com atlantes ou, finalmente, Charles le Brun (1619-1690) que representa painéis decorativos em que anjos de grada dimensão agenciam cartelas simbólicas no meio de diversa panóplia decorativa onde abundam os festões de flores.

Estes conjuntos de estampas, desenhos e gravuras, destinados maioritariamente às artes decorativas, que fomos localizando nas nossas bibliotecas e arquivos, sobretudo de Lisboa⁷⁴⁵, apresentam-se contudo confrangedoramente escassos quando comparados com outras colecções à guarda de instituições como são o Gabinete de Desenhos e de Estampas de Roma⁷⁴⁶, a biblioteca do Museu de Artes Decorativas de Paris⁷⁴⁷ ou ainda a biblioteca do Museu Victoria & Albert,

⁷⁴⁴ Estampa já por nós publicada no texto em parceria com a Dr.ª Maria João Coutinho, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte” (...), p. 284.

⁷⁴⁵ Sabemos que na Biblioteca Pública do Porto existe a colecção Pedro Vitorino, também ela rica em conteúdos iconográficos de natureza decorativa, embora maioritariamente já da época de finais do Barroco europeu.

⁷⁴⁶ Cujo acervo de desenhos decorativos correspondentes à produção do barroco romano foi publicado por Giulia FUSCONI, *Disegni Decorativi del Barocco Romano*, Roma, Edizioni Quasar, 1986.

⁷⁴⁷ Esta excelente biblioteca com um acervo de desenhos, gravuras e estampas verdadeiramente notável, incorpora uma das colecções mais importantes neste âmbito. Referimo-nos à COLECÇÃO MACIET, a qual reúne exemplares de estampas e gravuras de vários ornamentistas, oriundos de diversos países da Europa, com representações privilegiadas de artistas flamengos, italianos e franceses. Para além desta colecção, a sala desta biblioteca põe à disposição do investigador, em estantes de consulta de usuais, inúmeras estampas agrupadas temática e cronologicamente.

de Londres⁷⁴⁸ (veja-se, entre outras, as Gravuras n.ºs 11, 12, 20, 21, 32, 33, 49, 50, 51, 58, 59 e 60).

Como é evidente, não se trata de querer comparar acervos que em si mesmos seriam incomparáveis, pelas diferenças geográficas e históricas e por aquelas conjunturais económicas, culturais e políticas, entre outras. A razão da nossa perplexidade para a escassez destes elementos gráficos depositados nas bibliotecas no nosso país sedimenta-se na noção de que os nossos entalhadores de retábulos demonstravam conhecer profundamente os elementos estruturais e decorativos em voga à época. Os seus trabalhos testemunham essa actualidade e, portanto, a ausência nos nossos acervos de arquivos e bibliotecas seria estranho se não soubéssemos como foi disperso e desbaratado muito do nosso espólio bibliográfico e artístico, inclusive o desta natureza⁷⁴⁹.

Para além destas influências que os artistas do seu tempo tiveram na fortuna da retabulística de talha do primeiro barroco português, não podemos esquecer que os modelos que vigoravam em anos anteriores e aqueles que se foram implantando funcionaram em relação, pois a “modernidade” dessas estruturas reinventou-se também com o auxílio de influências e modelos bebidos nas artes decorativas dos períodos precedentes.

Muitas das realizações retabulares e outras identificadas no período cronológico em estudo apresentam escolhas decorativas ainda devedoras do imaginário ornamental do Renascimento, no qual as figuras de grotesco desempenharam papel de relevo.

Exemplos que recorrem a esses expedientes decorativos não são difíceis de localizar nos retábulos desse tempo. Os mascarões utilizados por Manuel João

⁷⁴⁸ Cf. a publicação dedicada às estampas de ornamentos a cargo de Elizabeth MILLER, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum, Londres*, V&A Publications, 1999.

⁷⁴⁹ Sobre o caso concreto da dispersão das bibliotecas e cartórios conventuais, após a extinção das ordens religiosas, em 1834, veja-se de Carl ERDMANN, “A Secularização dos Arquivos da Igreja em Portugal”, *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, 2ª Série, Vol. VIII, n.º 29, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927 e o estudo de Paulo J.S. BARATA, “Roubos, Extravios e Descaminhos nas Livrarias Conventuais Portuguesas após a Extinção das Ordens Religiosas: Um Quadro Impressionante”, (separata de *Lusitania Sacra*, 2.ª Série, n.º 16), 2004, pp. 319-343, do mesmo autor confira-se a versão editada da sua tese de Mestrado, intitulada: *Os Livros e o Liberalismo: da livraria conventual à biblioteca pública: uma alteração de paradigma*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 2003.

da Fonseca, maioritariamente apostos nas mísulas, conferindo dinamismo e sentido cénico ao retábulo, interpelam-nos com o seu carácter profano e lúdico algo “desajustado” a uma realização solene e pungente, como é por exemplo a do retábulo da autoria deste mestre, dedicado a N.^a S.^a de ao Pé da Cruz, em Beja (Fotografia n.º 154 e Gravuras n.ºs 2, 3 e 6).

A utilização de meios-corpos que, emergindo de folhagem, se articulam com as imagens de santos e santas e mesmo da Virgem ou de Cristo, são igualmente uma constante nos exemplares daquela época, jogando a sua enorme força decorativa e ajudando à criação de retábulos cujo sentido do fantástico se articulava com a seriedade e peso da mensagem da doutrina católica (Fotografia n.º 152 e Gravura n.º 1).

De igual forma se identificam soluções semelhantes na obra de José Rodrigues Ramalho na capela de N.^a S.^a da Doutrina, sita na igreja de S. Roque, em Lisboa. Na talha que reveste as ilhargas da mesma, meninos empoleiram-se sobre animais fantásticos semelhantes a golfinhos e o mesmo acontece na nave da igreja de N.^a S.^a da Conceição dos Cardais, obra do mesmo mestre (Fotografias n.ºs 64, 76 e Gravuras n.ºs 5 e 26).

Outro local de eleição onde prevalece o gosto por estes elementos profanos é o das ilhargas da capela do Santíssimo Sacramento da igreja de S. Roque. Adossadas às ilhargas, figuras de meninos em meios-corpos contorcidos articulam-se com folhagem e com outros seus congéneres que, em poses equilibradas, comandam uma verdadeira festa para os sentidos (Fotografia n.º 51 e Gravura n.º 70).

Este apego ao fantástico, enquanto elemento dinamizador e instaurador de uma certa fuga à realidade pesada e estrita do quotidiano, funciona nas estruturas retabulares de Estilo Nacional como catalisador do sentido do maravilhoso e do espanto, que a arte barroca não se cansou de cultivar.

No panorama artístico de Lisboa e sua área de influência, a pintura de tectos com elementos de grotesco, os embutidos marmóreos ou o azulejo que conviviam com a arte da talha, jogaram papel determinante na definição de muitos dos conteúdos decorativos que a mesma apresenta.

Como referimos, o gosto pela introdução de animais fantásticos, figuras híbridas, mascarões, cariátides, entre outros, nos nossos retábulos, ficou a dever-se não só ao conhecimento de estampas e gravuras dos autores maioritariamente nórdicos que cultivaram tão bem o género, mas essencialmente, pensamos, às artes suas congéneres, às quais esta temática, pela sua bidimensionalidade, tão bem se adequava.

Como refere Vítor Serrão, a fortuna desta arte sedimentou-se muito na especial conjuntura que Portugal viveu nos anos pós-Restauração, em que se produziu um interregno na produção mais constante da arte da pintura de cavalete, abrindo espaço para o aparecimento destes artistas⁷⁵⁰, pintores de uma modalidade menos onerosa para os encomendadores, e que com as suas representações maravilhosas enchiam os tectos, as colunas e as paredes dos templos com histórias fantásticas povoadas por figuras saídas de uma outra dimensão espacial e temporal⁷⁵¹.

Torna-se evidente para os historiadores de arte portuguesa, especialmente para aqueles que se debruçam com mais cuidado sobre as artes decorativas da época em questão, que as fontes comuns (gravuras, desenhos, estampas, outras artes) traduzem-se em analogias de soluções temáticas que contribuem para construir a unidade destas artes.

Se cada uma delas utiliza materiais distintos, suportes diferenciados de expressão, não podemos perder o horizonte da sua génese, onde tantos elementos comuns se entrecruzam.

É assim que, por exemplo, também a consideração dos modelos decorativos empregues nos azulejos ou nos embutidos marmóreos, para referir as duas artes que mais se cruzam com a da talha em termos de opções decorativas, têm de ser considerados e reconhecidos como parte de um movimento global de apropriação e divulgação de fontes.

⁷⁵⁰ Cf. Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, pp. 55-57.

⁷⁵¹ Sobre a arte dos grotescos *vide* entre outros, Philippe MOREL, *op. cit.*, Alessandra ZAMPERINI, *op. cit.* Estudos em Portugal destacam-se: de Nicole DACOS e Vítor SERRÃO, *op. cit.*, e João Miguel SANTOS, *op. cit.*

É evidente que tanto a pintura de grotescos, como a azulejaria ou os embutidos marmóreos possuem uma carga mais decorativa e ligeira no cômputo geral da ornamentação do templo, que o próprio retábulo em si. Por este motivo, a que certamente se podem aduzir outros, pensamos que a retabulística deste período ensaiou a utilização destes elementos de forma mais contida, inserindo-os numa estrutura que, pela sua utilização sagrada e pela significação que revestia não se prestava à plena adopção de desvários ornamentais. Talvez por este motivo, as incursões destes elementos profanos, lúdicos e muitas vezes satíricos, foram reduzidos a apontamentos esporádicos nestas estruturas, não deixando contudo, com a sua presença fugaz, de aduzir momentos de perplexidade e de interrogação, aliados aos anteriormente referidos, perante o observador.

Para além da herança renascentista que os elementos grotescos apresentam na retabulística do primeiro barroco, teremos de considerar a prevalência de outros que recorrentemente observamos nas artes da época. Referimo-nos concretamente às folhas de acanto, aos anjos meninos, aos *putti*, aos festões de flores, às próprias colunas torsas, às folhas de videira, aos cachos de uvas e espigas, enfim a toda uma panóplia de elementos que se entrecruzam entre a arte da talha e especialmente a do azulejo. Estas duas artes, a que se associa a dos embutidos de mármore, são aquelas nas quais reconhecemos maior afinidade de soluções decorativas.

Convivendo amiúde nos mesmos espaços, as artes são também devedoras das relações artísticas entre os mestres seus produtores. Já anteriormente tivemos ocasião de registar o facto de todas estas personagens se entrecruzarem, quer em relações de trabalho, quer naquelas de amizade e mesmo parentesco. Esta unidade de artistas, irmanados muitas vezes em associações de leigos como eram as irmandades, trabalhando frequentemente para os mesmos encomendadores, é plausível que tenha conduzido igualmente a uma certa homogeneização dos seus temas predilectos de trabalho.

Assim, aliando as informações oriundas de gravuras, estampas e desenhos ao conhecimento efectivo da produção de cada arte nos espaços sacros e às relações estabelecidas entre estes mestres, poder-se-á explicar, em parte, a

recorrência de elementos decorativos entre artes tão complementares como são aquelas elencadas.

Voltando à questão das gravuras e à sua difusão entre os mestres entalhadores, presente-se que as mesmas funcionavam como catálogos à disposição de cada oficina. Eram certamente aquelas que punham à disposição dos mestres e seus oficiais soluções, não só estruturais, mas essencialmente de carácter decorativo, que experimentaram maior procura por parte destes artistas.

Apesar de não conhecermos para a época e região geográfica em estudo, a existência de manuais de arquitectura ou ornamentação que tivessem pertencido a mestres entalhadores, as obras que nos legaram testemunham essa inequívoca pertença.

Tanto os modelos estruturais, como aqueles decorativos patentes nos retábulos de produção da capital, reflectem os conhecimentos dos princípios básicos inerentes àquelas artes. Não esqueçamos, que a arte da talha nunca perdeu o horizonte da sua estreita relação com a arquitectura. Isto mesmo pode ser confirmado pelos modelos maneiristas sobreviventes em Lisboa, ou ainda por aqueles que executados por mestres da capital evidenciavam já uma mudança no sentido da transgressão das fórmulas maneiristas, apontando para a viragem operada pelo retábulo de finais do século. Um exemplo sobejamente conhecido é aquele do mestre entalhador régio António Vaz de Castro, que na sua oficina formou alguns dos mestres responsáveis pela implementação, difusão e consolidação do retábulo de Estilo Nacional. Como no caso mais conhecido de Vaz de Castro, também o mestre marceneiro e arquitecto Marcos de Magalhães formou na sua oficina mestres que se destacaram nas décadas seguintes como entalhadores e marceneiros. Esta geração que bebeu ensinamentos com os melhores e mais profícuos mestres do seu tempo, estará assim apta a desenvolver as suas próprias valências e a contribuir para a definição da arte da talha como a reconhecemos àquele tempo.

Dentro das influências jogadas pelos vários tratados, nunca será demais salientar o conhecimento em Portugal dos maiores e mais difundidos à sua época.

Desde Vitruvius, Andrea Palladio, Vignola, passando por Sebastiano Serlio, Leon Battista Alberti e culminando em Andrea Pozzo⁷⁵², todos estes tratadistas eram conhecidos dos nossos mestres arquitectos e de alguns entalhadores, contribuindo para a definição de elementos fundamentais da retabulística lusa deste barroco inicial. Também Giovanni Battista Montano⁷⁵³, com as suas sugestões de modelos arquitectónicos destinados a altares poderá ter desempenhado papel interessante neste contexto.

Como salienta Rafael Moreira, o conhecimento da tratadística internacional era um facto, na época em causa, no entanto, este saber não terá lançado grandes frutos no sentido da edição de tratados de origem lusa. O que os arquitectos e outros artistas se limitavam a fazer era, de um modo geral, beberem os ensinamentos desses manuais e adaptá-los às circunstâncias específicas de cada caso, nascendo assim, no dizer do autor, “uma manualística com fins didácticos (livros de textos, sebatas, colectâneas de autores), por um lado, meros receituários técnicos por outro”⁷⁵⁴.

No caso concreto dessa apropriação de conhecimentos por parte dos nossos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, sabemos, e como já tivemos oportunidade de mencionar, que muitos deles conviveram com mestres arquitectos e outros, como José Rodrigues Ramalho tiveram mesmo formação em arquitectura na Aula do Paço, colaborando bastas vezes com o arquitecto régio João Antunes.

À míngua de informação constante sobre a formação dos mestres desenhadores e entalhadores de retábulos, em termos de conhecimentos de arquitectura ou de ornamentação, no primeiro barroco português, estas linhas de investigação que

⁷⁵² Sobre a influência dos vários tratados na cultura artística dos nossos arquitectos, escultores, pintores e entalhadores, vejam-se respectivamente: Rafael MOREIRA, “Tratados de Arquitectura”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal (...)*, pp. 492-494, José Fernandes PEREIRA, “Tratados de Escultura”, *idem, ibidem*, pp. 494-496 e Nuno SALDANHA, “Tratados de Pintura”, *idem, ibidem*, pp. 496-499. Ainda sobre a actividade e a formação dos mestres arquitectos do barroco inicial em Portugal e mais concretamente os da corte, cf. Vítor SERRÃO, *O Barroco (...)*, pp. 126-170, nas quais o referido historiador de arte percorre a produção portuguesa desta arte desde os primórdios da época pós-Restauração até às grandes e revolucionárias realizações do arquitecto régio João Antunes.

⁷⁵³ Giovanni Battista, MONTANO, *Architettura con Diversi Ornamenti Cavati dall'Antico*, Roma, Giovanni Giacomo de Rossi, 1684. Exemplar existente na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁷⁵⁴ Rafael MOREIRA, “Tratados de Arquitectura (...)”, p. 492.

os conectam aos mestres arquitectos⁷⁵⁵ e os fazem beber da informação veiculada por tratados de arquitectura, de ornamentação e de todas as outras influências jogadas, e que acima já tivemos oportunidade de referir, podemos apenas colocar como hipótese plausível esta formação que seria a mais das vezes adquirida através dos tratados, do contacto directo com os arquitectos e como não podia deixar de ser via a tradição e o saber passado de pais para filhos.

As influências, como temos vindo a constatar foram múltiplas, dinâmicas e plurifacetadas. Neste movimento tão complexo que é o do reconhecimento das forças implicadas na definição final do objecto retábulo não nos podemos esquecer do papel desempenhado pelos próprios retábulos em si, os quais contribuíram decisivamente para a disseminação e a posterior afirmação dos modelos.

⁷⁵⁵ Não nos podemos esquecer também que os estaleiros de obra eram certamente locais de encontros e de sedimentação de contactos entre estes mestres. Da realização de umas artes dependiam as outras. Da finalização da obra de arquitectura, sua posterior vistoria, do colocar daquela de pedraria e amiúde da de embutidos marmóreos, dependia o entalhador para fazer por sua vez assentar a de talha. Deste estreitamento de relações entre as diversas artes que pontuavam numa capela, resultava também frequentemente o fortalecimento de contactos entre os diversos intervenientes no processo.



Considerações finais

Ao concluirmos o estudo que nos propusemos sobre a talha barroca de Lisboa entre as décadas de 1670-1720, pensamos que os objectivos que inicialmente definimos como nucleares neste estudo foram maioritariamente atingidos.

A compreensão do vasto fenómeno que foi a arte da talha nas décadas por nós assinaladas, levou-nos a focar campos de acção desta arte tão vastos quanto extensíveis foram as suas possibilidades de aplicabilidade.

Estendendo a sua influência a várias manifestações de carácter artístico, a talha participou em eventos díspares mas relevantes na vida da sociedade de então. As múltiplas festividades que ocorriam na cidade de Lisboa, traduzidas em armações efémeras destinadas a aparatos sacros e civis, orientadas quer para o interior, quer para o exterior dos templos e ruas, foi uma constante ao longo desta época. Festas de baptismo, aclamações régias, casamentos, entradas régias, embaixadas, entre outras no contexto civil, deram amiúde o mote e vice-versa, para a extensa produção desta arte verificada nos interiores sacros de então.

Múltiplos foram os suportes nos quais esta arte se explanou. Coches, bergantins, arcos triunfais, carros alegóricos e pontes, com as suas figuras esculpidas e relevos entalhados, entre outros, todos eles permitiram aos mestres entalhadores e escultores de retábulos a diversificação do seu trabalho, a convivência com linguagens estruturais e decorativas distintas e a difusão do seu engenho perante um público mais vasto.

Para além destas realizações, a talha teve indiscutivelmente, o seu papel mais destacado e o seu império no interior dos templos, quer estes fossem simples ermidas, capelas particulares, igrejas paroquiais ou outras, ou ainda igrejas de casas religiosas das diversas ordens.

Definido que foi, na época em estudo, por uma corrente doutrinal contra-reformista forte, a qual recorreu, entre outros expedientes, às constituições sinodais de cada cidade para pôr em prática os seus preceitos fundamentais, o retábulo de talha deste primeiro barroco foi a estrutura que no interior do templo mais reflectiu a aplicação das directrizes tridentinas.

Os altares tornaram-se veículos preferenciais da divulgação dos renovados dogmas católicos: Imaculada Conceição de Maria e sua intercessão privilegiada perante Deus, presença efectiva de Cristo na Eucarístia e reforço do papel dos santos na redenção dos homens, guindaram as estruturas e os ornamentos retabulares a patamares estéticos individualizados e conferiram à arte da talha, mormente à retabulística, o papel mais destacado no interior dos templos.

Uma profissão emergiu com força durante as três últimas décadas de Seiscentos e o primeiro quartel de Setecentos. A arte do entalhe, tão procurada com requisitos de perfeição e sumptuosidade, viu abrir caminho para o seu desenvolvimento na capital do reino. Durante o período em estudo, múltiplas foram as oficinas que se estabeleceram na cidade de Lisboa, enquanto outras já sediadas na capital desde há vários anos, atingiam o seu auge de produção e reconhecimento pelos encomendadores.

A união entre estes profissionais, que sabiamente souberam proteger o seu mester, resolveu-se amiúde em consórcios de casamento, em relações de apadrinhamento de filhos ou de casamentos de colegas de profissão, presentindo-se na variada documentação consultada, a protecção e convívio entre estes mestres do mesmo ofício.

A complexidade de relações que se estabeleceram entre encomendadores e artistas, os primeiros comissionando obras, por vezes de grande dispêndio financeiro, os segundos aplicando os materiais e a mão de obra à satisfação das encomendas, proporcionou a fixação em contrato das cláusulas reguladoras da relação estabelecida entre estes parceiros.

Deste modo, assistimos à generalização do contrato de obra de talha, estipulando em suporte com força legal, os direitos e deveres das partes envolvidas. Assim, o desenvolvimento desta arte contribuiu também para a criação de contratos-tipo, nos quais as cláusulas mais relevantes eram repetidas de contrato para contrato.

Focado que foi este estudo na produção da obra retabular de mestres com oficinas sediadas em Lisboa, entre os anos de 1670-1720, a abordagem do espólio da talha dessa época nas múltiplas vicissitudes que conheceu desde

então, permitiu-nos a constatação e a compreensão de fenómenos díspares no contexto da fortuna histórica das obras.

Como tivemos oportunidade de verificar ao longo da nossa investigação, a obra de talha remanescente do período em estudo apresenta-se conflagrantemente escassa. Das inúmeras igrejas da capital e fora desta, para as quais se produziram obra de talha, a qual pode ser comprovada, não só pelos contratos de obra ainda remanescentes, mas de igual forma pelos outros suportes documentais elencados ao longo deste estudo e das obras em si mesmas, pouco resta.

Várias terão sido as causas que determinaram o desaparecimento ou o desmembramento de inúmeras peças. Desde logo, reconhecemos o mega sismo de 1755 como o primeiro grande golpe desferido neste acervo. O primeiro impacto causado pelo tremor de terra levou ao desabamento e consecutivo soterramento de várias estruturas, enquanto os incêndios que lhe sucederam contribuíram para o desaparecimento daqueles que ainda tinham ficado de pé.

Para além desta primeira grave situação, outras existiram que, embora talvez não tão gravosas, contribuíram de forma semelhante para o desaparecimento de inúmeros altares. Teremos de apontar nestes outros casos, a exclausuração, derivada do decreto liberal de 1834, e o movimento anti-clerical vivido em inícios do século XX, bem assim como as acções depuradoras da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, durante cerca de 30 anos, entre os anos 30 e 60 de 1900.

Todos estes factores, a que actualmente aliamos o abandono e a falta de interesse generalizada pelo nosso património de talha barroca, contribuíram e continuam a contribuir para que o acervo de obra de talha retabular, e não só, se vá perdendo de forma inexorável.

Constatámos ainda que os mestres entalhadores de Lisboa, correspondendo às inúmeras solicitações vindas da parte de ordens religiosas, particulares e em larga medida das irmandades, souberam corresponder-lhes com conhecimento fundado no permanente contacto com as novidades artísticas dimanadas das descrições de obras oriundas, maioritariamente, de Roma e da França cortesã,

das obras e arte importadas desses países e ainda e, sobretudo, das gravuras que circulavam pela Europa.

Assim, proliferaram por esses anos na capital, as oficinas de talha que se ocuparam em abrilhantar as múltiplas igrejas de Lisboa, mas também aquelas situadas na sua imediata periferia, indo ainda mais longe e estendendo a sua actividade a locais como o Ribatejo, a Zona Oeste e o Alentejo, e mesmo fora do país para o Brasil e para a então África portuguesa.

De Lisboa saíam as obras já acabadas e prontas para serem colocadas no seu local de destino, e se este era o procedimento mais comum, não era de todo invulgar que mestres com os seus oficiais se estabelecessem nas terras para as quais as suas encomendas eram requeridas. Por vezes, esta estadia tornava-se permanente para alguns oficiais e mesmo para alguns mestres, que viam naquelas paragens de trabalho, virgem na sua arte, a possibilidade de um recomeço de vida, muitas vezes mais auspicioso, do que aquele que detinham na capital, onde as oficinas se digladiavam por clientela.

Através deste processo, se transportava para fora da metrópole a mão-de-obra qualificada, que levava consigo o saber fazer e a linguagem estética em voga em Lisboa, criando escolas e formando novos mestres. Em última análise, este processo permitiu a propagação dos modelos da talha de Lisboa, os quais fizeram fortuna e criaram arquétipos a seguir.

Assim, o retábulo de Estilo Nacional pôde expandir-se da metrópole para a periferia e para as regiões consigo confinantes, transportando e disseminando as coordenadas estilísticas ensaiadas na capital.

As vastas soluções estruturais e decorativas do retábulo, partindo de um tronco comum, articularam-se sempre entre as influências que lhe chegavam do exterior e aquelas que reconhecia no interior. Mesmo os retábulos entalhados por mestres de Lisboa, que se fixaram em terras para onde foram trabalhar, denotam essas influências, acrescidas muitas vezes daquelas que regionalmente seria tradicional adoptar.

Neste caldo de múltiplas informações, o retábulo do primeiro barroco português apresentou-se díspar nas soluções, heterógeneo nas mensagens, mas

sempre fiel ao espírito que esteve por detrás da sua génese: a libertação do escultor das formas estruturais e decorativas repetitivas do maneirismo e a criação de um sistema estrutural, decorativo e iconográfico perfeitamente adequado à pedagogia catequética da igreja do seu tempo.

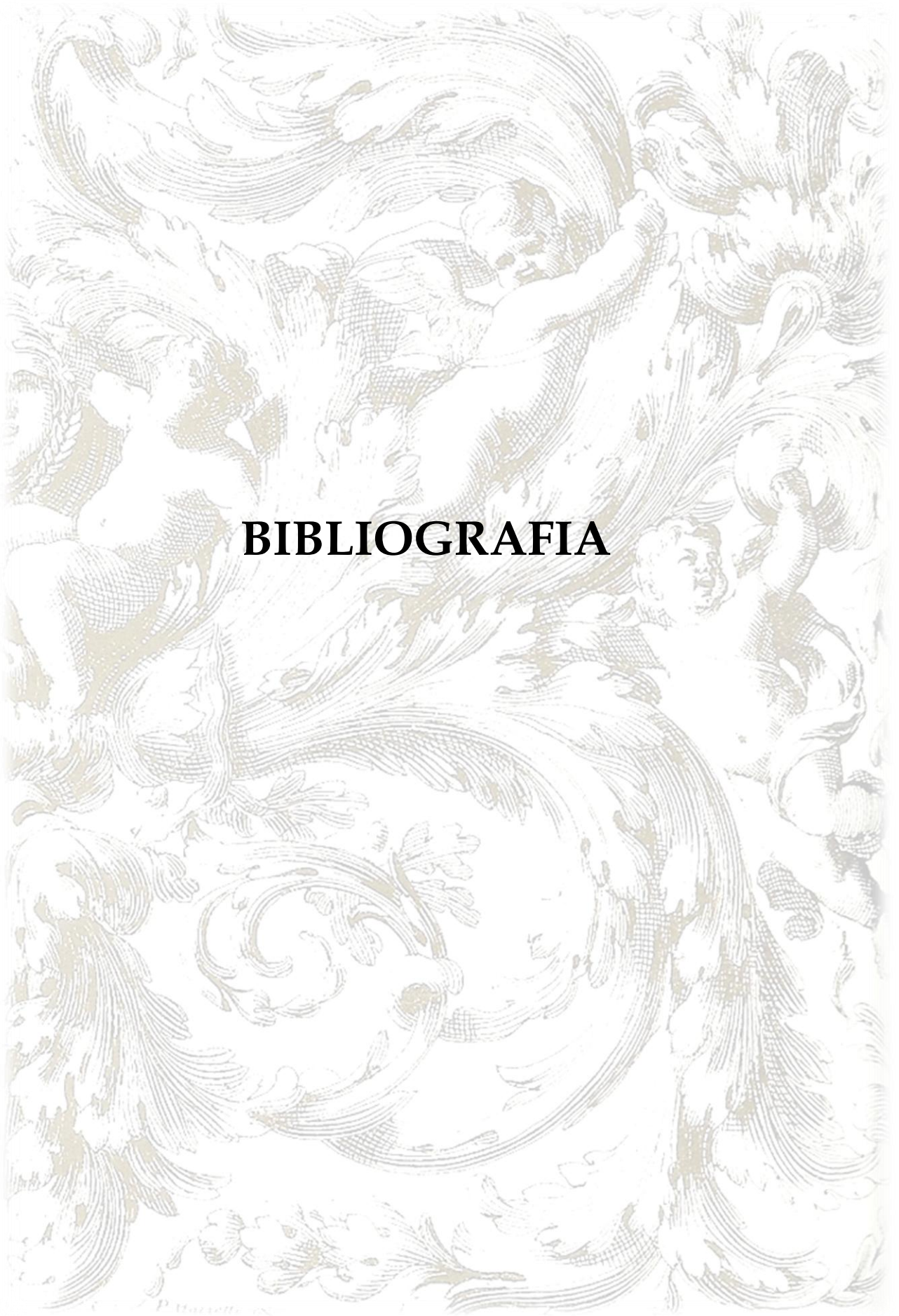
Ao encerrarmos esta etapa de trabalho sobre a talha de Estilo Nacional de produção lisboeta, estamos cientes que, apesar de darmos os nossos objectivos iniciais por cumpridos, muito ficou ainda por investigar e por problematizar.

Temas como o apeamento, deslocação, venda em hasta pública ou mesmo desmembramento e destruição de altares e outros suportes de talha, ficaram num estágio incipiente, se considerarmos a quantidade avassaladora destas estruturas que foram intervencionadas ao longo dos últimos dois séculos.

Seguindo linhas de investigação relacionadas com a extinção das ordens religiosas de 1834, o movimento anti-clerical de inícios do século XX, a intervenção da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, sobretudo entre os anos 30-60, entre outros factores, certamente que muitas revelações e novos casos de identificação de realojamento de peças julgadas perdidas, irão surgir.

Embora este tema específico, entre outros, tenha sido por nós abordado, a verdade é que a escassez de tempo, a dispersão documental que caracteriza este tipo de investigação, bem como a sua periferia relativamente aos objectivos principais do nosso estudo, fez com que a procura de elementos adicionais para o esclarecimento desta temática tivesse, a dado momento, de ser interrompida.

Esperamos, no entanto, num futuro próximo, poder prosseguir com esta e outras linhas de investigação sobre a arte da talha produzida na cidade de Lisboa ou por mestres nela residentes, sempre com a finalidade de trazer à luz do conhecimento os múltiplos percursos que enformam a história desta arte.



BIBLIOGRAFIA

del P. Baruffi sc.

Fontes manuscritas

ARQUIVO DISTRITAL DE BEJA, *Cartório Notarial de Beja*, L.º de Notas de Felipe Rebelo, n.º 22, fls. 85-86 CNBJA02/001/Lv. 24/Cx. 05

ADB, CNBJA 3/001 / Cx 14 / Lv. n.º 83 , fls.107-108 v.º

ADB, CNBJA 3 / 001 / Cx. 010 / Lv. 055, fls. 179 - 179 v.

ADB, CNBJ 1/001/ Lv. 28/ Cx. 5 / Livro de Notas de Luís de Gusmão, fls. 80 v.º-82

ADB, CNBJA 1/001/Cx 006 / Lv. 035, fls. 198 v.º-200

ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, *Cartório Notarial de Évora*, Tabelião Manuel Pinheiro de Carvalho, Livro n.º 1136, fl.76v.º-78

ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, *Cartório Notarial de Elvas*, 04/001/0186, fls. 88-89

ADP, CNELV07/001/0002, fls. 86 v.º-87

ADP, CNELV04/001/=143, fls. 32-34 v.º

ARQUIVO DISTRITAL DE SANTARÉM, *Cartório Notarial de Santarém*, Arquivo 3.º, Livro 14 de notas de Miguel Andrade Ferreira, fls. 129-131

ADSa, C.N.S., Arquivo 3.º, Livro 19 de notas de José Felix da Costa, fls. 123 v.º-124 v.º

ADSa, C.N.S., L.º 3 de notas de João Vaz de Paiva, 1692-93, fls. 40-41 v.º

ADSa, C.N.S., L.º 3 de notas de João Vaz de Paiva, 1692-93, fls. 93-93 v.º

ARQUIVO DISTRITAL DE SETÚBAL, *Cartório Notarial do Montijo (Aldeia Galega)*, L.º de notas n.º 13, 1.º ofício, tabelião Francisco Cardoso fls. 242-243 v.º

ADS, *Cartório Notarial de Setúbal*, (1715), Cx. 5048, L.º 111, fls. 111-112 v.º

ADS, C.N.S., L.º 122 de notas de Francisco Ribeiro Pereira, 1721-22, fls. 123 v.º-125

ADS, C.N.S., L.º 55 do Tabelião Julião de Arouche Vidal, fls. 37 -39 v.º

ADS, C.N.S., L.º 55 do Tabelião Francisco Ferreira Nabo, fls. 146 -147 v.º

ARQUIVO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA SÉ DE LISBOA (LISBOA), *Livro de Receita e Despeza da Irmandade do Santíssimo Sacramento (1694-1695)*

ARQUIVO HISTÓRICO DA SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE MONTEMOR-O-NOVO (MONTEMOR-O-NOVO), *Livro da Ementa de 1700 para 1701*, fls. 23 v.º-24

AHSCM, *Livro da Ementa de 1705 para 1706*, fl. 3 v.º

AHSCM, *Livro da Ementa de 1707 para 1708*, fls.13-13 v.º

AHSCM, *Livro da Ementa de 1707 para 1708*, fls. 15-15 v.º

AHSCM, *Livro da Ementa de 1708 para 1709*, fls. 9 v.º-11 v.º

ARQUIVO DO MUSEU MUNICIPAL DE SETÚBAL, *Hospital da Anunciada*, 1691, fls. 23-28

AMMS, *Confraria de Nossa Senhora da Anunciada*, 003, L.º 1, *Livro de Termos deste Hospital de Nossa Senhora da Anunciada (1680-1744)*, fls. 56 v.º-57

AMMS, *Confraria de Nossa Senhora da Anunciada*, *Livro de Receita e Despeza de 1691-1692* (n.º 261)

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (LISBOA), *Arquivo da Casa de Abrantes*, n.º 248, *Livro de Receitas e Despesas 1723*, n.º 4801

ANTT, *Arquivo dos Hospitais Cívicos de Lisboa- Secção de S. José*, Lº 865, fl. 91 v.º

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 867, fl. 92.

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1949, fls. 218-220 v.º

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, Lº 865, fl. 91 v.º

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1222, fls. 11-12

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1222, fl. 22

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1302, fl. 312

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1302, fl. 327

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L. 1303, fl. 102 v.º

ANTT, A.H.C.L. - *Secção de S. José*, L.º 1303, fl. 127 v.º

ANTT, *Arquivo Histórico do Ministério das Finanças*, Convento de Nossa Senhora da Encarnação de Lisboa, Cx. 1955, Capilha 2

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santa Mónica de Agostinhas Calçadas, Cx. 1982, Capilha 1, IV/A/17/6

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santo Agostinho ao Grilo- Agostinhas Descalças de Lisboa, Cx. 1985, capilha 2, IV/A/25/16

ANTT, A.H.M.F., Convento de Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Cx. 1957, IV/I/84 (25)

ANTT, A.H.M.F., Convento de Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Cx. 1959, capilha 10, IV/I/85 (8)

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santa Joana. Dominicanas Cx. 1976, capilha 9 IV/A/13 (135)

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santa Joana. Dominicanas, Cx. 1978, IV/A/15/30

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santa Joana. Dominicanas, Cx. 1978, IV/A/15/30

A.H.M.F., Convento de Santa Joana. Dominicanas, Cx. 1979, IV/A/15/53

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santa Joana. Dominicanas Cx. 1979, IV/A/15/52

ANTT, A.H.M.F., Convento de Corpus Christi de Carmelitas Descalços, Cx. 2231, Capilha 2, Doc. N.º 5, fls. 16-17 v.º.

ANTT, A.H.M.F., Convento de Santo Elói do Beato António, Xabregas, Cx. 2198, capilha 5, Inv. n.º 46, fl. 24 v.º.

ANTT, *Cartório Notarial de Lisboa*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 55, L.º 277, fls. 8 v.º-9 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 56, L.º 278, fls. 76 v.º-77 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 56, L.º 297, fls. 39 v.º-40 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 59, L.º 295, fls. 100 v.º-102

- ANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 60, L.º 299, fls. 28-29 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 64, L.º 322, fls. 110 v.º-112
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 74, L.º 359, fls. 75-76
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 74, L.º 361, fls. 53 v.º-55
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 1 (actual n.º 2), Cx. 83, L.º 395, fls. 69-70
-
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 73, L.º 360, fls. 64-65
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 74, L.º 375, fls. 19 v.º-20 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 74, L.º 378, fls. 55-55 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 75, L.º 382, fls. 90 v.º-91 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 75, L.º 384, fls. 48 v.º-49 v.º.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 76, L.º 390, fls. 22-23
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 76, L.º 392, fls. 29-30
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 78, L.º 409, fls. 54-55
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 80, L.º 416, fls. 41v.º-42
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 80, L.º 417, fls. 22-22 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 80, L.º 421, fls. 26-27 v.º.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 427, fls. 44-45 v.º.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 429, fls. 34-35
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 431, fls. 23 v.º-24 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 432, fls. 31 v.º-32
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 81, L.º 434, fls. 44 v.º-45 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 82, L.º 435, fls. 84 v.º-85v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 82, L.º 438, fls. 66 v.º-67
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 82, L.º 438, fls. 67 v.º-68.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 83, L.º 447, fls. 27 v.º-28 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 83, L.º 449, fls. 24-25 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 84, L.º 461, fls. 23-23 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 85, L.º 469, fls. 93 v.º- 94
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 89, L.º 490, fls. 16-17.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 90, L.º 497, fls. 23 v.º-24 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 91, L.º 505, fls. 65-66 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 7A (actual n.º 15), Cx. 91, L.º 512, fls. 7-7 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 55, L.º 292, fls. 31-32

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 57, L.º 311, fls. 52-53

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 58 L.º 320, fl. 87 v.º.

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 59, L.º 325, fl. 35 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 59, L.º 326, fls. 56- 57 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 59, L.º 327, fls. 10 v.º-11 v.º.

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 59, L.º 327, fls. 14 v.º-16

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 60, L.º 329, fls. 2-3

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 60, L.º 329, fls. 50-51

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 60, L.º 330, fls. 70-71

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 62, L.º 346, fls. 46-47

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 352, fls. 46-47

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 65, L.º 368, fls. 42 v.º-43 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 63, L.º 353, fls. 66 v.º-67

ANTT, C.N.L., n.º 9A (actual n.º 7), Cx. 65, L.º 368, fls. 42 v.º-43 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 80, L.º 299, fls. 117-119

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 80, L.º 300, fls. 69-69 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L. 309, fls. 100 v.º-102 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 310, fls. 30v.-31v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 310, fls. 132-133

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 82, L.º 312, fls. 139-140 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 22-22 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 44 v.º- 46

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 83, L.º 315, fls. 104 v.º-105

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 320, fls. 76-77 v.º

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 84, L.º 323, fls. 24-25

ANTT, C.N.L., n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 333, fls. 89 v.º- 90 v.º

- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 86, L.º 336, fls. 19 v.º -21
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 87, L.º 340, fls. 48-49
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 87, L.º 342, fls. 2-3
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 92, L.º 369, fls. 33 v.º-35.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 95, L.º 392, fls. 81v.º- 82
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 97, L.º 403, fls. 11-12
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 99, L.º 416, fls. 71-71 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 99, L.º 420, fls. 52-53
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 102, L.º 433, fls. 131-132 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 103, L.º 440, fls. 33-34
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 104, L.º 443, fls. 85-86
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 104, L.º 444, fl. 44.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 104, L.º 444, fls. 44-45
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 11 (actual n.º 3), Cx. 114, L.º 493, 87 v.º- 88 v.º
-
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 53, L.º 215, fls. 63 v.º-64
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 53, L.º 215, fls. 94-95
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 55, L.º 223, fls. 70 v.º-71
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 56, L.º 228, fls. 73-73 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 56, L.º 230, fls. 29 v.º-30
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 58, L.º 240, fls. 2-2v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 60, L.º 250, fls. 75-76
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 62, L.º 259, fls. 17-18
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 64, L.º 270, fls. 66v.º-67 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 66, L.º 277, fls. 19-20 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 66, L.º 280, fls. 54-54 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 67, L.º 285, fls. 56-57
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls. 76 v.º-78
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 71, L.º 305, fls. 78- 79
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 72, L.º 309, fls. 4 v.º-5
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 72, L.º 309, fls. 29-30 v.º

- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 312, fls. 36-36 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 312, fl. 37
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 312, fls. 92 v.º-93 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 312, fls. 97-98
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 313, fls. 46 v.º-47 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 313, fls. 47 v.º-49
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 314, fls. 5 v.º-6 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 314, fls. 72 v.º-73
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 314, fls. 78 v.º-79
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 315, fl. 3
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 315, fls 2 v.º-3
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 73, L.º 315, fls. 17-17 v.º.
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 74, L.º 316, fls. 2-2v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 75, L.º 321, fls. 23- 23 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 75, L.º 321, fl. 253
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 75, L.º 325, fls. 62-63
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 76, L.º 328, fls. 52 vº-53 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 76, L.º 330, fl. 45
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 77, L.º 331, fls. 11-12
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 77, L.º 334, fls. 42 v.º-43 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 336, fls. 36-36 v.º.
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 337, fls. 52-53
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 338, fls. 26-27
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 78, L.º 339, fls. 70 vº-71 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1) Cx. 78, L.º 339, fls. 74 a 75
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 79, L.º 344, fls. 66 v.º-67
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 79, L.º 345, fls. 73 v.º-75v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 81, L.º 351, fls. 5-6
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 81, L.º 353, fls. 21 v.º-23 vº.
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 81, L.º 353, fls. 37 v.º-39 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 81, L.º 353, fls. 81-81v.º.

- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 82, L.º 356, fls. 71-71 v.º.
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx 82, L.º 356, fl. 83
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx.. 82, L.º 360, fl. 92 v.º-93v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 83, L.º 361, fls. 105-106
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 83, L.º 362, fls. 25 v.º-26
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 83, L.º 364, fls. 31 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 84, L.º 366, fls. 53v.º-55
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 84, L.º 368, fls. 63-64
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 371, fl. 91 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 373, fl. 27-28
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 85, L.º 373, fl. 95
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 86, L.º 376, fls. 66 v.º-67
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 86, L.º 380, fls. 5 v.º-7
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 86, L.º 380, fls. 7-8
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 87, L.º 381, fls. 68-69
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 87, L.º 383, fls. 15-16 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 87, L.º 383, fls. 89 v.º-90 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 87, L.º 384, fls. 38-39 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 87, L.º 385, fls. 42v.º-44
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 88, L.º 388, fls. 17-17 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 88, L.º 389, fls. 55-56 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 391, fls. 7vº-8v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 89, L.º 395, fls. 45 v.º- 47 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 90, L.º 398, fls. 2-3
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 90, L.º 398, fls. 9 v.º-11
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12A (actual n.º 1), Cx. 91, L.º 404, fl. 8 v.º-9 v.º
-
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 21, L.º 428, fls. 97-98
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 25, L.º 450, fls. 87-88
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 27, L.º 456, fls. 8 v.º-9 v.º
- ANTT, *C.N.L.*, n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 28, L.º 463, fls.81 v.º - 82 v.º

- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 29, L.º 466, fls.19-20 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 31, L.º 476, fls. 38-39
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 33, L.º 486, fls. 99-100
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 33, L.º 488, fls. 24-24 v.º
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 33, L.º 488, fls. s/ n.º (penúltimos)
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 36, L.º 501, fls. 19 v.º-20
- ANTT, C.N.L., n.º 12B (actual n.º 1), Cx. 37, L.º 506, fls. 91-92
-
- ANTT, *Cartório Notarial de Ourique*, Caixa 2, Livro 8, fls. 110-111 v.º
-
- ANTT, *Chancelaria de D. Pedro II*, L.º 55, fls. 181v.º-182
- ANTT, *Chancelaria de D. Pedro II – Doações*, L.º 39, microfilme n.º 1452, fls. 20v.º-22v.º
- ANTT, *Chancelaria de D. João V*, L.º 31, fls. 34-34v.º
- ANTT, *Chancelaria de D. João V*, L.º 55, fls. 57-57v.º
-
- ANTT, *Conselho da Fazenda, Casa das Obras e Paços Reais*, L.º 108, fl. 29 v.º.
- ANTT, *Conselho da Fazenda, Casa das Obras e Paços Reais*, L.º 108, fl. 42 v.º.
-
- ANTT, *Conventos-Ordem dos Frades Menores, Província dos Algarves, Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja*, L.º 5, fl. 215
- ANTT, *Conventos- Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa*, n.º actual 83
-
- ANTT, *Jesuítas*, Cx. 16, Mç. 11, n.º 92
- ANTT, *Jesuítas*, Cx. 16, Mç. 53, n.º 40
- ANTT, *Jesuítas*, Cx. 16, Mç. 67, n.º 66
-
- ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 729, fls. 541 v.º- 542 v.º (Pe. Manoel Bautista de CASTRO, *Chronica do Maximo Doutor, o Principe dos Patriarchas São Jeronymo Particular do Reyno de Portugal, dedicada a D. João V*, s/ data)

ANTT, *Manuscritos da Livraria* n.º 468. (Ignacio de Nossa Senhora da BOA MORTE - *Chronica do Insigne, e Real Mosteiro de S. Vicente de Fóra, de Conegos Regulares de S. Agostinho*, 1761)

ANTT, *Manuscritos da Livraria*, n.º 1229 (António PEREIRA, *Commentario latino e portuguez sobre o terremoto e incendio de Lisboa de que foy testemunha ocular seu autor António Pereira, Padre da Congregação do Oratorio (...)*, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1756, fl. 82 v.º).

ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, Mç. n.º 3, doc. n.º 28

ANTT, *Mesa da Consciência e Ordens*, L.º 62 (1608-1778), fls. 290-293

ANTT, *Ministério das Obras Públicas Comércio e Industria*, n.º 504, Maço 1, Processo n.º 181

ANTT, *M.O.P.C.I.*, Maço 466, Processo n.º 1259, Doc. n.º 220

ANTT, *M.O.P.C.I.*, Maço. 477, Processo 10.

ANTT, *Registos Paroquiais de Lisboa*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 11

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 39 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 41

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 69 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 71 V.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 130

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 96 V.º

- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1660-1684), fl. 106
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 4
- ANTT *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 61
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 100 v.º
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 113 v.º
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 116
- ANTT *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 171
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 192
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 201 v.º
- ANTT *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 234 v.º
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 241 v.º
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1684-1703), fl. 253
- ANTT *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 4v.º
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 51
- ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 71v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 105 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 155

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 160

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 173 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 187 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, baptismos, microfilme n.º 1001 (1703-1720), fl. 279

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, casamentos, microfilme n.º 1006 (1689-1694), fl. 134 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, casamentos, microfilme n.º 1006 (1684-1694), fl. 34

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, casamentos, microfilme n.º 1006 (1684-1694), fl. 134 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, óbitos, microfilme n.º 1012, l.º 10, fl. 40

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, óbitos, microfilme n.º 1012, l.º 10, fl. 110

ANTT, *R.P.L.*, freguesia da Encarnação, óbitos, microfilme n.º 1013, l.º 11, fl. 252

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 99 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 109

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 118 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 130 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1032, 1.º
2B, fl. 173 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1065, 1.º
8B, fl. 9

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, baptismos, microfilme n.º 1065, 1.º
8B, fl. 31

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1072, 1.º
6, fl. 200 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
7, fl. 2 v.º.

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 52.

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 69

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 79 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 100

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
7, fl. 103

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 113.

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
8, fl. 303 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
9, fl. 43 v.º.

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
9, fl. 145

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, 1.º
9, fl. 158 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia de Santa Catarina, casamentos, microfilme n.º 1073, l.º 11, fl. 175 v.º.

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 99 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 109

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 118 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 130 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 173 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, batismos, microfilme n.º 1032, l.º 2B, fl. 235 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, l.º 2C, fl. 3 v.º

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, l.º 2C, fl. 25

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, l.º 2C, fl. 52.

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, l.º 2C, fl. 54

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, casamentos, microfilme n.º 1037, l.º 2C, fl. 65

ANTT, R.P.L., freguesia das Mercês, óbitos, microfilme n.º 1039 (1717-1745), fl. 18 v.º.

ANTT, R.P.L. freguesia das Mercês, óbitos, microfilme n.º 1040, l.º 2, fl. 106.

ANTT, R.P.L., freguesia de São Tiago, casamentos, microfilme n.º 1133, l.º 2, fl. 51 v.º

ANTT, *R.P.L.*, freguesia de S. José, casamentos, microfilme n.º 1189, L.º 4C, fl. 189

ANTT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 20, fls. 62-64

ANTT, *R.G.T.*, L.º 23, fl. 62-64

ANTT, *R.G.T.*, L.º 26, fls. 62-64

ANTT, *R.G.T.*, L.º 33, fls. 131-131 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 52, fls. 35 v.º-37 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 70, fls. 3-6

ANTT, *R.G.T.*, L.º 75, fls. 59 v.º- 60 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 90, fls. 29-30 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 100, fls. 57-58

ANTT, *R.G.T.*, L.º 102, fls. 1 v.º-2 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 104, fls. 82-82 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 112, fls. 24-27 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 116, fls. 93 v.º-97

ANTT, *R.G.T.*, L.º 128, fls. 88-91

ANTT, *R.G.T.*, L.º 133, fls. 87 v.º-88 v.º

ANTT, *R.G.T.*, L.º 165, fls. 79-82 v.º

**ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO LORETO
(LISBOA),** Maço I (1623 a 1689) – Avulsos, n.º 3

APINSL, *Avulsos* Mç. III, n.º 2

APINSL, *Avulsos*, Cx. 1

APINSL, *Diario da Receita e Despeza da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1.ª Série, Livro 16, fl. 2

APINSL, *Diario da Receita e Despeza da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1.ª Série, Livro 14, fl. 3

APINSL, *Diario da Receita e Despeza da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1.ª Série, Livro 20, fl. 25

APINSL, *Diario da Receita e Despeza da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto*, 1.^a Série, Livro 18, fl. 8

APINSL, *Avulsos*, Mç. I (1623 a 1689)

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SANTO ESTÊVÃO DE ALFAMA (LISBOA), *Cx de avulsos, recibos da fábrica da igreja*

APISEA, *Livro de Receita e Despesa 1664-1668*, fls. 10-10 v.º e 14

APISEA, *L.º de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de 1671-72*, fls. 21 v.º-22

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SÃO CRISTÓVÃO (LISBOA), *L.º da Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1696-1726*

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SÃO JOÃO BAPTISTA DO LUMIAR (LISBOA), *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, Doc. avulso intitulado: "Doirado e Pintura do tecto da capella mór 1707"

APISJBL, *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, "Contas das despesas feitas em obras na Igreja Parochial do Lumiar - 1696 a 1745"

APISJBL, *Irmandade do Santíssimo Sacramento*, "Despesas de Julho de 1699 a Novembro de 1700"

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SANTIAGO (SESIMBRA), *recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, recibo da obra de talha da capela-mor da igreja

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SÃO JULIÃO (SETÚBAL), *Livro de Despeza da Irmandade do Santíssimo de S. Julião, 1715 - 1770*, fl. 2 v.

ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SANTA CATARINA (LISBOA), *Irmandade de Santa Catarina*, "Livro de rões e recibos diversos das casas pertencentes ás irmandades e despesas feitas com a Igreja 1661 a 1799", Cx. n.º VI, documentos avulsos.

ARQUIVO DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE S. FRANCISCO DE LISBOA (LISBOA), *L.º de Receita e Despesa de 1667-1672*

ARQUIVO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS (LISBOA), *Bens Artísticos, Cx. 13, Processo ZBA2*

AMF, Bens Artísticos, Cx. 13, Processo ZBA21

BIBLIOTECA DA AJUDA (LISBOA), *Manuscritos, 54-VIII-17, n.º 351*

BA, Manuscritos, 54-VIII-18, n.º 8

BA, Manuscritos, 54-VIII-18, n.º 120 a

BA, Manuscritos, 54-VIII-18, n.º 121

BA, Manuscritos, 54-VIII-18, n.º 122

BA, Manuscritos, 54-VIII-20, n.º 470

BA, Manuscritos 54-XI-38 (a)

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (LISBOA)

Secção de Reservados, Fundo Geral, mss IL 103, microfilme F 955 (Livro da Fundação, ampliação e Sítio do Convento de N.ª Sr.ª da Piedade da Esperança (...) mandou escrever a Abbadeça Soror Francisca dos Anjos, no anno de 1620).

Secção de Reservados, Fundo Geral, mss 213, n.º 4 (Objectos de culto pertencentes ao extinto convento de Santa Marta)

Fontes iconográficas

BNP -Secção de Reservados- *Iconografia*, E.A. 65 A.

BNP- Secção de Reservados - *Iconografia*, E.A. 50 V.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA - *Gabinete de Estampas*, (Inv. 5407)

Elencos iconográficos

AAVV, *Ornemanistes du XVe au XVIIe Siècle. Gravures et Dessins. XIVE exposition de la collection Edmond de Rothschild*, Musée du Louvre, 1987, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication- Editions de la Réunion des MuSées Nationaux, 1997

BUTSCH, Albert Fidelis, *Handbook of Renaissance Ornament*, Nova Iorque, Dover Publications, 1969

CARVALHO, Ayres de, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977

CLIFFORD, Timothy (dir. de), *Designs of Desire. Architectural and Ornament Prints and Drawings 1500-1850*, Glasgow, National Galleries of Scotland, 2000

COQUERY, Emmanuel (dir. de), *Rinceaux e Figures. L'Ornement en France au XVIIe Siècle*, Paris, Éditions Monelle Hayot et Musée du Louvre, 2005

FUSCONI, Giulia, *Disegni Decorativi del Barocco Romano*, Roma, Edizioni Quasar, 1986

JONG, Marijnke de, GROOT, Irene de (dir. de), *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet I*, Amesterdão, Rijksprentenkabinet-Rijksmuseum, 1998

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, Maxime PRÉAUD (dir. de), *Catalogues de la Collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal / par Pierre-Jean*

Mariette, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Casa de Bragança, 1996-2003

MILLER, Elizabeth, *16th-Century Italian Ornament Prints in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A Publications, 1999

MONTANO, Giovanni Battista, *Architettura con Diversi Ornamenti Cavati dall'Antico Roma*, Giovanni Giacomo de Rossi, 1684

POZZO, Andrea, *Perspectiva Pictorum et Architectorum, Prospettiva de pittori, e architetti / d' Andrea Pozzo*, 2 vols., Roma, Stamperia di Antonio de Rossi, 1737-1741

POZZO, Andrea, *Perspective in Architecture and Painting. An Unabridged Reprint of the English Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum et Architectorum"*, Nova Iorque, Dover Publications, 1983

PRÉAUD, Maxime (dir. de), *Graveurs du XVIIe Siècle. Jean Lepautre*, Tomo 12, 2^a Parte, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999

SANTOS, Reynaldo dos, "Plantas e desenhos barrocos", *Belas Artes*, 2.^a série, n.º 2, 1950

Fontes impressas

BRANDÃO, Domingos Pinho de, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*, Tomo II e III Porto, Diocese do Porto, 1985

CARVALHO, Armindo Ayres de, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, (separata da revista *Bracara Augusta*, Vol. XXVII), Braga, 1974

ESPANCA, Túlio, “Documentos Notariais Inéditos e Artistas Alentejanos dos Séculos XVI, XVII e XVIII”, *A Cidade de Évora, Boletim Cultural da Câmara Municipal de Évora*, n.ºs 67-68, 1984-85

Index das notas de vários tabeliães de Lisboa (Séculos XVI-XVIII), Tomo 2, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1937

PEREIRA, Luís Gonzaga, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1927 (ms. de c. 1840)

PORTUGAL, Fernando, MATOS, Alfredo de, *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1974

REGO, António da Silva (dir. de), *As Gavetas da Torre do Tombo*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1960-1977

REGO, António da Silva, *Manuscritos da Ajuda*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1966-1973

RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha, *Catálogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Pública Eborensis*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850

SÃO MIGUEL, Frei Jacinto de, *Mosteiro de Belem. Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belem*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1901 (1.^a edição 1721)

História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa (ed. de Durval Pires de LIMA), Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1950-72 (ms. de c. 1707)

Estudos

AAVV, *Bernini in Vaticano*, Roma , De Luca Editore, 1991

AAVV, *El Barroco - Arquitectura, Escultura, Pintura*, Colónia, Konemann, 1998

AAVV, *Igreja da Madre de Deus. História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2002

AAVV, *L’Acanthe dans la Sculpture Monumentale de L’Antiquité à la Renaissance*, Paris, Sorbonne, 1993

AAVV, “Os Conventos de Lisboa. Uma abordagem cripto-histórica”, *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Ano 2, n.º 3/4, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2003

AAVV, *Robert C. Smith - A Investigação na História de Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

AAVV, *Stefano Della Bella. 1610-1664*, Paris, Réunion des MuSées Nationaux, 1998

A Vila de Cascais e o terramoto de 1755, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1964

ABREU, Laurinda Faria dos Santos, “Confrarias e Irmandades: A Santificação do Quotidiano” in Maria Helena Carvalho dos SANTOS (coord. de), *VIII Congresso Internacional A Festa*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII, 1992

ALEXANDRE, Marta, *O Convento de S. Bento de Avis à luz das suas funções, identidades e estilo. As campanhas da Idade Moderna*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002 (texto policopiado)

ALMEIDA, António José “Arte e Contra-Reforma”, *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. 1.º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*, Lisboa, Edições Colibri e Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, Vol. II, Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1968 (1.ª edição 1917)

ALVES, José da Felicidade, *O Mosteiro dos Jerónimos III- Para um Inventário do Recheio do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993

ANDRADE, Ferreira de, “A Igreja de S. Domingos. Fastos Gloriosos e Fatais da sua História”, in *Olisipo*, ano XXII, n.º 88, Outubro de 1959 – Serviço de Belas-Artes, Arquivo de Arte, 2000

ANDRADE, Francisco Martins de, *Algumas Noticias acerca do Sumptuoso Templo de Nossa Senhora do Monte do Carmo*, Lisboa, Livraria de Campos Junior, 1877

Applauso Mariano, Triunfo Serafico: Breve Relação Em que se declara, e manifesta o solemmissimo, e vistoso culto, com que no dia 14. de Julho, em modo de Triunfo, se hade celebrar a Collocação da gloriosissima Imagem de Nossa Senhora do Patrocinio, na Capella, que na Igreja de Nossa Senhora de Jesus dos Religiosos da Sagrada Ordem Terceira desta Corte, lhe consagrou o mais ardente, e devoto affecto dada a luz por hum indigno devoto, Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1748

ARAÚJO, Norberto de, *Peregrinações em Lisboa*, Vol. I, Livro 5, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, s.d.

ARAÚJO, Norberto de, LIMA, Durval Pires de, *Inventário de Lisboa*, Fascículo XI, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1956

ARCO, Maurizio Fagiolo dell', "Baroque", in *Sculpture - The Great Tradition of Sculpture from the Fifteenth Century to the Eighteenth Century*, Vol. III, Colónia, Taschen, 1996

ARCO, Maurizio Fagiolo dell', *Corpus Delle Feste A Roma /1. La festa barocca*, Roma, Edizione di Luca, 1997

ATAÍDE, Manuel Maia e outros (coord. de), *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1963-2000

ATAÍDE, Tristão da Cunha de (1.º Conde de Povolide), *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V - Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde 1.º Conde de Povolide*, Lisboa, Chaves Ferreira-Publicações, S.A., 1990

- ATANÁSIO, Manuel Cardoso Mendes, “O Barroco e a Cultura Religiosa”, AAVV., *I Congresso Internacional do Barroco - Actas*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, 1991
- ATTWATER, Donald, *Dicionário de Santos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1992
- AZEVEDO, Joaquim de, *Breve Notícia das Ordens Religiosas*, Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1790
- BACCHI, Andrea, TUMIDEI, Stefano, *Bernini – La Scultura in San Pietro*, Milão, Federico Motta Editore, 1998
- BAPTISTA, Madre Soror Maria do, *Livro da Fundação do Mosteiro do Salvador da Cidade de Lisboa*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1618
- BARATA, Paulo J. S., Roubos, « Extravios e Descaminhos nas Livrarias Conventuais Portuguesas após a Extinção das Ordens Religiosas : Um Quadro Impressivo » (separata de *Lusitana Sacra*, 16), 2004
- BARATA, Paulo J. S., *Os Livros e o Liberalismo : da Livraria Conventual à Biblioteca Pública : Uma Alteração de Paradigma*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 2003
- BARRIELLE, Jean-François, *Le Style Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1997
- BASTO, Artur de Magalhães, *A Sé do Porto – Documentos Inéditos Relativos à sua Igreja*, Porto, Edições Marânus, 1940
- BAUDRY, Marie-Thérèse, *La Sculpture. Méthode et Vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978

- BAZIN, Germain, « Morphologie du Retable Portugais », *Belas Artes*, 2^a série, n.º 5, Lisboa, 1953
- BEAUMONT, Maria Alice e Outros, *Desenhos dos Galli Bibiena – Arquitectura e Cenografia*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1987
- BEBIANO, Rui, *D. João V – Poder e Espectáculo*, Aveiro, Livraria Estante, 1987
- BEBIANO, Rui, “D. João V, Rei-Sol”, *Revista de História das Ideias*, n.º. 8, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986
- BÉNÉZIT, Edouard, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris, Librairie Ernest Grund, 1966
- BERGER, Francisco José Gentil, *Lisboa e os Arquitectos de D. João V – Manuel da Costa Negreiros no Estudo Sistemático do Barroco Joanino na Região de Lisboa*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994
- BESSONE, Silvana, e Outros, *O Museu Nacional dos Coches - Lisboa -*, Lisboa-Gand, Instituto Português de Museus e Fondation Paribas, 1993
- BOONE, Danièle, *L`Art Baroque*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1988
- BORGES, Nelson Correia, *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*, sl., Paisagem Editora, s.d.
- BORGES, Nelson Correia, “A Escultura e a Talha”, AAVV, *História da Arte em Portugal*, Vol. IX, Lisboa, Publicações Alfa, 1986

- BOTTINEAU, Yves, “Le Goût de Jean V: Art et Gouvernement”, Braga, (separata da revista *Bracara Augusta*), Vol. XXVII-Fasc. 64, 1973
- BOUCHER, Bruce, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1999
- BRAGA, Isabel Drumond, “Entre o Sagrado e o Profano: As Procissões em Portugal no Século XVIII Segundo Alguns Relatos de Estrangeiros”, Maria Helena Carvalho dos SANTOS (coord. de), *A Festa. Actas do VIII Congresso Internacional*, Vol. II, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do século XVIII, 1992
- BRAGA, Paulo Drumond, *D. Pedro II. 1648-1706. Uma Biografia*, Lisboa, Tribuna, 2006
- BRANDÃO, Manuel José da Cunha, “As Ruínas do Carmo”, (separata do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*), 1908
- BRAZÃO, Eduardo, “A recepção de uma rainha - festas lisboetas no século XVII”, *Boletim Cultural e Estatístico*, vol. I, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1937
- BRITO, Gomes de, *Ruas de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1935
- BUCHO, Domingos, *Mosteiro de S. Bernardo de Portalegre: Estudo Histórico-Arquitectónico. Propostas de Recuperação e Valorização do Património Edificado*, Dissertação de Mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico apresentada à Universidade de Évora, 1994 (texto policopiado).

BUTLER, Alban, *Vidas dos Santos*, Lisboa, Dinalivro, 1992

CAEIRO, Baltazar Matos, *Os Conventos de Lisboa*, Lisboa, 1989

CALADO, Maria, FERREIRA, Vítor Matias, *Lisboa-Freguesia de Sta. Catarina (Bairro Alto)*, Lisboa, Contexto Editora, 1992

CARDOSO, Jorge, *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens Illustres em Virtude do Reino de Portugal*, Lisboa, Regia Officina Sylvianan, 1652-1744

CARITA, Helder, "A Igreja, a Rua Larga e o Bairro Alto de São Roque", *Património Arquitectónico 1. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006

CARVALHO, Armindo Ayres de, "A Acção Mecenática Joanina e a Roma Papal", José Monterroso TEIXEIRA (dir. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993

CARVALHO, Armindo Ayres de, *As obras de Santa Engrácia e os seus Artistas*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1971

CARVALHO, Armindo Ayres de, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa, Edição do Autor, 1960-62

CARVALHO, Armindo Ayres de, "Novas Revelações para a História do Barroco em Portugal", (separata de *Belas-Artes*, n.º 20), Lisboa, 1964

CARVALHO, Armindo Ayres de, "Pintores Portugueses e Estrangeiros de Setecentos na Corte de D. João V", Nuno SALDANHA (dir. de), *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*,

Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994

Cascais em 1755. Do Terramoto à Reconstrução, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 2005

Cascais - Vila da Corte: oito séculos de história, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1964

CASTILHO, Júlio de, *A Ribeira de Lisboa*, Vol. IV, (3.^a edição), Câmara Municipal de Lisboa, 1964

CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga - o Bairro Alto*, Vol. II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1956

CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga Bairros Orientais*, 2.^a edição, Vol. VIII, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1937

CASTRO, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1940

CASTRO, Joaquim Machado de, *Discurso Sobre as Utilidades do Desenho*, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1788

CASTRO, Pe. João Bautista de, *Mappa de Portugal*, Tomo I, Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1745

CASTRO, Pe. João Bautista de, *Mappa de Portugal*, 2.^a edição, Tomo II, Partes III e IV, Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763

- CASTRO, Pe. João Bautista de, *Mappa de Portugal*, 3.^a edição, Tomo I, Lisboa, Typographia do Panorama, 1870
- CHAVES, Castelo Branco, *Portugal nos Séculos XVII e XVIII: quatro testemunhos*, Lisboa, Lisóptima, 1989
- CHAVES, Castelo Branco (tradução, prefácio e notas), *O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989
- CHAVES, Luís, "Santa Catarina de Lisboa no Culto e na Toponímia Cidadina", in *Olisipo*, n.ºs 115/116, Lisboa, Julho/Outubro de 1966
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (dir. de), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994
- CHECA, Fernando, MÓRAN, José Miguel, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 2001
- CHICÓ, Mário Tavares, *A Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981
- CLEMENTE, D. Manuel, "Devotion to the Virgin Mary in Portugal", Maria de Lurdes CARVALHO e Julia ROBISON (coord. de), *Crowning Glory – Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, Newark, New Jersey, Jerrilynn D. Dodds, Edward J. Sullivan, 1997
- CONCEIÇÃO, Frei Apollinario da, *Demonstração Historica da Primeira, E Real Parochia de Lisboa de que he Singular Patrona, e titular N. S. dos Martyres*, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1750

CONDE DE SÃO PAYO, D. António, “A Real e Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Lisboa” (separata de *Brotéria*, vols. XXXII-XXXIII), 1941

CONSCIENCIA, Padre Manoel, *Innocencia Prodigiosa, Triunfos da Fé e da Graça*, Tomo II, Lisboa, Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1727

CORREIA, Vergílio, *Artistas Italianos em Portugal-Século XVIII (1ª metade)*, Coimbra, Coimbra Editora, 1932

CORREIA, Vergílio, “Entalhadores de Lisboa (Séculos XVII, XVIII). Para a História da Obra de Talha em Portugal”, *Águia*, n.º 14, Porto, 1918

CORTESÃO, Luísa, “O Antigo Convento de Santa Marta”, *Monumentos* n.º 2, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 1995

COSTA, Antonio Rodrigues da, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (hoje Marques de Alegrete) (...) ao (...) Principe Philippe Guilhelmo Conde Palatino (...) Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas, & applausos, com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades*, Lisboa, Oficina de Miguel Menescal, 1694

COSTA, João, *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*, 1686, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Reservados, *Fundo Geral*, Cód. 309

COSTA, Luís Xavier da, *A Escultura Portuguesa em Madeira no Século XVIII*, Guimarães, Minerva, 1940

- COSTA, Pe. António Carvalho da, *Corografia Portuguesa*, Tomo II, Lisboa, Oficina de Valentim da Costa Deslandes, 1708
- COSTA, Pe. António Carvalho da, *Corografia Portuguesa*, Tomo III, Lisboa, Oficina Real Deslandesiana, 1712
- COSTA, Paulo Santos, "O projecto inicial e o projecto final", *Monumentos* n.º 15, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997
- COUSINIÉ, Frédéric, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006
- COUTO, Gustavo, *Historia da Igreja de Santo Estevam de Lisboa*, Lisboa, Tipografia do Comercio, 1927
- COUTO, Jorge, "D. João V", João MEDINA (dir. de), *História de Portugal - Portugal Absolutista*, Vol. VII, Amadora, Clube Internacional do Livro, 1995
- COUTINHO, Maria João Pereira, "D. João de Sousa (1647-1710), bispo do Porto, arcebispo de Braga e de Lisboa. Vida e acção mecenática", *actas do colóquio Mecenas e Patronos. A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal*, Actas, Lisboa (no prelo)
- COUTINHO, Maria João Pereira, *Embutidos Marmóreos do Retábulo da Capela dos Lencastres do Convento de São Pedro de Alcântara, em Lisboa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa, 2002 (texto policopiado)

COUTINHO, Maria João Pereira, “Estruturas retabulares de embutidos marmóreos, último quartel do Séc. XVII / primeiro quartel do Séc. XVIII”, *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001

COUTINHO, Maria João Pereira, “Os Embutidos de Mármore no Património Artístico da Misericórdia de Lisboa”, *Património Arquitectónico 1. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006

COUTINHO, Maria João Pereira, “Os Mármore Policromos da Desaparecida Igreja do Espírito Santo: Um Exemplo de Mecenato Régio no Barroco de Lisboa”, Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa, colóquio de História e de História da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008

COUTINHO, Maria João Pereira e FERREIRA, Sílvia, “As Irmandades da Igreja de São Roque. Tempo, Propósito e Legado”, *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano III, n.ºs 5/6, Edições Universitárias Lusófonas, 2004

COUTINHO, Maria João Pereira, FERREIRA, Sílvia, “As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino”, *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade*, Lisboa, Universidade Aberta, Fevereiro de 2009

COUTINHO, Maria João Pereira, FERREIRA, Sílvia, “Devoção e Recreação. Celebrações na igreja inaciana de S. Roque”, Teresa Leonor M. VALE, Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de), *Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*,

Colóquio de História e de História da Arte. Actas, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa (no prelo)

COX, Thomas e MACRO, Cox, *Relação do Reino de Portugal 1701*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 2007

CRUZ, Maria Ivone Caratão, *A Igreja dos Paulistas e o Movimento Barroco em Portugal*, Tese de Licenciatura em História, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1951 (texto policopiado)

CUNHA, D. Rodrigo da, *Constituições synodales do Arcebispado de Lisboa. Novamente feitas no synodo diocesano que celebrou na Sé Metropolitana de Lisboa (...) D. Rodrigo da Cunha em os 30. dias de Mayo do anno de 1640. Concordadas com o sagrado Concilio Tridentino, & com o Dereito Canonico, & com as Constituições antigas, & extravagantes primeiras, & segundas deste Arcebispado (...) Acabadas de imprimir, e publicadas por mandado dos muito reverendos senhores deaõ, & cabido da sancta Sé de Lisboa, Sedevacante, no anno de 1656*, Lisboa, Officina de Paulo Craesbeeck, 1656

CUNHA, Mafalda Ferin, *Reforma e Contra-Reforma*, Lisboa, Quimera Editores, Lda, 2002

D'ANCONA, Mirelle Levi, *Lo Zoo del Rinascimento. Il Significato degli animal: nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2001

DACOS Nicole, Vítor SERRÃO, "Do Grotresco ao Brutesco: As Artes Ornamentais e o Fantástico em Portugal", AAVV, *Portugal e a Flandres- visões da Europa (1550-1680)*, Bruxelas-Lisboa, Europália 1991

- DELACAMPAGNE, Ariane, DELACAMPAGNE, Christian, *Animaux Étranges et Fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003
- DELAFORCE, Angela, "Lisbon, (This New Rome) – Dom João V of Portugal and Relations between Rome and Lisbon", AAVV, *The Age of Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art, 1993
- DINIZ, Pedro, *Das Ordens Religiosas em Portugal*, Lisboa, Typographia de J. J. A. Silva, 1854
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOUREAU, Michel, *La Bible et Les Saints*, Paris, Flammarion, 1994
- DUQUE de CADAVAL, D. Jaime, *Ultimas Acções do Duque D. Nuno Álvares Pereira de Mello*, Lisboa, Oficina da Musica, 1730
- ECHEVARRÍA JIMÉNEZ, Juan José (dir. de), *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2002
- ERDMANN, Carl, "A Secularização dos Arquivos da Igreja em Portugal", *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, 2ª série, Vol. VIII, nº 29, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Beja*, Vol. I, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1992
- ESPANCA, Túlio, "Memória da vida e morte do 10º Arcebispo de Évora, D. Frei Luís da Silva Teles", *A Cidade de Évora*, n.º s 69-70, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1986-1987, pp. 125-187

- ESPÍRITO SANTO, Eugénio do, *Ameixoeira. Um Núcleo Histórico*, Lisboa, Edição do Autor, 1997
- EUSÉBIO, Maria de Fátima, *A Capela de Nossa Senhora da Esperança. A Obra de Arte Total num Depoimento de Fé*, Viseu, Sacre/Fundação Mariana Seixas, 2006
- EUSÉBIO, Maria de Fátima, *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998 (texto policopiado)
- EUSÉBIO, Maria de Fátima, *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005 (texto policopiado)
- EVAN, Joan, *Pattern – A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, vol. II, Nova Iorque, Hacher Art Books, 1975
- FAGIOLO, Marcello, “La Scène de la Gloire: Le Triomphe du Baroque dans la Théâtralité des Jésuites”, Giovanni SALE (dir. de), *L`Art des Jésuites*, Paris, Mengès, 2003
- FALCÃO, José, “Fonseca (Manuel João da)”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- FALCÃO, José António, *A Actividade de Manuel João da Fonseca na Igreja de Santiago de Beja*, Beja-Santiago do Cacém, s.ed, 1988
- FARINHA, Santos, *O Orago da Igreja dos Anjos*, Lisboa, Livraria Moderna Editora, 1908

- FEITOR, José António Neves, “O Retábulo da Capela de S. Francisco Xavier do antigo Colégio de Jesus de Coimbra e o escultor lisboeta Matias Rodrigues de Carvalho”, Coimbra, *Munda*, 1995
- FERNANDES, Padre Manoel, *Alma Instruída na Doutrina, e Vida Christã*, III Tomos, Lisboa, Oficina de Miguel Deslandes, 1688-1699
- FERRÃO, Leonor, *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Estudos Sociais e Humanos da Universidade Nova de Lisboa, 1992 (texto policopiado)
- FERRÃO, Leonor, *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994
- FERRÃO, Leonor, “Lisboa Barroca – Da Restauração ao Terramoto de 1755, Desenvolvimento Urbanístico – Os Palácios e os Conventos”, Irisalva MOITA (dir. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994
- FERREIRA, Sílvia, “Acerca do Carácter Transitório da Obra da Talha. O caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa”, AAVV, *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*, Lisboa, Alêtheia, 2009
- FERREIRA, Sílvia, “A Arte da Talha dos Conventos Dominicanos de Lisboa. Memória e Actualidade”, *Actas do Congresso VIII Centenário da Ordem Dominicana*, Lisboa, Alêtheia, (no prelo)
- FERREIRA, Sílvia, *A Igreja de Santa Catarina. A Talha da Capela-mor*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008

FERREIRA, Sílvia, “A Igreja de Santa Catarina e o seu Altar-mor”, *Olisipo*, boletim do grupo “Amigos de Lisboa”, II série, n.º 19, Julho/Dezembro de 2003

FERREIRA, Sílvia, *A Talha. Esplendores de um passado ainda presente (Sécs. XVI-XIX)*, (coleção *A Arte nas Igrejas de Lisboa*), Lisboa, Nova Terra, 2008

FERREIRA, Sílvia, “A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)”, *Encontro Aprendizizes de Feiticeiro, Investigações de doutoramento dos cursos do Instituto de História da Arte da FLUL*, Lisboa, Edições Colibri, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2009

FERREIRA, Sílvia, *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa, 2002 (texto policopiado)

FERREIRA, Sílvia, “A Talha Retabular da Igreja de Santa Catarina de Lisboa”, *Monumentos* n.º 27, Lisboa, Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2008

FERREIRA, Sílvia, *A Talha Joanina de Lisboa. Três Exemplos Paradigmáticos*, tese de Licenciatura apresentada à Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1997 (texto policopiado).

FERREIRA, Sílvia “Da Igreja de S. Roque à de S. Pedro de Alcântara. Três Séculos da Arte da Talha”, *Património Arquitectónico 1. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2006

FERREIRA, Sílvia, “Do Culto de N.^a S.^a em Portugal. Função e Esplendor das Imagens”, *Brotéria*, n.º 158, Março de 2004

FERREIRA, Sílvia, “Manuel de Brito: mestre entalhador do barroco joanino de Lisboa (act. 1723-1739). Uma obra entre dois continentes”, Actas do colóquio *Imaginário e Viagem: As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa*, Lisboa, (no prelo)

FERREIRA, Sílvia, “Manuel João da Fonseca (act. 1668-1703): mestre entalhador da Lisboa seiscentista”, Teresa Leonor M. VALE (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, actas do colóquio de História da Arte, Lisboa, Livros Horizonte, 2008

FERREIRA, Sílvia, “O Retábulo-mor da Igreja Matriz de Loures: uma obra emblemática do mestre entalhador Bento da Fonseca Azevedo”, *Revista de Artes Decorativas*, n.º 1, Citar, Porto, 2008

FERREIRA, Sílvia, “Reflexões em Torno dos Ornamentos Padrão da Talha Barroca Setecentista em Portugal”, *Lumen*, n.º 24, São Paulo, 2004

FERREIRA, Sílvia, COUTINHO, Maria João Pereira, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte”. A capela do Santíssimo Sacramento da igreja de São Roque em Lisboa: A obra e os artistas”, *Artis*, n.º 3, Lisboa, 2004

FERREIRA, Sílvia, COUTINHO, Maria João Pereira, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721). Um Artista do Barroco Lusófono na Casa Professa de São Roque”, (separata da revista *Brotéria*, Vol. 159), Agosto/Setembro de 2004

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “A Apoteose do Barroco nas Igrejas dos Conventos Femininos Portugueses”, (separata da *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II série, vol. 9), 1992

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, *A Escola de Talha Portuense e a sua Influência no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Inapa, 2001

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “A Talha da Capela-Mor da Igreja de Santa Catarina (Paulistas)”, *Intervenção de Conservação e Restauro. Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*, (coleção *Reabilitação Urbana*, n.º 2) Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Breve Ensaio Sobre a Obra de Miguel Francisco da Silva”, (separata da revista *Poligrafia*, n.º 2), Porto, 1993

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “De Arquitecto a Entalhador. Itinerário de um Artista nos Séculos XVII e XVIII”, AAVV, *I Congresso Internacional do Barroco-Actas*, Porto, Governo Civil do Porto - Reitoria da Universidade do Porto, 1991

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Iconografia e Simbólica Cristãs. Pedagogia da Mensagem”, (separata da revista *Theologica*, 2º série, Vol. 30, Fasc. 1), Braga, 1995

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Os Retábulos dos Topos do Transepto da Igreja do Mosteiro de São Bento da Vitória (Porto)”. Resumo de comunicação integrada em *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de*

História da Arte. A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI-XVII-XVIII, Faro, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de História, Arqueologia e Património, 2002

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Silva, Miguel Francisco da”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, “Talha”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

FIGUEIREDO, Ana Paula, *O Espólio Artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem Cripto-Histórica*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000 (texto policopiado)

GERHARDS, Agnès, *Dictionnaire Historique des Ordres Religieux*, França, Fayard, 1988

GOMBRICH, E.H., *A Study in the Psychology of Decorative Art*, Londres, Phaidon, 2002

GOMES, Ana Cristina da Costa, “Alianças, Poder e Festa. Os casamentos de D. Afonso VI e D. Pedro II”, João Castel-Branco PEREIRA (dir. de), *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

GOMES, Maria Eugénia Reis, *Contributo para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime*, Lisboa, Instituto Português do Ensino à Distância, 1985

- GOMES, Saul, "Oficinas Artísticas no Bispado de Leiria nos Séculos XV a XVIII" (separata das *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*), Viseu, Edição da Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, 1991
- GONÇALVES, Flávio, "A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa" (separata da *revista da Faculdade de Letras do Porto*, n.º 3), Porto, 1986
- GONÇALVES, Flávio "A Talha na Arte Religiosa de Guimarães" (separata de *Actas do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*), 1982
- GONÇALVES, Flávio, "A Talha da Capela da "Arvore de Jessé" da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus Autores", Porto, (separata de *O Tripeiro*), 1971
- GOUVEIA, António Camões, "Rituais e Manifestações de Culto. A Sacramentalização dos Ritos de Passagem", Carlos Moreira de AZEVEDO (coord. de), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores SA e autores, 2000
- GRAÇA, Manoel Coelho da, *Breve Notícia das entradas, que por mar, e terra se fizeram nesta corte suas Magestades com os Serenissimos Princeses do Brasil, e Altezas em 12 de Fevereiro de 1729*, Lisboa Occidental, Officina de Bernardo da Costa, 1729
- GRILLO, Fernando Jorge, "O Exercício da Fé. A Escultura Barroca no Convento dos Cardaes e a Espiritualidade Carmelita", Irmã Ana Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *O Convento dos Cardaes-Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003

GRAVENEY, Charles, *Woodcarving for Beginners*, Londres, Studio Vista Limited, 1969

GRUBER, Alain, *The History of Decorative Arts. Classicism and the Baroque in Europe*, Londres, Abbeville Press Publishers, 1996

Guia da Exposição do Mundo Português, Lisboa, s.ed., 1940

GUIMARÃES, Julio, *Summario de Varia Historia*, Lisboa, Rolland & Semiond, 1874

HASLUCK, Paul N. (dir. de), *Manual of Traditional Wood Carving*, Nova Iorque, Dover Publications, s.d.

HEINZ-MOHR, Gerd, *Lessico di Iconografia Cristiana*, Milão, Istituto Propaganda Libreria, 1984

HERNÁNDEZ NIEVES, Román, *Retablística de la Baja Extremadura. Siglos XVI-XVIII (Colección "Arte-Arqueología")*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2004

HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, Alfonso, "Cayetano Acosta escultor in piedra", *Revista de Arte Sevillano*, n.º 2, 1983

HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, Alfonso, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano Acosta: la fase gaditana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo LIV, Universidad de Valladolid, 1988

HERNÁNDEZ PLEGUEZUELO, Alfonso, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Sevilha, s.ed., 2007

- HERRERA GARCÍA, Francisco Xavier, *El Retablo Sevillano en la Primera Mitad del Siglo XVIII- Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001
- HILL, Marcos, *A Talha Barroca em Évora - Séculos XVII-XVIII -*, Évora, Centro de História da Arte – Universidade de Évora, 1998
- JANEIRO, Helena Pinto, “A Procissão do Corpo de Deus na Lisboa Barroca – O Espaço e o Poder”, *Arqueologia do Estado. Primeiras Jornadas sobre Formas de Organização e Exercício dos Poderes na Europa do Sul, Séculos XIII-XVIII*, Vol. II, Lisboa, História & Crítica, 1988
- JASMIN, Fernando, “Assistência”, BANHA DE ANDRADE (dir. de), *Dicionário da História da Igreja em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Resistência, 1980
- JONES, Owen, *The Grammar of Ornament*, Londres, Studio Editions, 1989 (1ª edição 1856)
- JUNIOR, António César Mena, *Memória descritiva e justificativa das obras executadas na Igreja de São Roque de Lisboa*, Lisboa, Typographia da Lotaria da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1894
- JUNIOR, António Joaquim Lopes da Silva, *Os Reservados da Biblioteca Pública de Évora*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1905
- KUBLER, George *The Antiquity of the Art of Painting, by Felix da Costa*, New Haven and London, Yale University Press, 1967 (publicação facsimilada, do manuscrito de Felix da Costa, intitulado *Antiguidade da Arte da Pintura*, datado de 1696)

- LAGE, Isabel (coord. de), *Struggle for Synthesis : a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII : the total work of art in the 17th and 18th centuries : actas / Simpósio Internacional Struggle for Synthesis*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999
- LAMEIRA, Francisco Ildefonso, “A Arte da Talha”, *Monumentos* n.º 15, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2001
- LAMEIRA, Francisco, “A Talha do Mosteiro de Santa Maria de Belém”, Anísio FRANCO (coord. de), *Jerónimos – Quatro Séculos de Pintura*, Vol. I, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1993
- LAMEIRA, Francisco Ildefonso, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, Câmara Municipal de Faro, 2000
- LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759*, (col. Promontória Monográfica *História da Arte* 02), Faro, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2006
- LAMEIRA, Francisco, “Os Retábulos da Capela da Ordem Terceira”, *Monumentos* n.º 17, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2002
- LAMEIRA, Francisco, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio* (col. Promontória Monográfica *História da Arte* 01), Faro, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005
- LAMEIRA, Francisco, *Retábulos das Misericórdias Portuguesas* (col. Promontória Monográfica *História da Arte* 04), Faro, Departamento de História,

Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e União das Misericórdias Portuguesas, Faro, 2009

LAMEIRA, Francisco, FERREIRA, Sílvia, “As diversas campanhas de obras retabulares da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Novo”, Jorge FONSECA (coord. de), *Misericórdia de Montemor-o-Novo. História e Património*, Montemor-o-Novo, Misericórdia de Montemor-o-Novo, 2008

LAMEIRA, Francisco, FERREIRA, Sílvia, “Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa. A fase lisboeta”, *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 20, Universidad de Sevilla, 2009

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, “O Retábulo em Portugal: O Barroco Pleno (1668-1713)”, *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 2, Faro, 2004

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, “O Retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, *Promontória*, Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 3, Faro, 2005

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, “O Retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores”, *Actas do II colóquio internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001

LAMEIRA, Francisco, SERRÃO, Vítor, “O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)”, *Promontória*, Revista do Departamento de História,

Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, n.º 1, Faro, 2003

LEAL, Joaquim José da Silva Mendes, *A Admirável Igreja Matriz de Loures*, Lisboa, Edição do Autor, 1909

LEITÃO, Henrique, *A Ciência na "Aula da Esfera" no Colégio de Santo Antão. 1590-1759*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007

LEITE, Pe. Serafim, *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)*, Lisboa e Rio de Janeiro, Edições Brotéria e Livros de Portugal, 1953

LOPES, António e GUINOTE, Paulo, "Os Tempos da Festa. Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na Primeira Metade do Século XVIII", Maria Helena Carvalho dos SANTOS (coord. de), *A Festa. Actas do VIII Congresso Internacional*, Vol. I, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1992

LOPES, António s.j., *Roteiro Histórico dos Jesuítas em Lisboa*, Lisboa, Livraria Apostolado da Imprensa, 1985

LOTTO, Maria Teresa de, "Decorazione dei Pilastrini di San Pietro - 1645-1648", in AAVV, *Bernini in Vaticano*, Roma, De Luca Editore, 1981

LOURENÇO, Maria Paula Marçal, *D. Pedro II. O Pacífico (1648-1706)*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2006

LUCAS, Francisco José Oleiro, "O Retábulo de S. Pedro na Igreja Matriz do Montijo", *Artis* n.º 3, 2004

MACEDO, António de Sousa, *Eva, E Ave, ou Maria Triumphante*, Lisboa, Oficina de Miguel Deslandes, 1700

MACEDO, Diogo de, *A escultura Portuguesa nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Edição da Revista Ocidente, 1945

MACHADO, Luís de, *A Igreja de Santa Maria Madalena*, Lisboa, Solução Editora, 1930

MACHADO, Cirilo Wolkmar, *Collecção de Memorias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que Estiverão em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922 (1ª edição 1823)

MACHADO, Ignacio Barbosa de, *Relaçam da Enfermidade, Últimas Acçoens, Morte e Sepultura do Muito Alto, e Poderoso Rey, e Senhor D. Joaõ V o Pio, Magnanimo, Pacifico, Justo, Religioso, e por declaração Pontificia o Fidelissimo à Igreja Romana*, Lisboa, Oficina de Ignacio Rodrigues, 1750

MACHADO, Ignacio Barbosa de, *Historia Critico-Chronologica da Instituiçam da Festa, Procissam e Officio do Corpo Santissimo de Christo*, Lisboa, Oficina Patriarcal de Luiz Ameno, 1759

MACHADO PINTO, *O Mosteiro de Jesus de Setúbal. Crónicas - Como desapareceram painéis de azulejo e altares da igreja de Jesus*, Setúbal, s.ed., 1985

MADRANGES, Etienne, *L'Arbre de Jessé. De la Racine À L'Esprit*, Gémenos, Éditions Molière, 2007

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, *Les Mariette et le Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, “L`image Ornementale et la Litterature Artistique Importées du XV au XVIII Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais” *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2ª série, n.º 1, Porto, 1983

MANGUCCI, António Celso, *História da Igreja de Santos-o-Velho*, investigação sobre a história e arte da igreja de Santos-o-Velho, Lisboa, Igreja de Santos-o-Velho, s.d. (texto policopiado)

MARQUES, João Francisco, “A Palavra e o Livro”, Carlos Moreira de AZEVEDO (coord. de), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores SA e autores, 2000

MARQUES, João Francisco, “A Renovação das Práticas Devocionais”, Carlos Moreira de AZEVEDO (coord. de), *História Religiosa de Portugal. Humanismos e Reformas*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores SA e autores, 2000

MARQUES, João Francisco, “Oração e Devoções. A Piedade Mariana”, Carlos de AZEVEDO (dir. de), *História Religiosa de Portugal*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores SA e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000

MARQUES, Pe. Diogo Salgueiro, *Relacam das festas que a religiam da companhia de Iesu fez em a Cidade de Lisboa, na Beatificação do Beato P. Francisco de Xauier Segundo Padroeiro da mesma Companhia, & Primeiro Apostolo dos Reinos de Iapão, em Dezembro de 1620*, Lisboa, João Rodrigues, 1621

MARTA, Manoel Cardoso, *Itinerario da nova Lisboa Antiga com seo trato de gentes & e mestres, ruas, travessas, praças, arcos & e logeas principaes, igrejas, conventos, e casas nobres, & e o mais que ha nella de admiraçam*, Lisboa, Officina de Lucas & C.^a, s.d.

MARTINS, Fausto Sanches, *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia. Artistas. Espaços*, Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994 (texto policopiado)

MARTINS, Fausto Sanches, “Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: Origem, Função, Forma e Simbolismo”, *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria da Universidade do Porto - Governo Civil do Porto, 1991

MARTINS, Mário, s.j., *Congregações Marianas (História e Actualidade)*, Braga, Livraria Cruz, 1947

MECO, José, “Talha”, Dalila RODRIGUES (coord. de), *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, n.º 13, Lisboa, Fabu Editores SA, 2009

MECO, José, “A Divina Cintilação - Talha, Azulejos, Mármore, Chinoiserie”, Irmã Ana Maria VIEIRA e Teresa RAPOSO (coord. de), *O Convento dos Cardaes, Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal, 2003

MECO, José, “Lisboa Barroca: da Restauração ao Terramoto de 1755. A Talha e o Azulejo na Valorização da Arquitectura”, Irisalva MOITA (coord. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994

- MELO, António de Oliveira, GUAPO, António Rodrigues, MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um Roteiro de Arte e Etnografia*, n.º 1, Alenquer, Câmara Municipal de Alenquer, 2002
- MELLO, Francisco do Rosário e, *Descrição Miudamente Circunstanciada da Antiga Igreja de S. Nicolau de Lisboa*, Lisboa, Tipografia do Gratis, 1843
- MENDONÇA, Isabel, "Brás de Almeida (1649-c.1707). Sete desenhos inéditos e algumas notícias sobre a família do artista", *Monumentos* n.º 24, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2006
- MENDONÇA, Joaquim José Moreira de, *Historia Universal dos Terramotos que tem havido no mundo de que ha noticia, desde a sua criação até o seculo presente: com huma narraçam individual do terremoto de 1755 (...): huma dissertação physica sobre as causas geraes dos terremotos*, Lisboa, Officina de Antonio Vicente da Silva, 1758
- MEYER, Franz Sales, *Handbook of Ornament*, Nova Iorque, Dover Publications, s.d.
- Mesa da Irmandade do S.S. da Igreja dos Anjos, Relatorio e mais documentos relativos as obras que tiveram logar na Parochial igreja dos Anjos*, Lisboa, Tipographia da Revista Universal, 1856
- MINOR, Vernon Hide, *Baroque and Rococo- Art and Culture*, Londres, Laurence King Publishing, 1999
- MONTEIRO, Patrícia, "Efeitos do Terramoto de 1755 nos Conventos de Lisboa: os casos dos Conventos de Sant'Ana e de N.ª Sr.ª da Conceição de Agostinhas Descalças (Grilas)" in *Olisipo*, Boletim do Grupo "Amigos de Lisboa", II série, n.ºs 22-23, Janeiro-Dezembro 2005

MÓRAN, Manuel, ANDRÉS-GALLEGO, José, “O Pregador”, Rosario VILLARI (dir. de), *O Homem Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 1995

MOREIRA, Rafael, “Castro, António Vaz de”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1988

MOREIRA, Rafael, *Jerónimos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995

MOREIRA, Rafael, “Tratados de Arquitectura”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1988

MOREL, Philippe, *Les Grottesques. Les figures de l’imaginaire de la peinture italienne de la fin de la renaissance*, Paris, Flammarion, 1997

Motivos para Venerar a Senhora do Pilar, Lisboa, Oficina de Joseph da Costa Coimbra, 1762

MOURA, Carlos, *A Escultura de Alcobaça e a imaginária monástico-conventual (1590-1700)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007 (texto policopiado)

MOURA, Carlos, “Uma Poética da Refulgência: A Escultura e a Talha Dourada”, AAVV, *História da Arte em Portugal*, Vol. VIII, Lisboa, Publicações Alfa, 1986

MÚRIAS, Manuel Maria, *Chiado do Século XII ao 25 de Abril*, Lisboa, Nova Arrancada, 1996

- NATIVIDADE, Frei José da, *Memoria Historica da Milagrosa Imagem do Senhor dos Passos, sita no Real Convento de S. Domingos de Lisboa; e da criação e progresso da sua irmandade*, Lisboa, Officina Alvarense, 1747
- NETO, Maria de Lurdes Silva, *A Freguesia de Santa Catarina de Lisboa no 1º Quartel do Século XVIII - Ensaio de Demografia Histórica -*, Lisboa, Centro de Estudos Demográficos, 1959
- NUNES, Natália, *Confrarias, Irmandades, Mordomias*, Lisboa, Associação Portuguesa de Bibliotecários e Arquivistas e Documentalistas, 1976
- OLIVEIRA, Aurélio de, "A Árvore de Jessé do Colégio de S. Paulo de Braga", *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Tomo XI, 1ª Parte, Lisboa, Typographia Universal, 1901
- OLIVEIRA, Luís Vasco, "O Significado do Luxo no Reinado de D. João V- Alguns Aspectos", (separata de *Bracara Augusta*, Vol. XXVIII, Fasc. 65-66), Braga, Livraria Cruz, 1974
- PAIS, Alexandre, *O Presépio em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, 2007
- PAIS, Alexandre, *Presépios Portugueses Monumentais do Século XVIII em Terracota*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1999 (texto policopiado)
- PAIS, João José Marques, *A Igreja de Santo Eustáquio de Alpiarça*, Alpiarça, Edição do Autor, 2006

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Porto, Livraria Civilização, 2.^a edição, 1987 (1.^a edição 1954-59)

PENTEADO, Pedro, “Fontes para a História das Confrarias: algumas linhas de orientação para uma pesquisa na Torre do Tombo”, Lisboa (separata de *Lusitania Sacra*, 2.^a série, 7), 1995

PENTEADO, Pedro, “Confrarias Portuguesas da época Moderna: Problemas Resultados e Tendências da Investigação”, Lisboa, (separata de *Lusitania Sacra*, 2.^a série, 7), 1995

PENTEADO, Pedro, “Confrarias”, Carlos de AZEVEDO (dir. de), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, A-C, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000

PEREIRA, Ana Maria M. de Sousa, *A Capela de S. Geraldo da Sé de Braga*, Braga, Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, Militia Sanctae Mariae (Portugal) e Associação Tertio Millennio, 2001

PEREIRA, João Castel-Branco, “Arte Efémera”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

PEREIRA, João Castel-Branco (coord. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

PEREIRA, Fernando António Batista, “Lisboa Barroca, da Restauração ao Terramoto de 1755 – A Vida e a Mentalidade do Espaço, do Tempo e da Morte”, Irisalva MOITA (coord. de), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994

- PEREIRA, Gabriel, “A Igreja e o Mosteiro de Santa Joanna”, (separata do tomo 11, n.º 10 do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*), Lisboa, 1909
- PEREIRA, Henrique, “A Árvore de Jessé. Um Exemplar da Igreja da Lavandeira” (separata de *Brigantina*, Vol. XII, n.º 3, Julho-Setembro), 1992
- PEREIRA, João Castel-Branco, *Viaturas de Aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987
- PEREIRA, José Fernandes (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- PEREIRA, José Fernandes, “Ludovice, João Frederico (c. 1670-1752)”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- PEREIRA, José Fernandes, “O Barroco do Século XVII: Transição e Mudança”, Paulo PEREIRA (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995
- PEREIRA, José Fernandes, “Tratados de Escultura”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989
- PERRAULT, Gilles, *Dorure et Polychromie sur Bois. Techniques Traditionnelles et Modernes*, Dijon, Editions Faton, 1992
- PERRAULT, Gilles, *Sculptures sur Bois. Techniques traditionnelles et modernes*, Saint-Étienne, Éditions H. Vial, 2005

PIMENTEL, Alberto, *História do Culto de N.^a S.^a em Portugal*, Lisboa, Guimarães, Líbano & C^a, s.d

PIMENTEL, António Filipe, “D. João V e a Festa Devota: do Espectáculo da Política à Política do Espectáculo”, João Castel-Branco PEREIRA (coord. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

PIMENTEL, António Filipe, “Joanino, estilo”, José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

PIMENTEL, António Filipe, “o Tempo e o Modo: O Retábulo Enquanto Discurso”, Actas do II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987

PIMENTEL, António Filipe, “Os Grandes Empreendimentos Joaninos”, José de Monterroso TEIXEIRA (dir. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993

PIMENTEL, Pe. Marcelino da Silva, *Relação do Notavel Incendio, e Lastimoso Estraço que houve no Convento de S. Francisco da Cidade em quinta feira 30 de Novembro de 1741*, Lisboa, Officina Alvareense, 1741

PINHO LEAL, Augusto Barbosa de, *Portugal Antigo e Moderno*, Vol. IV, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso e Irmão, 1990 (1.^a edição 1874)

POMBO, Hugo, CORTE, Izelina e CUNHA, João, *O Convento de São Bento de Avis*, Lisboa, Estar, 2001

POPE-HENNESSY, John, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, 4ª edição, Londres, Phaidon Press Limited, 1996 (1ª edição 1963)

PORTOGHESI, Paolo, *Roma Barocca*, 4ª edição, Roma-Bari, Laterza, 1988 (1ª edição 1966)

PROVENCE, Myriam, BOOS, Emmanuel de, PECNARD, Jérôme, *Les Plus Beaux Arbres Généalogiques*, Paris, Les Arènes, 2006

QUIETO, Paolo, "Relações Artístico-Culturais entre Lisboa e Roma", Nuno SALDANHA (dir. de), *Joanni V Magnifico - A Pintura em Portugal ao Temo de D. João V*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, 1994

RÉAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59

REBELLO, Francisco de Sousa, *Vida de Soror Ighes de Jesus, Religiosa Conversa no Convento da Annunciada desta cidade de Lisboa Occidental, Insigne em Virtudes, Offerecida e Dedicada a Maria Santissima Senhora Nossa debayxo da invocação da Abbadia*, Lisboa Occidental, Oficina de Mauricio Vicente de Almeyda, 1731

REIS, Pe. Jacinto dos, *Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e de Além Mar e seu Padroado*, Lisboa, União Gráfica, 1967

REIS, Pedro Batalha, "A Exposição do Ouro a Bordo da Nau Portugal", (separata da *Revista Municipal*, n.ºs 28 e 29), Lisboa, 1947

Relaçam da Receyta, E Despeza Da Pia, E Devota Irmandade das Almas, Sita na Cappella de S. Pedro Da Se Oriental de Lisboa, Lisboa Occidental, Officina de Miguel Menescal, 1717

Relação das Festas com que o Collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga, celebrou em hum Solemne Triduo a Canonização dos seus gloriosos Santos Luiz Gonzaga e Estanslao Kostka, Lisboa Occidental, Patriarcal Officina da Musica, 1728

Relação das Festas com que o Collegio, & Universidade da Companhia de Jesu na Cidade de Evora applaudio a Canonização dos dous Gloriosos Santos, Luiz Gonzaga, E Estanslao Kostka da mesma Companhia Em Novembro de 1727, Evora, Officina da Universidade, 1730

Relação das Festas do Colegio do Espirito Santo da Cidade de Evora na Beatificação da Veneravel P. João Francisco Regis da Companhia de Jesus, Evora, Officina da Universidade, 1727

Relaçam das Festas que os Padres da Companhia de Jesu da Casa Professa de S. Roque em a Cidade de Lisboa, fizerão em a Beatificação do Beato Padre João Francisco Regis, Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1717

Relação das Magnificas Festas com que na Cidade de Lisboa foy applaudida a Canonização de S. Camillo de Lellis fundador da Congregaçam dos Clerigos Regulares Ministros dos Enfermos, Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1747

Relações das Sumptuosas Festas Com que a Companhia de Jesus da Prouincia de Portugal celebrou a Canonização de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Bragança,

Villa-viçosa, Porto, Portalegre, e nas Ilhas da Madeira, e Terceira, Lisboa, s.ed., 1622

Relação Do Que Obrou A Mesa da Veneravel Ordem Terceyra de N. S. do Monte do Carmo da Cidade de Lisboa Occidental, este anno que acabou em 20 de Agosto de 1730, Lisboa Occidental, Officina de Miguel Rodrigues, 1730

Relação Summaria das Festas, que em canonização dos Gloriosos Santos Luiz Gonzaga e Stanislao Kostka celebrarão os Padres da Companhia de Jesus do Collegio de Santarem, Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1728

RIBEIRO, Carlos Alberto, S., *Tribuna da Capela-mor da Igreja da Pena. Documentos para a sua História, Lisboa, s.ed.,1968.*

RIBEIRO, José Alberto (coord. de), *Memórias de uma Cidade Destruída. Testemunhos das Igrejas da Baixa-Chiado, Lisboa, Alêtheia, 2005*

RIBEIRO, S., *História dos Estabelecimentos Scientificos Literários e Artísticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarquia, Vol. VIII, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1885*

RIEGL, Alois, *Problems of Style - Foundations for a History of Ornament - , Nova Jérсия, Princeton University Press, 1992*

RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia, Tomo I, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955*

RIO MAIOR, Marquês de, *“Igreja Paroquial de S. José da Anunciada. Resumo da sua História”, (separata dos n.ºs 57 e 58 da Revista Municipal), Lisboa, 1954*

RODRIGUES, Maria João Madeira, *A Igreja de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1980

SÁ, Frei Manoel de, *Memorias Historicas da Ordem de N. S. do Carmo da Provincia de Portugal*, 1.^a parte, Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727

SÁ, Frei Manoel de, *Memorias Historicas, Panegyricas e Metricas do S. Culto com que no Real Convento de N. Senhora do Carmo se Celebrou a Canonização do Glorioso S. João da Cruz*, Lisboa Occidental, Officina de Miguel Rodrigues, 1728

SAA, Mario, *Origens do Bairro-Alto de Lisboa*, Lisboa, Solução Editora, 1929

SALDANHA, Nuno, "António de Sousa de Macedo na Teoria Artística do Barroco - Contributo para o estudo das Ideias Estéticas no Portugal do Século XVII" (separata da revista *Cultura - História e Filosofia*, 1993

SALDANHA, Nuno, "Tratados de Pintura", José Fernandes PEREIRA (dir. de), *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989

SALDANHA, Sandra, *Da Patriarcal na Cotovia à Capela Real da Ajuda (1755-1833). A Igreja Patriarcal de Lisboa*, Lisboa, Alêtheia, 2010 (no prelo)

SALDANHA, Sandra, "Fr. João de Nossa Senhora (1701-1758) e as encomendas ao escultor José de Almeida: patronato e mediação artística", *Actas do colóquio Mecenas e Patronos. A Encomenda Artística e a Igreja em Portugal*, Actas, Lisboa (no prelo)

SANTA CATARINA, Frei Lucas de, *Crónica de S. Domingos*, 4.^a parte, Vol. II, Porto, Lello & Irmão Editores, 1977 (1.^a ed. 1767)

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Historia Tripartita, Comprehendida em tres Tratados*, Lisboa Ocidental, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1724

SANTA MARIA, Frei Agostinho de, *Santuário Mariano*, Tomo II, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716

SANTA MARIA, Pe. Francisco de, *O Ceo Aberto na Terra. Historia das Sagradas Congregações dos Conegos Seculares de S. Jorge em Alga de Venesa & de S. João Evangelista em Portugal*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreira, 1697

SANTA MARIA, Pe. Nicolau de, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Parte II, Lisboa, Officina de Joam da Costa, 1668

SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo (dir. de), *Dicionário da História de Lisboa, Lisboa*, Carlos Quintas e Associados, 1994

SANTIAGO, Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981

SANTOS, Idalina, *Os Retábulos e a Talha do antigo Real Convento de N.^a Sr.^a da Conceição: Beja*, Relatório do Seminário do Curso de Licenciatura em Património Cultural, Faro, Universidade do Algarve, 2006, (texto policopiado)

SANTOS, João Miguel, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotresco em Portugal-1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada

à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996 (texto policopiado)

SANTOS, Rui Afonso, “A Exposição do Mundo Português. Celebração Magna do Estado-Novo Salazarista”, AAVV, *Mário Novaes – Exposição do Mundo Português 1940- Arquivo de Arte do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal*, Vol.II, Lisboa, Bertrand, 1950

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol II, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, s.d.

SÃO JOSÉ, frei Jeronymo de, *Historia Chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789

SÃO MIGUEL, Frei Jacinto de, *Mosteiro de Belem. Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belem* (recensão publicada e acrescentada por Martinho Ferreira da Fonseca), Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1901

SÃO PEDRO, Maria Madalena de, *Notícias fielmente relatadas dos custosos meios por que veio a este Reyno de Portugal a Religião Brigítana, que se intitula a ordem de São Salvador, e da prodigiosa fundação e milagrosos argumentos deste convento de Nossa Senhora da Conceição de Marvila (...)*, Lisboa, Officina de Miguel Menescal da Costa, Impressor do Santo Ofício, 1745

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *D. João V – Conferências e Estudos Comemorativos do Segundo Centenário da sua Morte (1750-1950)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1952

- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *O Carmo e a Trindade. Subsídios para a História de Lisboa*, Vols. I e II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939
- SERRÃO, Eduardo da Cunha e SERRÃO, Vítor, *Sesimbra Monumental e Artística*, Sesimbra, Câmara Municipal de Sesimbra, 1997
- SERRÃO, José Vicente, "O Quadro Económico", José MATTOSO (dir. de), *História de Portugal - O Antigo Regime*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997
- SERRÃO, Vítor, "A Capela Dourada de Santarém. A Capela da Ordem Terceira de São Francisco e o espectáculo da Totalidade no Barroco nacional (c. 1700-1717)", Pedro Gomes BARBOSA (coord. de), *Arte, História e Arqueologia. Pretérito (Sempre) Presente. Estudos de homenagem a J. Pais da Silva*, Lisboa, Ésquilo, 2006
- SERRÃO, Vítor, *A Cripto-história da Arte. Análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001
- SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal - O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003
- SERRÃO, Vítor, "Marcos de Magalhães. Arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)", *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 89, Tomo I, 1983.
- SERRÃO, Vítor "O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional: A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)", *Lusofonia*, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, n.ºs 21 /22, 1996-97

SERRÃO, Vítor, “O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666-1685)”, Lisboa, (separata do *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92), 1998

SERRÃO, Vítor, “Uma Obra-Prima do Estilo Nacional: O Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, de Setúbal (1697-1700)”, *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, Vol. XXVI, n.º 2, 1989

SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, FALCÃO, José, *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Beja. Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*, Lisboa, Alêtheia, 2007

SERRÃO, Vítor, MECO, José, *Palmela Histórico-Artística. Um inventário do património artístico concelhio*, Lisboa/Palmela, Edições Colibri e Câmara Municipal de Palmela, 2007

SILVA, Augusto Vieira da, “O Mosteiro da Esperança” (separata dos n.ºs 45 e 46 da *Revista Municipal*), Lisboa, 1959

SILVA, José Custódio Vieira da, *Setúbal*, Lisboa, Editorial Presença, 1990

SILVA, Nuno Vassallo e, “Percursos de Relíquias e Relicários de S. Roque, AAVV, *A Ermida Manuelina de São Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1999

SILVA, Nuno Vassallo e, “As Artes Decorativas do Barroco Inicial ao Rococó”, Paulo PEREIRA (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores e Autores, 1995

SIMÕES, João Miguel Antunes, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – Ambientes de Trabalho e Mecânica do Mecenato*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002 (texto policopiado)

SIMÕES, João Miguel Antunes, *O Convento das Trinas do Mocambo. Estudo histórico-artístico*, Lisboa, Instituto Hidrográfico, 2004

SMITH, Robert Chester, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963

SMITH, Smith, *Cadeiras de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1968

SMITH, Robert Chester, “Caixilhos de Talha Barroca”, *Colóquio*, n.º 52, Fevereiro de 1959

SMITH, Robert Chester, *The Art of Portugal, 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968

SMITH, Robert Chester, “The Portuguese Woodcarved Retable- 1600-1750”, *Belas-Artes*, 2ª série, nº 2, Lisboa, 1950

SNODIN, Michael, *The V&A Book of Western Ornament*, Londres, V&A Publications, 2006

SNODIN, Michael, HOWARD, Maurice, *Ornament - a Social History since 1450 -*, Londres, Yale University Press, 1996

SNODIN, Michael, “The Baroque Style”, Michael SNODIN and Nigel LLEWELLYN (coord. de), *Baroque: 1620-1800. Style in the Age of Magnificence*, Londres, V&A Publishing, 2009

- SOARES, Clara Moura, “As Portas de madeira da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém: materiais e mestres à luz de novos documentos”, *Artis*, n.ºs 7/8, 2009
- SOBRAL, Luís de Moura (dir. de), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa, Ministério da Cultura e Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998
- SOLEDADE, Frei Fernando da, *Historia Serafica e Chronologica da Ordem de S. Francisco da Provincia de Portugal*, Tomo V, Lisboa Occidental, Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1721
- SOROMENHO, Miguel, “Os grandes programas arquitectónicos filipinos para as Ordens Militares e o Mosteiro de Santos-o-Novo”, *Monumentos*, n.º 15, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997
- SOUSA, Abade de Castro e, *Descripção do Real Mosteiro de Belem com a Noticia da sua Fundação*, Lisboa, Typographia de A.I.S. de Bulhões, 1837
- SOUSA, Alberto, *Gravura Popular – Subsídios para a História da Gravura em Portugal: uma Curiosa Relação de alguns Gravadores Portugueses*, *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, 1ª série, Vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1915
- SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo IX, Lisboa, QuidNovi/Público e Academia Portuguesa da História, 2007, p. 256, (1.ª edição 1735)

- SOUSA, Cristina Maria André de Pina e, GOMES, Saul António, *Intimidade e Encanto. O Mosteiro Cisterciense de Sta. Maria de Cós (Alcobaça)*, Leiria, Edições Magno, 1998
- SOUSA, Fernando de, “O Rendimento das Ordens Religiosas nos Finais do Antigo Regime”, (separata da *Revista de História Económica e Social*), Viseu, s.d.
- SOUSA, Francisco Luís Pereira de, *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em Portugal e um Estudo Demográfico*, Vol. III – Distrito de Lisboa, Lisboa, Tipografia do Comércio, 1923
- SOUSA, J.M. Cordeiro de, *A Igreja Paroquial de São João Baptista do Lumiar. Breves apontamentos para a sua História*, Lisboa, Pia Sociedade de S. Paulo, s/d.
- SPELTZ, Alexander, *The Styles of Ornament*, Nova Iorque, Dover Publications, s.d.
- TAPIÉ, Victor-Lucien, *Barroco e Classicismo*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1988
- TEIXEIRA, Garcês, *A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, s.ed., 1931
- TEIXEIRA, José Monterroso (coord. de), *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993
- TEDIM, José Manuel, “A Festa e a Cidade no Portugal Barroco”, *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001

TEDIM, José Manuel, “A Procissão das Procissões. A Festa do Corpo de Deus”, João Castel Branco PEREIRA (coord. de), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

TEDIM, José Manuel, *Festa Régia no tempo de D. João V. Poder. Espectáculo. Arte Efémera*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Portucalense, Infante D. Henrique, Porto, 1999 (texto policopiado)

TELLES, Baltazar, *Chronica da Companhia de Jesus em Portugal*, Tomo II, Lisboa, Oficina de Paulo Craesbeck, 1647

THOMAS, Ingrid, *The Shell. A World of Decoration & Ornament*, Londres, Thames & Hudson, 2007

TIÇÃO, Álvaro Manuel, *O Antigo Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas em Lisboa: História, Arte e Memória*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007 (texto policopiado)

TRILLING, James, *The Language of Ornament*, Londres, Thames & Hudson, 2001

Triunfo Carmelitano do Real Convento do Carmo de Lisboa na Canonização de S. João da Cruz Religioso converso da Observancia no seu convento de Santa Anna de Medina e depois Pay da Reforma Carmelitana, Lisboa Occidental, Oficina de Miguel Rodrigues, 1727

Triunfo Carmelitano que no Real Convento do Carmo de Lisboa faz em a Canonização da Gloriosa Virgem Santa Maria Magdalena de Pazzi religiosa professa da sua Ordem em o Convento de S. Maria dos Anjos da cidade de Florença, Lisboa, Oficina de Domingos Carneiro, 1669

TOZI, Simonetta, *Incisione Barocche di Feste e Avvenimenti – Giorni d’Allegrezza*, Roma, Gangemi Editore, 2002

TUZI, Stefania, *La Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi Editore, 2002

ULPERNI, Siro, *O Forasteiro Admirado. Relaçam panegyrica do Triunfo E Festas que celebrou o Real Convento do Carmo de Lisboa pela Canonização da Serafica Virgem S. Maria Magdalena de Pazzi, Religiosa da sua Ordem*, Lisboa, Oficina de Antonio Rodrigues de Abreu, 1672

VALDEZ, José Joaquim D’Ascensão, *Memoria Topographica da Antiga Lisboa. As Ruas de João do Outeiro e de D. Gil Eanes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903

VALE, Teresa Leonor M., “A Estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice” (separata de *Artis*, n.ºs 7-8), Lisboa, 2009

VALE, Teresa Leonor M., *A Importação de Escultura Italiana – No contexto das Relações Artístico-Culturais entre Portugal e Itália no Século XVII*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999 (texto policopiado)

VALE, Teresa Leonor M., “A Integração da Escultura na Arquitectura do Barroco: Ornamento, Cumplicidade, Intervenção”, *Encontro Sobre o Ornamento no Barroco*, Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1994 (texto policopiado)

VALE, Teresa Leonor M., “As Ordens Religiosas e a Mobilidade dos Artistas. A Companhia de Jesus e o ourives João Frederico Ludovice: de Roma a Lisboa”, Teresa Leonor M. VALE e Maria João Pereira COUTINHO (coord. de), *Lisboa e as Ordens Religiosas. Actas*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa (no prelo)

VALE, Teresa Leonor M., “Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno”, (separata de *Brotéria*, Vol. 157), Lisboa, Novembro de 2003

VALE, Teresa Leonor M., *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004

VALE, Teresa Leonor M. (coord. de), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa, colóquio de História e de História da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008

VALE, Teresa Leonor M., “Só para ostentação da magestade, e grandeza”. Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra” (separata de *Revista de Artes Decorativas*, n.º 2), Porto, 2008

VALE, Teresa Leonor M., *Um Português em Roma, um Italiano em Lisboa. Os Escultores Setecentistas José de Almeida e João António Bellini*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008

VALE, Teresa Leonor M., FERREIRA, Maria João e FERREIRA, Sílvia (coord. de), *Colóquio de História e de História da Arte. Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna. Actas*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa (no prelo).

- VALLECILLO TEODORO, Miguel Ángel, *Retablística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa Y Olivenza) en los Siglos XVII-XVIII*, Mérida, Universidad Nacional de Educación A Distancia, 1996
- VASCONCELOS, Inácio da Piedade, *Artefactos Symmetriacos e Geometricos advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes*, Lisboa, Oficina de Joseph Antonio da Sylva, 1733
- VIATTE, François, *Dessins de Stefano Della Bella 1610-1644*, Paris, Éditions des MuSées Nationaux-Ministère des Affaires Culturelles, 1974
- VIEIRA, Irmã Ana Maria, RAPOSO, Teresa (coord. de), *O Convento dos Cardaes-Veios da Memória*, Lisboa, Quetzal Editores, 2003
- VILA JATO, Maria Dolores, "El Retablo. Tipología, Iconografía y Restauración", *Actas del IX Simposio Hispano-Português de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002
- VITERBO, Francisco de Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, 2.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988 (1.^a edição 1888)
- WEISBACH, Werner, *El Barroco Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942
- WESTON-LEWIS, Aidan (dir. de), *Effigies & Ecstasies - Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Edimburgo, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1998
- WITTKOWER, Rudolf, *Art and Architecture in Italy - 1600-1750*, Londres, Penguin Books, 1973

WITTKOWER, Rudolf, *Escultura*, São Paulo, Martins Fontes, 1989

ZAMPERINI, Alessandra, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, Londres, Thames & Hudson, 2007

Internet

“Antiga Igreja e Convento das Maltezas / Antiga Igreja e Convento das Maltezas / Igreja da Misericórdia / Centro de Ciência Viva”, ficha de inventário da antiga Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, actual IHRU, n.º IPA PT040704060013, em www.monumentos.pt, em Março de 2009

“Antigo Convento das Mónicas/Cadeia das Mónicas”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º de IPA PT031106510339 em www.monumentos.pt, em Janeiro de 2007

“Capela e Convento das Flamengas / Igreja de Nossa Senhora da Quietação”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º de IPA PT031106020229 em www.monumentos.pt, em Novembro de 2009

CARO ESCUDERO, “El Convento de Nossa Senhora dos Mártires - São Domingos de Elvas”, Portugal, in *Norba-arte*, vol. XXI, 2004 em www.dialnet.unirioja.es/servelet/articulo, em Abril de 2008

“Convento de Nossa Senhora da Conceição da Província da Arrábida de Alferrara / Convento de São Francisco de Alferrara / Convento de Capuchos de Alferrara”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031508020014, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Convento de São Domingos / Igreja dos Domínicos / Igreja de São Domingos”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º de IPA PT041207010003, em www.monumentos.pt, em Janeiro de 2007

GONZÁLEZ, Ricardo, *Los Retablos y la Retórica Cristiana*, www.upo.es/depa/webolhuma/areas/areas/actas, em Abril de 2008

HERRERA GARCÍA, Francisco J., *Líneas de Investigación en la Retablística Iberoamericana: La Función Eucarística (el ejemplo de Sevilla)*, www.upo.es/depa/webolhuma/areas/arte/actas, em Abril de 2008

“Igreja de Santa Catarina/Igreja dos Paulistas”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031106280036, em www.monumentos.pt, em Janeiro de 2007

Igreja de Santa Maria / Igreja Matriz de Serpa”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT040213050004, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja de Santa Maria de Cós / Mosteiro de Santa Maria de Cós”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031001070010 em www.monumentos.pt em Junho de 2009

“Igreja de São Bernardo e o túmulo de D. Jorge de Melo e os 2 claustros do convento anexo à Igreja de São Bernardo / Mosteiro de São Bernardo”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT041214080003, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja de São João Baptista”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031106180408 em www.monumentos.pt em Setembro de 2009

“Igreja do antigo Mosteiro de Jesus, claustro, incluindo a primitiva Casa do Capítulo”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031512030001, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja e antigo convento do Grilo / Igreja paroquial de São Bartolomeu / Recolhimento de Nossa Senhora do Amparo”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031106070311, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja e claustro do Convento do Carmo”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT040210070005, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja Paroquial de Camarate / Igreja de Santiago”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031107030021, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

“Igreja paroquial de São Tiago”, ficha de inventário da antiga DGEMN, actual IHRU, n.º IPA PT031511020032, em www.monumentos.pt, em Junho de 2009

MANGUCCI, António Celso, “Francisco Machado e a Oficina de Retábulos do Arcebispo de Évora”, in *Cenáculo*, n.º 2 - Boletim on line do Museu de Évora, em Dezembro de 2007, em www.museudevora.imc-ip.pt, em Outubro de 2008

PAIVA, José Pedro, “D. Fr. Luís da Silva e a gestão dos bens de uma mitra. O caso da diocese de Lamego (1677-85)” in *Estudos de Homenagem a João Francisco Marques*, vol.II, Porto, Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, (<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2873.pdf>), em Junho de 2009