

---

TEMPOS E  
ESPAÇOS  
DO BARROCO

ARCOS DE VALDEVEZ  
VILA NOVA DE FOZ CÔA

---

#### Ficha Técnica:

Título:

**Tempos e Espaços do Barroco**

Edição:

Município de Arcos de Valdevez

Coordenação:

Carla Sofia Ferreira Queirós

Maria João Pereira Coutinho

Nuno Miguel Soares

Sílvia Ferreira

Paginação:

JotaSá

Data:

Novembro de 2025

ISBN:

978-972-9136-97-9



MUNICÍPIO  
ARCOS DE VALDEVEZ



FOZ CÔA

## Índice

5 | Introdução

7 | **Tempos e Espaços do Barroco**

9 | O ARCIPRESTADO DE VILA NOVA DE FOZ CÔA - VIAJANDO NO TEMPO E PELOS TEMPOS DA TALHA DOURADA DOS RETÁBULOS

Carla Sofia Ferreira Queirós

25 | ESTUQUES SETECENTISTAS EM LISBOA: O “FENÓMENO LUGANÊS”

Isabel Mayer Godinho Mendonça

55 | AUDIRE MISSAM

Imagem, Palavra e Música no Espaço Sagrado do Barroco

José Carlos Lopes de Miranda

73 | SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS, O SACRO-MONTE MARIANO EM LAMEGO

Maria Isabel Roque

87 | A GUARDA DE PERTENCES EM CONTEXTO DOMÉSTICO, NO ROCOCÓ PORTUGUÊS. METAMORFOSE DA ARCA (in)CÓMODA

Patrícia Cotta

99 | A CONFRARIA DO ESPÍRITO SANTO DE ARCOS DE VALDEVEZ - A ENCOMENDA ARTÍSTICA DA ÉPOCA MODERNA

Paula Cristina Machado Cardona

109 | VILANCICOS GÉNERO MUSICAL QUE NASCE NO POVO E É PROIBIDO POR DECRETO

— O CAMINHO DO SÉCULO XV AO XVIII

Rui Bessa

121 | DO PODER E DA ARTE: O PALÁCIO DOS CASTILHO E TÁVORA EM TERRAS DE RIBACÔA

Rui de Castilho de Luna

143 | GALERIAS EM CASAS SENHORIAIS: DE LISBOA A PENALVA DO CASTELO (SÉCULOS XVII-XVIII)

Susana Varela Flor

## Colóquio *Tempos do Barroco*

### **Comissão Organizadora:**

Ana Celeste Glória (IEM – NOVA / FCSH)

Margarida Rebocho (ARS LUMINAE)

Maria João Pereira Coutinho (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

Rui Castilho de Luna (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CASTILHO ETÁVORA)

Sílvia Ferreira (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

### **Comissão Científica:**

Ana Celeste Glória (IEM – NOVA / FCSH)

António Filipe Pimentel (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN)

Carlos Moura (NOVA / FCSH)

Cristina Fernandes (INET-md – NOVA / FCSH)

Maria João Pereira Coutinho (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

Nuno Saldanha (UNIVERSIDADE EUROPEIA)

Sílvia Ferreira (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

## Colóquio *Espaços do Barroco*

### **Comissão Organizadora:**

Carla Sofia Ferreira Queirós (ESE P. PORTO; CITCEM / FLUP)

Maria João Pereira Coutinho (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

Nuno Soares (MUNICÍPIO DE ARCOS DEVALDEVEZ)

Rui De Luna (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CASTILHO ETÁVORA)

Sílvia Ferreira (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

### **Comissão Científica:**

António Filipe Pimentel (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN)

Carla Sofia Ferreira Queirós (ESE P. PORTO; CITCEM / FLUP)

Gonçalo Vasconcelos e Sousa (UCP / CITAR)

Leonor Botelho (FLUP / CITCEM)

Maria João Pereira Coutinho (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

Sílvia Ferreira (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

Susana Flor (IHA – NOVA / FCSH / IN2PAST)

### **Entidades parceiras dos Colóquios:**

- Ars Luminæ;

- Associação Cultural Castilho e Távora (ACCT);

- Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Fundação para a Ciência e a Tecnologia (CITCEM/FLUP/FCT UID/4059/2025);

- Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto (ESE P. PORTO);

- Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IHA- NOVA/FCSH/IN2PAST).

## Introdução

Tempos e Espaços do Barroco foi o tema escolhido para esta publicação, decorrente da realização de dois eventos científicos: o primeiro, o Colóquio *Tempos do Barroco*, realizado em Vila Nova de Foz Côa, entre 26 e 28 de novembro de 2023, e o segundo, o Colóquio *Espaços do Barroco* realizado no Centro Interpretativo do Barroco, em Arcos de Valdevez, entre 19 e 20 de abril de 2024.

Partindo do Barroco como tema abrangente e com grande expressividade a norte do país, o primeiro colóquio teve como objetivo dar início a um ciclo de atividades dedicadas aos estudos deste período da história e da arte, os séculos XVII e XVIII, na região do Douro Superior, nas suas múltiplas vertentes, nomeadamente, a história da arte, a música, a literatura e o teatro. Ao mesmo tempo, procurou lançar as bases para futuras colaborações transfronteiriças, pretendendo-se colocar em prática uma ação em contexto alargado, que pense globalmente e projete a história e os seus contextos, tantas vezes comuns aos dois países, entre conflitos e colaborações ao longo de séculos.

O estudo, a divulgação e a promoção deste património foram pensados em estreita articulação com os representantes das comunidades locais, com vista ao seu melhor conhecimento, ao desenvolvimento de ações de proteção e de fruição informada. Pensar o papel das artes como agentes agregadores da sociedade, como estímulo ao seu desenvolvimento e posicionamento no mundo atual, foi, igualmente, objetivo deste primeiro encontro.

Em 2024, o Município de Arcos de Valdevez acolheu um segundo colóquio, onde as reflexões desenvolvidas pretenderam ir ao encontro dos espaços barrocos, sagrados, profanos, interiores ou ao ar livre, espaços de paz, de deleite, mas também de confronto e de guerra, todos eles cumprindo uma missão: servir os tempos e quem neles define os espaços do tempo. Envoltentes, exuberantes e convincentes, os espaços barrocos são concebidos para refletir um tempo, em que a cenografia e o aparato são, cuidadosamente, pensados para espantar e convencer quem os habita e utiliza. O espaço, inseparável do tempo, desempenha um papel fulcral na estética universal.

Ao longo da História, dos tempos, os espaços têm sido diversos, constantes e inconstantes na sua própria história. Nestes espaços, exteriores ou interiores, o Homem edifica, organiza e constrói a sua identidade, respeitando crenças, ritos, experimentando novas tipologias e conceções artísticas, reorganizando o caos e organizando as suas mais diversas atividades, dando resposta às necessidades crescentes da população e aos novos gostos emergentes. Os tempos moldam os espaços e os espaços servem os tempos, acomodando-se a eles. É dentro deste espírito de constância e mudança que acompanha as épocas que encontramos uma diversidade de espaços que se adaptam aos tempos e ao tempo de cada um e de todos nós, justificando novas intervenções e leituras, de forma que os espaços possam ser reabilitados, vividos e usufruídos.

Os textos aqui apresentados resultam de uma seleção das conferências proferidas nestes dois colóquios, num momento de ligação entre ambos os eventos e numa parceria institucional entre o Município de Arcos de Valdevez e a edilidade foçoense.



## **O ARCIPRESTADO DE VILA NOVA DE FOZ CÔA.**

### **Viajando no tempo e pelos tempos da talha dourada dos retábulos**

CARLA SOFIA FERREIRA QUEIRÓS

Professora Adjunta, Escola Superior de Educação, Politécnico do Porto, Portugal

#### **Resumo:**

Localizado na ponta oriental do vasto território que compreende a diocese de Lamego e constituindo uma das catorze jurisdições eclesiais do bispado, o arcepresado de Vila Nova de Foz Côa é o que se encontra mais afastado da cidade sede episcopal. Este afastamento não impediu, porém, que as novidades estéticas, que cedo foram introduzidas em Lamego, chegassem a Vila Nova de Foz Côa e fossem colocadas em prática pelos diferentes artistas, em diferentes épocas, embora com algumas particularidades. Percorrendo as quinze paróquias que constituem esta jurisdição e no que concerne à talha dourada, verificamos a excelente qualidade das estruturas retabulares destas igrejas. Procuraremos demonstrar como as tendências estéticas deste arcepresado acompanharam não só o gosto imposto pela cidade sede do bispado, mas também como o distanciamento geográfico dos grandes centros urbanos, o peso da tradição e o gosto dos encomendadores acabaram por influenciar, de igual modo, a execução destes retábulos, impondo-lhes um cariz mais regionalista, mas nem por isso menos audaz e brilhante se os compararmos com aqueles executados nos grandes centros produtores de talha.

Palavras-chave: Lamego, diocese, arcepresado, Vila Nova de Foz Côa, talha dourada.

#### **Abstract:**

Located at the eastern tip of the vast territory that comprises the diocese of Lamego and constituting one of the fourteen ecclesiastical jurisdictions of the bishopric, the archpriesthood of Vila Nova de Foz Côa is the furthest away from the episcopal seat city. This distance did not, however, prevent the aesthetic innovations that were soon introduced in Lamego from reaching Vila Nova de Foz Côa and being put into practice by different artists at different times, although with some particularities. Traveling through the fifteen parishes that make up this jurisdiction and about gilded carving, we can see the excellent quality of the altarpiece structures of these churches. We will try to demonstrate how the aesthetic tendencies of this archpriesthood followed not only the taste imposed by the city where the bishopric was headquartered but also how the geographical distance from the major urban centers, the weight of tradition, and the taste of the commissioners ended up influencing, in the same way, the execution of these altarpieces, imposing on them a more regionalist character, but no less bold and brilliant if we compare them with those executed in the major centers of carving production.

Keywords: Lamego, diocese, archpriesthood, Vila Nova de Foz Côa, gilded woodcarving

## Introdução

Nos finais do século XVIII, segundo a descrição feita por D. Joaquim de Azevedo na sua *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*<sup>1</sup>, a diocese de Lamego ocupava uma ampla superfície, estendendo-se de Vila Nova de Foz Côa para além de Arouca, aonde se dividia com o Porto na Feira, tendo por limites, a norte, o rio Douro que a separava do arcebispado de Braga e do bispado do Porto; a nascente, o rio Côa por onde se dividia com a diocese de Pinhel; a sul, o rio Paiva que a dividia do bispado de Viseu; e a poente, pela Feira que a demarcava do bispado do Porto.

A partir dos finais do século XVI e com o propósito de facilitar a visitação do prelado, o bispado de Lamego foi dividido em quatro distritos: Douro, Serra (no qual se incluíam as freguesias da cidade e do seu aro), Entre Côa e Távora e Riba Côa.

A área da antiga diocese, dada a sua vastidão, caracterizava-se, em termos topográficos e demográficos, por ter zonas muito distintas entre si, refletindo-se na produção agrícola e comportamentos dos seus habitantes: no Douro ou Riba-Douro, o vinho verde e os lameiros lembravam o Minho; na Serra, dominava o centeio e a criação de gado; e nos territórios do Entre Côa e Távora e Riba Côa multiplicavam-se as vinhas, as amendoeiras e o trigo. Apesar destas diferenças, todo este território se desenvolveu em total consonância com a sua sede episcopal, a cidade de Lamego, de tal forma que em períodos de crise, como foram as muitas tentativas de desmembramento da diocese, levadas a cabo pelo poder central em vários períodos, se refletiram no agravamento das dificuldades económicas destas populações.

O contacto periódico entre o representante da diocese e os paroquianos revestia-se de suma importância, no sentido de uniformizar o culto e evitar os abusos e excessos que o isolamento geográfico arrastava. Por esta razão, a partir dos finais do século XVII e, sobretudo, no século XVIII, a administração eclesiástica readota, o cargo dos arceprestes que funcionam como um elo entre o poder eclesiástico, centrado na sede do bispado e os párocos locais. Aos arceprestes cabe-lhes um território mais reduzido, mais controlável ao nível económico, judicial e pastoral, indo ao encontro das directrizes tridentinas, adotadas nas Constituições Sinodais do Bispado de Lamego de 1639<sup>2</sup>.

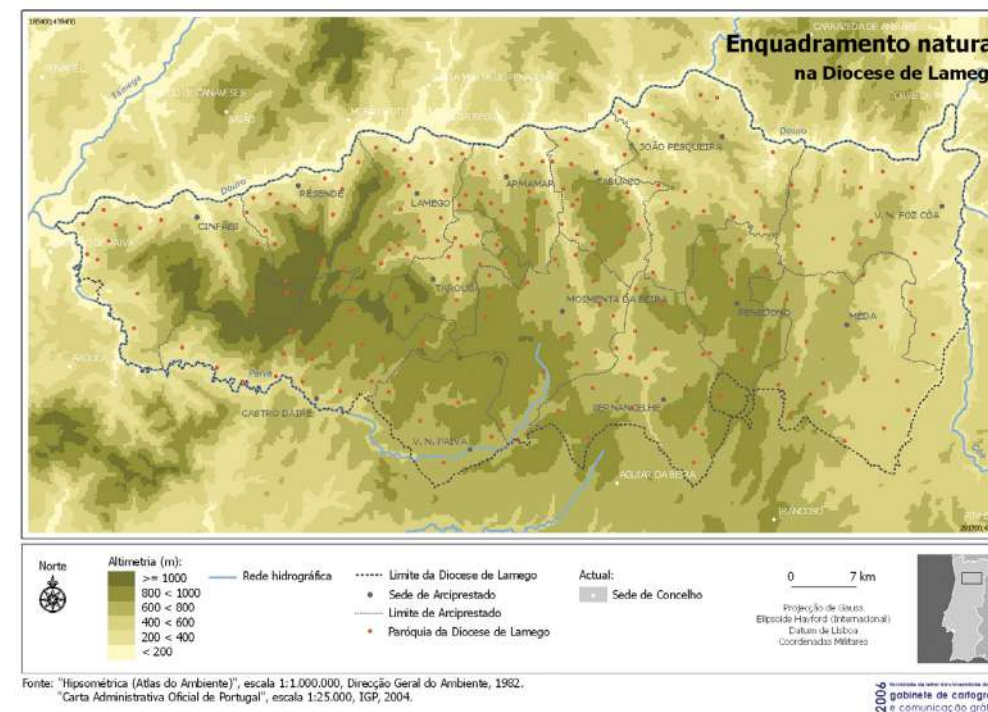
## Anexação e desanexação do distrito de Riba Côa<sup>3</sup>

Outrora pertencente ao bispado de Cidade Rodrigo, ainda no reinado de D. Dinis, o território de Riba Côa foi unido a Portugal. A ascensão ao trono da Casa de Avis e de D. João I, pôs fim ao domínio dos bispos castelhano-leoneses nos assuntos eclesiásticos nacionais. A partir de 1403, as paróquias pertencentes ao território de Riba Côa foram unidas ao bispado de Lamego, com o nome de Bispado Novo, por ser o que se encontrava mais próximo, formando uma das maiores dioceses do Reino, situação que se manteve inalterável durante quase quatrocentos anos, até ao final do terceiro quartel do século XVIII, em pleno reinado de D. José, quando este território foi alvo de uma reestruturação. Em 1770, o Conde de Oeiras e Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo escreveu uma carta a Francisco de Almada de Mendonça, procurador junto da Santa Sé, onde mencionava, em nome do monarca português, os inconvenientes da grande extensão dos bispados de Lamego e Viseu, pedindo-lhe que intercedesse junto do Papa, para que alguns territórios fossem desmembrados e integras-

<sup>1</sup> AZEVEDO, 1877: 11-12; QUEIRÓS, 2006, I vol.: 47; e QUEIRÓS, 2014: 19.

<sup>2</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 48-49; e QUEIRÓS, 2014: 20-21.

<sup>3</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 50; e QUEIRÓS, 2014: 21.



Mapa n.º 1 - Enquadramento natural  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014

sem a nova diocese de Pinhel que se pretendia erigir. No caso concreto de Lamego, Sebastião José de Carvalho e Melo, enumerava os distritos de Entre Côa e Távora e o de Riba Côa. Criada a diocese de Pinhel, em 1770, o distrito de Entre Côa e Távora acabaria por ser poupado, permanecendo sob a alçada do bispado de Lamego, mas o de Riba Côa passou a integrar a recentemente criada diocese, ficando Lamego com os distritos do Douro, Serra e Entre Côa e Távora também conhecido por Bispado Velho. Porém, no século XIX, a pretensão do governo central em reduzir as dioceses do reino, fez com que, em 1882, a diocese de Pinhel, fosse extinta e passasse a integrar a diocese da Guarda.

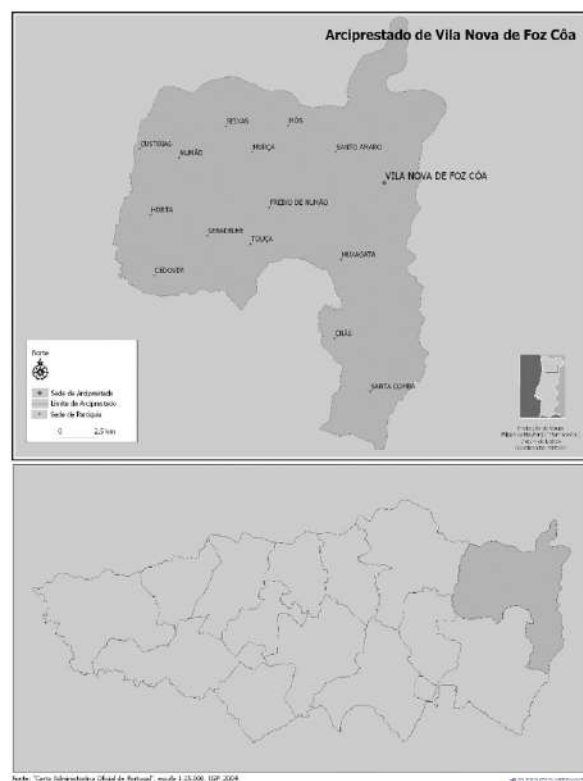
Em virtude do mesmo decreto régio, as restantes dioceses sofrem uma reestruturação no que toca à sua circunscrição, ficando a de Lamego desmembrada de Arouca e Castelo de Paiva que passam a integrar o bispado do Porto, mas beneficiando, agora, dos arceprestados de Murça, Alijó, Sabrosa, Peso da Régua, Santa Marta de Penaguião e Mesão Frio, os dois últimos ganhos ao bispado do Porto e, mais tarde, no primeiro quartel do século XX, retirados aquando da criação da diocese de Vila Real. Subordinada a Lisboa, até então, a partir dos finais do século XIX, a diocese de Lamego passa a ser sufragânea do arcebispado de Braga, situação que se mantém até aos dias de hoje.

Atualmente, encontra-se organizada em catorze arceprestados e duzentas e vinte e três paróquias, sendo a única sede do bispado que não é capital de distrito.

### O arceprelado de Vila Nova de Foz Côa: a 1ª viagem (2004)

A geografia da diocese de Lamego e a sua proximidade com uma rede hidrográfica importante, como é o caso dos rios Douro, Côa e Távora, acabaram por ser determinantes na chegada à sede do bispado de artistas oriundos de outras dioceses e regiões, e de Lamego para outras zonas do bispado, espalhando novas correntes estéticas<sup>4</sup>, assimiladas e interpretadas pelos artistas locais, dando cumprimento a programas mais ou menos ambiciosos, ao gosto de encomendadores mais tradicionalistas e menos permeáveis às novidades que eram veiculadas nos grandes centros urbanos.

O mais oriental dos arceprelados que constituem a vasta diocese de Lamego, o de Vila Nova de Foz Côa, é também o que se encontra mais afastado da cidade sede episcopal. Porém, este afastamento não foi impeditivo da forma como foram introduzidas as novidades estéticas que, primeiramente, eram experimentadas na cidade de Lamego e, posteriormente, postas em execução, certamente, como já referimos, por artistas locais em lugares mais longínquos. Prova disso são alguns retábulos em talha dourada que se encontram espalhados pelas igrejas paroquiais do arceprelado de Foz Côa que evidenciam a excelente qualidade da mão de obra.



Mapa n.º 2 – Arceprelado de Vila Nova de Foz Côa  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014

<sup>4</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 123-155; e QUEIRÓS, 2014: 67-92.

As tendências estéticas, deste arceprelado, acompanharam não só o gosto imposto pela cidade de Lamego, mas adaptaram-se à clientela local, mais conservadora e menos permeável às novidades, fruto do seu distanciamento e isolamento, onde as novidades tardavam em chegar e também onde dificilmente granjearam simpatizantes. Percorrendo as quinze paróquias que constituem esta jurisdição, constatámos que, à exceção da igreja matriz de Chãs que não possui qualquer estrutura retabular, todas as restantes igrejas paroquiais são ornamentadas, ora com retábulos maneiristas, nacionais e rococós, ora com estruturas que não se enquadram em qualquer estilo. No que concerne aos retábulos-mores, duas das matrizes (Chãs e Sebadelhe) não têm nada, três (Horta do Douro, Santa Comba e Santo Amaro) apresentam estruturas que suscitam dúvidas quanto à sua classificação e mais de metade, nove, possui exemplares do estilo nacional. Se a estes acrescentarmos o retábulo-mor da matriz de Touça, que se encontra na transição do maneirismo para o barroco da primeira fase, apercebemo-nos do domínio e importância do estilo nacional neste arceprelado, acompanhando a tendência geral da diocese e em todos os arceprelados, sobretudo, na zona oriental, de que fazem parte Armamar, Mêda, Moimenta da Beira, Penedono, São João da Pesqueira, Sernancelhe e Tabuaço.

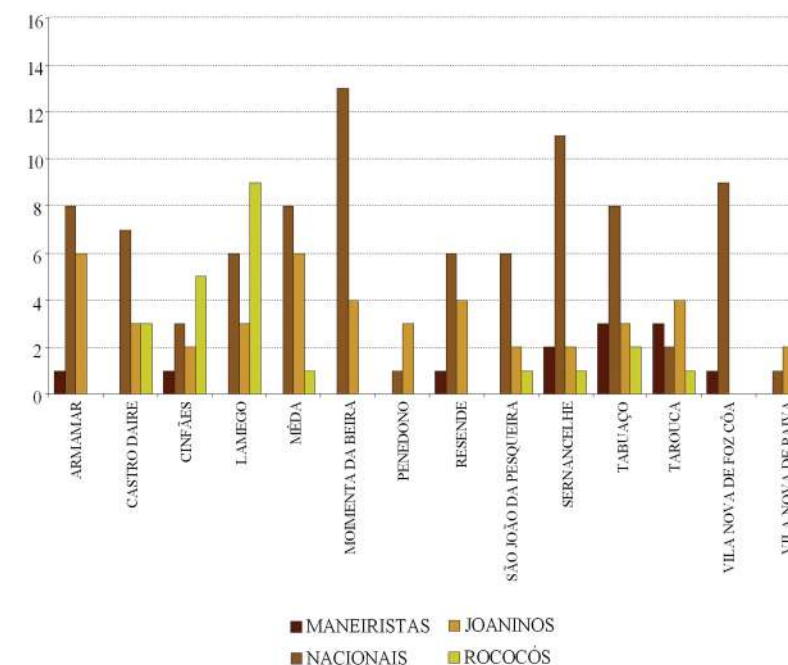


Gráfico n.º 1 – Distribuição de retábulos-mores, por estilo, na diocese de Lamego  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014

Analisando o mesmo gráfico, verificámos a inexistência de retábulos-mores de estilo joanino e de estilo rococó, o que parece comprovar, não só o distanciamento geográfico em relação à sede do bispado, mas também o fascínio da clientela desta região pelos velhos e robustos retábulos de estilo nacional que conservam parte da estrutura maneirista, o corpo do retábulo ou registo intermédio, atestada em muitas das estruturas pela existência de largas ilhargas com painéis pintados e relevados.

Cenário diferente encontrámos nos retábulos colaterais, apesar do estilo nacional continuar a ser o mais representado. As estruturas rococós ocupam, agora, o segundo lugar, seguidas das maneiristas. O estilo joanino continua a não ter exemplares, o que nos parece justificável pela chegada tardia à diocese de Lamego de artistas minhotos responsáveis pela introdução desta estética cenográfica<sup>5</sup>. Relativamente aos retábulos laterais, o quadro inverte-se, com os retábulos rococós a ultrapassar, em dobro, os nacionais, não havendo vestígios de retábulos maneiristas.

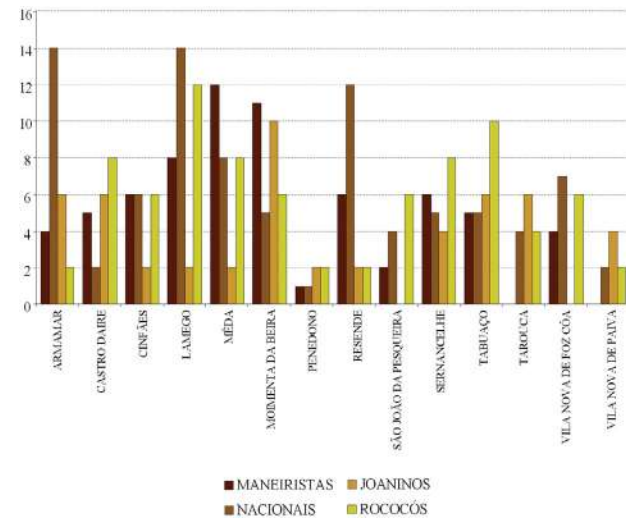


Gráfico n.º 2 – Distribuição de retábulos colaterais, por estilo, na diocese de Lamego

Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014

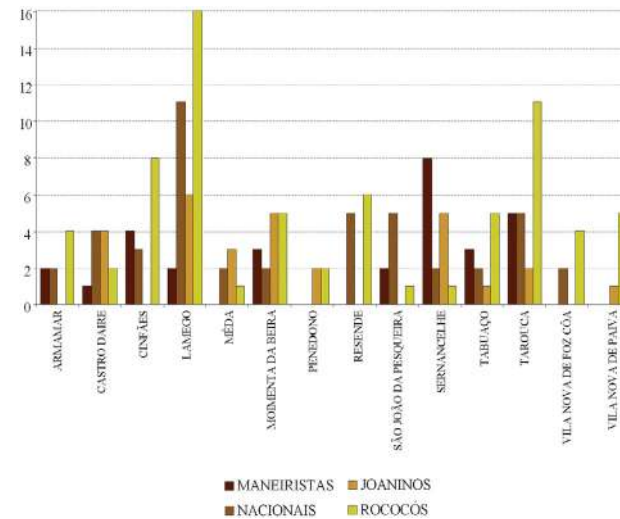


Gráfico n.º 3 – Distribuição de retábulos laterais, por estilo, na diocese de Lamego

Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014

A emergência desta nova e refinada estética rococó, assemelha-se à vaga do período nacional, mas acaba por superá-la. Como já tivemos oportunidade de referir no livro que publicámos em 2014, a explicação prende-se, provavelmente, não só com a política dinâmica de Dom Frei Feliciano de Nossa Senhora, que dá início às grandes obras de renovação da Sé de Lamego e de reconstrução de igrejas por toda a diocese, mas também com a influência que o retábulo-mor da igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios exerceu sobre outras estruturas.

Pensamos que todo este panorama é revelador da importância que os retábulos tiveram no quotidiano dos séculos XVII e XVIII, obrigando o altar-mor a ser alvo de modificações contínuas, já que era nele que se expunha o Santíssimo Sacramento e, por isso, o primeiro a ser entalhado, o primeiro a ser modificado, quando as novas estéticas emergiam, ficando os restantes retábulos à mercê do gosto, importância e poder económico das confrarias e irmandades, o que explica, por um lado, a grande quantidade de retábulos-mores nacionais, apesar de manterem traços do estilo anterior, reveladores de conservadorismo.

Por último, não poderíamos deixar de mencionar os dois retábulos que encontrámos nas sacristias da matriz de Muxagata e da matriz de Vila Nova de Foz Côa, de estilo maneirista e de estilo nacional, respetivamente, para os quais também não dispomos de documentação que prove a sua autoria, datação, localização exata dentro destes espaços sacros ou proveniência de outros<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 83-84; e QUEIRÓS, 2014: 50.

<sup>6</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 97-99; e QUEIRÓS, 2014: 60-63.

A escassa documentação, reunida e conhecida, não permite a datação precisa destes retábulos, dos seus autores, da sua proveniência, residência e mobilidade, permanecendo anónimos, de igual modo, os responsáveis pela encomenda, muito embora, nos pareça, com a devida reserva, no que toca aos artistas e artífices, que também neste arceprelado de Vila Nova de Foz Côa e para o período nacional, o bispado lamecense não teve necessidade de importar mão-de-obra do exterior do seu perímetro, já que constatámos que são muitos os artistas locais, naturais e residentes na cidade, no aro e noutras regiões da diocese que se deslocam para arrematar obras, sendo responsáveis por muitos dos retábulos que ainda hoje existem e por outros tantos, entretanto desaparecidos, como já referimos há vinte anos<sup>7</sup>.

De uma forma geral e de acordo com a análise que fizemos à estrutura e à decoração dos retábulos da diocese de Lamego<sup>8</sup>, concluímos que, grande parte destas máquinas retabulares, se inspiram nos modelos que iam sendo construídos nos grandes centros urbanos, mas adotam características próprias que, simultaneamente, os distanciam das estéticas da época, imprimindo-lhes um traço regionalista, de grande originalidade e habilidade técnica, a par de outros exemplos, manifestamente simples, populares e criativos, resultantes do trabalho de alguns autodidatas, sem formação oficial, que marca um número ainda expressivo de estruturas, reveladoras da importância de dignificar capelas e igrejas, mesmo quando os recursos financeiros eram insuficientes para pagar a mestres e oficiais conceituados nas praças.

#### Vinte anos depois: a 2ª viagem (2024)

No âmbito da investigação que encetámos em 2004, voltámos a esta região, vinte anos depois. Um novo olhar sobre a talha deste arceprelado mostra-nos, o que já não constitui, propriamente, uma surpresa. Abandono e transformações, muitas: pinturas e “douramentos” ao gosto de alguma clientela pouco esclarecida e ensamblagens sem critério e respeito pelo risco original do retábulo. Os tempos são outros, mas a incuria, os maus hábitos e as barbaridades de toda a espécie teimam em manter-se, mais do que as boas práticas, essas mortas há muito, infelizmente. Continuámos sem entender, na realidade, de quem é a culpa de toda esta situação, após inúmeras ações de formação e sensibilização por parte dos organismos e autoridades competentes que tutelam estes imóveis, junto das comunidades, leigos e párocos. Não é esta, porém, a razão que nos move, agora. Apenas constatamos que o panorama de salvaguarda da talha dourada, como património integrado, não constitui preocupação relevante, à exceção de alguns casos, onde a densidade populacional é maior e onde o turismo é a grande preocupação.

Por razões que se prendem com a dimensão deste trabalho, optámos por nos focar, apenas, em cinco das quinze igrejas paroquiais que constituem o arceprelado de **Vila Nova de Foz Côa**. Iniciámos a nova viagem pela igreja matriz da cidade, sede do arceprelado. Quando entrámos, a nossa atenção prendeu-se, imediatamente, com a estrutura do imóvel, onde se nota uma acentuada inclinação para as naves laterais das colunas e arcos que formam as naves. É, sem margem para dúvidas, um dos melhores interiores sacros deste arceprelado, rivalizando apenas, na nossa opinião, com o da igreja matriz de Cedovim e o da igreja matriz de Muxagata. Sabemos que, a partir de 1734, o abade da matriz de Foz Côa encomenda a um dos mestres carpinteiros lamecenses mais apreciados, Manuel Martins<sup>9</sup>, a obra das casas da sua residência, por estar em grande ruína.

<sup>7</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 413; QUEIRÓS, 2014: 158; e QUEIRÓS, 2016: 299-312.

<sup>8</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 339-409; e QUEIRÓS, 2014: 103-156.

<sup>9</sup> QUEIRÓS, 2002: 131; QUEIRÓS, 2006, I vol.: 202-203; QUEIRÓS, 2014: XXXVII; e QUEIRÓS, 2020/2021: 148-155.

Não temos dados relativamente à execução de nenhum dos retábulos, mas ponderamos a hipótese de Manuel Martins ter sido o autor do retábulo da capela-mor, assim como das molduras dos caixotões e das ilhargas, ainda dentro de uma linguagem que o prende ao estilo nacional, mas já com algumas evidências da gramática decorativa joanina, onde vai mostrar-se brilhante, quando regressa a Lamego para executar algumas obras, entre as quais, parte da talha da capela de Nossa Senhora do Desterro, a partir de 1736. Também alguns dos motivos utilizados aqui, como as cartelas em forma de coração, que se encontram espalhadas por toda esta capela-mor, nos fazem acreditar nesta hipótese.

Em 1758, as Memórias Paroquiais dão-nos conta que a igreja matriz sofreu alguns danos com o terramoto de 1755, sobretudo, no que toca às paredes e teto, o que é atestado pelas duas escrituras de obras de reparação de madeiras e carpintaria, celebradas, em 1756 e 1757, com os mestres Manuel Cristóvão e Manuel Pereira, ambos do arciprestado de Penedono, e João da Silva de Novais e Domingos Coelho, ambos de São João da Pesqueira.<sup>10</sup>



Figura n.º 1 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora do Pranto, Vila Nova de Foz Côa. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024

<sup>10</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 168-169, 174, 219 e 225-226; QUEIRÓS, 2006, II vol. 438-439; e QUEIRÓS, 2014: XXI, XXIV, XLIII-XLIV e XLVI.



Figura n.º 2 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de São João Baptista, Cedovim. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024

No que concerne à igreja matriz de **Cedovim**, o primeiro documento a que tivemos acesso é uma escritura de fiança, datada de 1738, à obra de pedraria da sacristia, arrematada na cidade de Lamego pelo mestre pedreiro Manuel Gonçalves, oriundo do Minho<sup>11</sup>. Esta obra insere-se na segunda vaga de mestres provenientes da região do Entre-Douro-e-Minho, entre 1734-1750, e que exercem, sobretudo, a sua influência na parte oriental do bispado.<sup>12</sup> Estamos em crer que o retábulo-mor e os dois colaterais serão os mesmos que as Memórias Paroquiais referem. Em 1758, a igreja já tinha cinco altares, o mesmo número que, atualmente, tem, à exceção das estruturas retabulares das capelas laterais, particulares, ambas rococós e que, certamente, são posteriores à data de 1758, já que, por volta desta data, estava a ser introduzido, na sede do bispado, o primeiro rococó. Pelo mesmo documento, ficámos a saber que esta igreja não sofreu qualquer tipo de dano com o terramoto de

<sup>11</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 191; QUEIRÓS, 2006, II vol.: 423; e QUEIRÓS, 2014: XXXI.

<sup>12</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 145; e QUEIRÓS, 2014: 84-85.

1755.<sup>13</sup> É, seguramente, um dos melhores conjuntos de talha nacional deste arquiprestado, apesar de todos se encontrarem mutilados no remate e alterados, como no caso dos colaterais, no nicho, onde podemos ver sob as “colagens” de talha, painéis pintados. Embora ambos tenham sido entalhados por artífices que sabiam o que faziam, revelam mãos diferentes, o que sobressai numa talha mais fina e de perfil mais saliente, no retábulo da Epístola, e uma talha mais plana, de arestas menos evidentes, no retábulo do Evangelho. Um olhar atento para os dois colaterais mostra-nos que ambos formam um conjunto, aparentemente, uniforme, resultante de mãos experientes, mas com uma gramática decorativa ligeiramente diferente, sobretudo, na forma como executaram e utilizaram as flores, nos acantos das mísulas e nas fénices. Permanecem, no entanto, anónimos os autores. Quanto ao retábulo-mor, é evidente a boa execução do entalhador, mas a transformação é incontestável. Não conseguimos saber em que época, mas o que é certo é que o primeiro módulo do remate é um acrescento, o que justifica a sua grande altura e a curvatura desnivelada que apresenta. Se olharmos para a decoração do primeiro painel modular de acantos, assim como para o torso da arquivolta, apercebemo-nos que o trabalho não tem a qualidade do resto. O mesmo acontece com a tela que preenche o vão da tribuna, executada em 1961. Da primeira para a segunda viagem, apesar de todos terem sido intervencionados, apenas notamos diferença no retábulo rococó da capela do evangelho, pintado recentemente.

Relativamente à igreja matriz de **Freixo de Numão**, possuímos mais dados documentais. Em 1666, foi arrematada a obra da igreja pelos mestres Manuel Alves, Manuel Rodrigues, Manuel Fernandes de Carvalho e Matias Martins, todos provenientes dos arredores de Vila Nova de Foz Côa<sup>14</sup>. Poucos anos mais tarde, em 1671, uma nova escritura dá-nos conta de uma nova obra, desta vez do arco da capela-mor que, entretanto, tinha caído<sup>15</sup>.

Sabemos que, em 1739, o mestre carpinteiro Luis da Rocha<sup>16</sup> tinha arrematado o arcaz da nova sacristia, assim como o oratório da mesma. Em 1757, Domingos Coelho e João da Silva Novais, os mesmos mestres carpinteiros que arremataram as obras de reparação das madeiras na matriz de Vila Nova de Foz Côa, contrataram fazer o conserto do forro e portas da igreja matriz de Freixo de Numão que teria sofrido com o terramoto de 1755, como provam as Memórias Paroquiais, onde se refere que a igreja estava “cahida por terra” desde essa data, uma vez que a freguesia era pobre, não reunindo condições para o seu restauro e, por este facto, a população ouvia missa nas ermidas<sup>17</sup>. Somente, em 1783, voltamos a ter um documento que nos indica uma intervenção na igreja, desta vez, o conserto da capela-mor, sacristia e casas da residência dos párocos da vila de Freixo de Numão, muito provavelmente, as primeiras obras desde a ruína, o que prolongou, por muito tempo, o estado de degradação da igreja. Talvez esta seja a explicação para a existência das estruturas retabulares amputadas que, atualmente, encontramos neste espaço e também para os dois nichos laterais rococós, de excelente execução. Por outro lado, uma intervenção tão tardia, não justifica a existência de um retábulo-mor nacional, uma vez que a igreja sofreu graves danos, o que levou a população a procurar abrigo espiritual nas ermidas. Por esta razão, não acreditamos que este seja o original. Ponderamos a hipótese deste retábulo, que se assemelha a outros da mesma época espalhados pela diocese de Lamego, ter vindo de outras paragens<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> QUEIRÓS, 2006, II vol.: 423-424.

<sup>14</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 162, 167, 203 e 238; QUEIRÓS, 2006, II vol.: 425; e QUEIRÓS, 2014: XVIII, XXI, XXXVII e LII.

<sup>15</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 164; QUEIRÓS, 2006, II vol.: 426; e QUEIRÓS, 2014: XIX.

<sup>16</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 236; QUEIRÓS, 2006, II vol.: 426; e QUEIRÓS, 2014: LI.

<sup>17</sup> QUEIRÓS, 2006, II vol.: 427-428.

<sup>18</sup> QUEIRÓS, 2006, I vol.: 349-350; e QUEIRÓS, 2014: 110-111.



Figura n.º 3 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de São Pedro, Freixo de Numão. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024

Vinte anos depois encontrámos algumas alterações: umas que se prendem com a passagem do tempo, inevitável e, outras, que se prendem com a passagem dos homens, evitáveis.

Seguimos a rota rumo à igreja matriz de **Numão**. À falta da documentação e à parca informação dada pelo pároco nas Memórias Paroquiais, juntamos as muitas mutilações de que foi alvo esta igreja: amputação do retábulo-mor e dos colaterais, ensamblagens sem gosto e critério, reaproveitamento de retábulos, pinturas de gosto dúbio e, desde 2004, o cenário deprimente, lamentável, de “cortinados” pendurados nos retábulos colaterais para esconder as tábuas brancas dos registos centrais. Depois de tantos anos, a pensar que já vimos de tudo, continuamos a surpreendermo-nos com a imaginação de quem o faz, mas mais do que a prodigiosa criatividade, admiramo-nos com a permissividade de quem autoriza estas loucuras.



Figura n.º 4 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Numão. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024



Figura n.º 5 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Numão. Retábulo colateral do Evangelho.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024



Figura n.º 6 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção, Numão. Retábulo colateral da Epístola.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024



Figura n.º 7 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora da Pureza, Touça. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2006 e 2014



Figura n.º 8 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Nossa Senhora da Pureza, Touça. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024

Outro caso admirável de intervenção recente, é o que ocorreu na igreja matriz de Nossa Senhora da Pureza, em **Touça**. Se a estrutura, sem douramento, reaproveita partes de retábulo, respeitando a velha estrutura do corpo de traçado maneirista, após vinte anos, a purpurina, os marmoreados e as colagens impuseram-se, ofuscando com o seu brilho e cor, aquela que era uma singela estrutura. Questionamo-nos como é que este tipo de intervenções continua a fazer-se sem qualquer critério, vigilância e zelo por parte dos responsáveis. As imagens são reveladoras do que se faz, hoje, um pouco por todo o país.

Próxima paragem, igreja matriz de **Muxagata**. À semelhança do que temos referido para as restantes igrejas, a documentação revela-nos pouco sobre a talha dourada dos seus retábulos. Além da descrição das Memórias Paroquiais que nos dá conta que esta igreja tinha três altares e não sofreu danos com o terramoto de 1755, verificamos, atualmente, o mesmo número de estruturas, no entanto, completamente alteradas.

O retábulo-mor é, sem dúvida, de grande qualidade. Porém, também foi alvo de mutilações, para se aconchegar ao espaço, certamente, fruto de campanhas de renovação posteriores, visíveis um pouco por toda a estrutura, sobretudo na tribuna e remate, onde se notam as transformações maiores, como é o caso do rebaixamento da arquivolta torsa exterior para se adaptar ao espaço, provavelmente, porque este teto foi rebaixado, o que impede a leitura da arquivolta plana que medeia



Figura n.º 9 – Vila Nova de Foz Côa. Igreja matriz de Santa Maria Madalena, Muxagata. Retábulo-mor.  
Fonte: Carla Sofia Ferreira Queirós©, 2024

as duas torsas ou porque este retábulo teria vindo de outro sítio e adaptado a esta igreja, o que também não é de estranhar. Sem dúvida que as adaptações são muitas, como exemplificam as duas peanhas dos intercolúnios que impedem a leitura das duas pinturas quinhentistas, de qualidade considerável, a que Vítor Serrão atribui, possivelmente, à escola de Viseu<sup>19</sup>. Reaproveitamento idêntico sofreu o retábulo colateral do Evangelho, visível, sobretudo, na base.

<sup>19</sup> SOALHEIRO, 2000: 80 e 132-135.

### Conclusão

Tal como avançámos há uns anos, estamos em crer que não houve necessidade de recorrer a mão-de-obra vinda de fora do bispado de Lamego, uma vez que os retábulos que ainda hoje existem, no que toca à estrutura e decoração, fazem lembrar outros retábulos que se encontram dispersos pela diocese e que são da autoria de mestres locais.

Depois de tanto tempo, continuamos a manifestar a nossa tristeza e espanto com tudo o que vai acontecendo por aqui e um pouco por todo o lado. Não se justifica pensar que o isolamento geográfico é a desculpa para que estas atitudes se mantenham e se repliquem. Não. Esta prática, esta conduta desenvolve-se por todo o país, sem critério, aplicada a qualquer espaço sacro, sem culpados aparentes. Houvesse, novamente, visitas controladas como as que existiram noutros tempos e nenhum destes crimes continuaria a ser cometido contra o património cultural, que não é de ninguém em particular, mas de todos nós e, por isso, somos nós que temos o dever de zelar por ele, independentemente dos interesses económicos que movem alguns, enganando aqueles que por fé creem e pretendem, unicamente, ornamentar o seu templo com um retábulo em talha dourada.

## Referências bibliográficas

AZEVEDO, D. Joaquim de – *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1877.

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira – *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional*. 1680-1780. 1ª ed. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002. ISBN 972-95820-3-3

– *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII – XVIII*. Tese de Doutoramento. Porto: Faculdade de Letras, 2006. 3 vols.

– *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)*, Col. Arte e Património/4, 1488 ed. Porto: Edições Afrontamento, 2014. ISBN 978-972-36-1246-9

– A ação mecénática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII. In: Ana Celeste Glória (coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2016, vol. 1, p. 299-312. ISBN 978-989-99192-6-6

– A Capela de Nossa Senhora do Desterro e o barroco em Lamego. *Monumentos*. abril 2020/2021, n.º 38, p. 146-155. ISSN: 0872-8747

SOALHEIRO, João (coord.) – *Foz Côa: Inventário e Memória*. Porto: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa, 2000.

## ESTUQUES SETECENTISTAS EM LISBOA:

### O “fenómeno luganês”

ISABEL MAYER GODINHO MENDONÇA

A utilização de estuques em relevo na decoração arquitetónica renasceu em Portugal durante o reinado de D. João V, depois de um eclipse quase total nos últimos anos do séc. XVII e nos primeiros do séc. XVIII. Contribuíram certamente para explicar esta ausência a moda dos tetos pintados “de brutescó”, genericamente caracterizados por grandes enrolamentos de acantos povoados por meninos e pássaros, e a persistência dos tetos de caixotões pintados com temática figurativa e ornamental.

A partir do período joanino, porém, a situação alterou-se e a arte do gesso voltou em força. Atores fundamentais dessa mudança foram os estucadores italo-suíços que ao longo do século XVIII vieram para Portugal. Quase todos oriundos de povoações em torno do lago de Lugano, trouxeram consigo as novidades decorativas das principais cortes da Europa, onde muitos deles tinham trabalhado antes de virem para Portugal.

Apesar das destruições causadas pelo terramoto de 1755, pela passagem do tempo e pela incúria dos homens, permanecem ainda importantes testemunhos desta arte em palácios e igrejas lisboetas, que nos permitem acompanhar a sua evolução estilística ao longo de quatro décadas (grosso modo, entre 1740 e 1780), reflexo das influências da regência francesa, do “barocchetto” italiano e do rococó francês e alemão.

#### O que foi o “fenómeno luganês”

A presença documentada em Portugal de estucadores oriundos de Lugano ou das povoações em torno do lago do mesmo nome permitiu estender ao nosso país o chamado “fenómeno luganês”<sup>1</sup>, movimento migratório em grande parte responsável por algumas das mais notáveis obras de estuque, civis e religiosas, realizadas em toda a Europa no século XVIII<sup>2</sup>.

Desde tempos longínquos que a escassez de recursos naturais destas paragens montanhosas direcionou grande parte da sua mão-de-obra para as atividades da construção, gerando um número elevado de artífices e artistas que a migração espalhou por toda a Europa<sup>3</sup>. [Fig. 1]

<sup>1</sup> O termo foi inicialmente cunhado por Christine Casey num estudo sobre os estucadores da região de Lugano que trabalharam em Inglaterra e na Irlanda, quase sempre após uma prática profissional em outros países da Europa (CASEY, 2017).

<sup>2</sup> A obra dos estucadores da região dos lagos e do cantão do Ticino foi pela primeira vez estudada de uma forma global no encontro que em 1957 reuniu em Varenna, na Lombardia, historiadores de vários países da Europa. Resultou deste pioneiro colóquio a obra *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, dir. de ARSLAN (1964). Nem Portugal, nem a Espanha, estiveram representados.

<sup>3</sup> Sobre o fenómeno deste movimento migratório, da região dos Lagos para grande parte da Europa, veja-se sobretudo DAMIANI-CABRINI (2000) e AGLIATTI (2010).

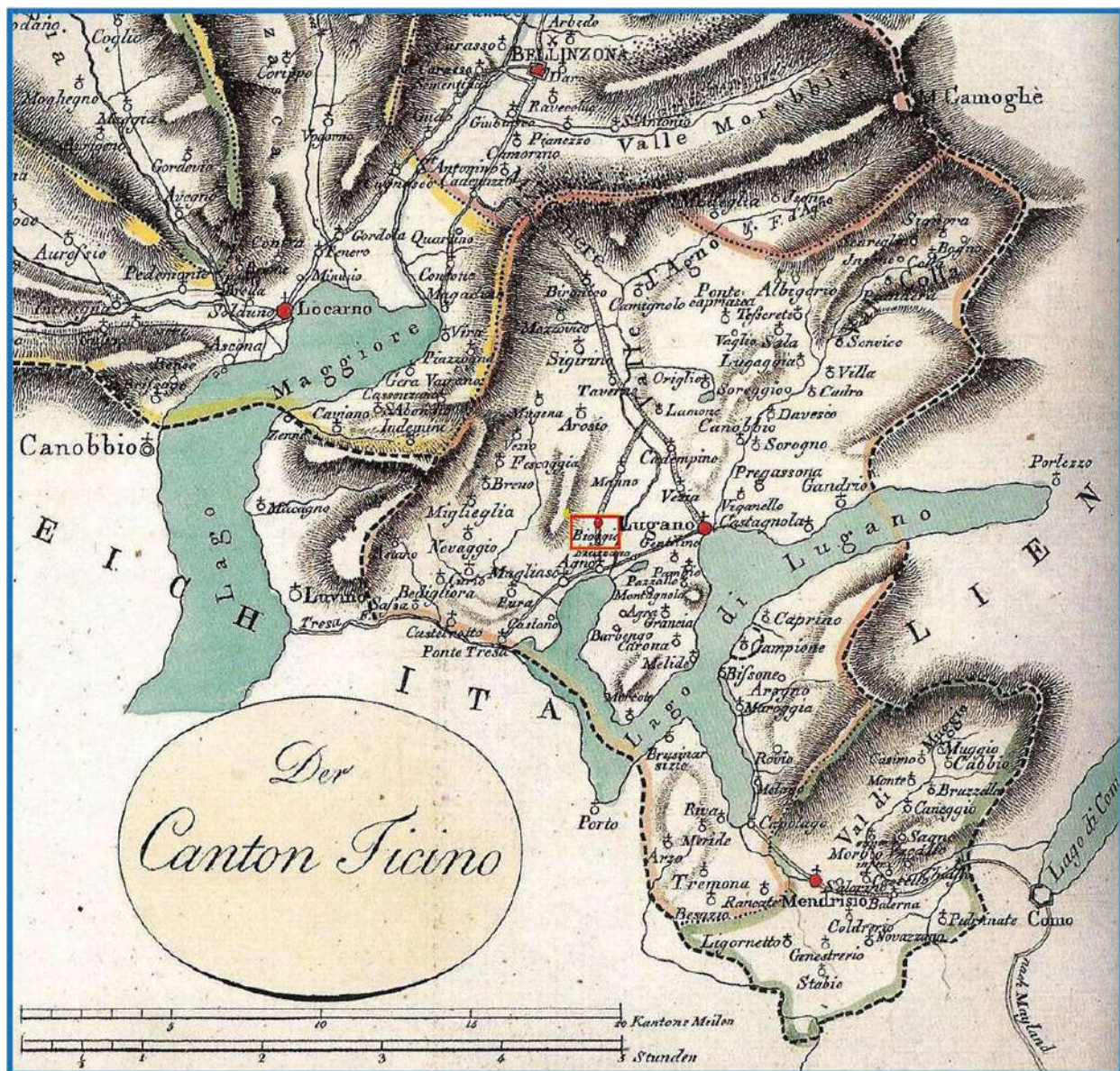


Fig. 1 – Mapa do cantão do Ticino, de 1812.

Mapa reproduzido em PANZERI, Fabrizio (coord. de), *Il Piano del Vedeggio – dalla Strada Regina all'Aeroporto*, Lugano, Salvioni Ed., 2008, p. 42, a partir do mapa original de GHIRINGHELLI, Paolo, *Helvetischer Almanach fuer das Jahr 1812*, Zurique, Orell Fuessli. Imediatamente à esquerda da cidade de Lugano, está assinalada a aldeia de Bioggio, onde nasceu João Grossi. Quase todos os estucadores estrangeiros que trabalharam em Lisboa no século XVIII eram naturais de povoações não muito distantes do lago de Lugano.

Cirilo Volkmar Machado, o conhecido biógrafo dos artistas que trabalharam em Portugal, resumiu as referências aos estucadores estrangeiros com atividade no nosso país durante o século XVIII aos nomes de Salla, Bill, Plura, João Grossi, Francisco Gomassa, Pedro Chantoforo, Agostinho de Guadri, Toscanelli e Felix Salla, identificando apenas dois deles como “milaneses”<sup>4</sup>: João Grossi e Felix Salla, os únicos que lhe mereceram entradas autónomas (MACHADO, 1823: 268 - 272).

Assinalámos pela primeira vez a presença de estucadores do Ticino em Portugal numa comunicação apresentada em 2012 no colóquio da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte (MENDONÇA, 2014: 490-498, 550-552). A documentação que entretanto temos vindo a coligir, em arquivos portugueses, espanhóis e suíços, permitiu-nos alargar substancialmente o elenco de estucadores da região em torno do lago de Lugano, identificar as suas terras de origem e algumas das obras que realizaram, quer nos países da Europa onde alguns deles exerceram a sua atividade, quer em Portugal<sup>5</sup>. (Veja-se, no final, o anexo *Estucadores luganês em Lisboa durante o século XVIII*).

O “fenómeno luganês” chegou a Portugal, em grande parte, via Madrid, para onde foram trabalhar dezenas de “maestri d’arte” da região pré-alpina da Lombardia e do cantão do Ticino, atraídos pelo grande estaleiro de obras do novo Palácio Real iniciado em 1738, quatro anos após o incêndio que consumiu o “Real Alcazar”. Fatores determinantes nos contratos iniciais foram a perícia e o profissionalismo destes mestres e oficiais e a sua experiência na condução de obras, certamente bem conhecida dos responsáveis pelo projeto do novo Palácio Real: os arquitetos italianos Filippo Juvarra, falecido em 1736, e o seu ajudante Giovanni Battista Sachetti, que adaptou e dirigiu toda a obra.

Entre as dezenas de assalariados “italianos”, na sua maioria contratados pela corte<sup>6</sup> como oficiais “albañis” (pedreiros ou alvenéis, para usar a palavra portuguesa com a mesma raiz), referidos na vasta documentação da obra deste palácio, encontramos não só João Grossi, mas ainda outros “maestri d’arte” que mais tarde irão trabalhar em Lisboa como oficiais estucadores: Miguel Reale, Sebastião Toscanelli, Francisco Somazzi, Boaventura Tarchini, João Batista Falcone, João Francisco Righetti, Mateus Betolli e Pedro Cattaneo. Trabalhadores polivalentes, não hesitavam em passar semanas a fabricar ladrilhos ou a levantar paredes, se não havia trabalhos de estuque para realizar<sup>7</sup>.

De todos os “maestri d’arte” que encontramos em Madrid, João Grossi foi indubitavelmente aquele que mais viria a distinguir-se em Portugal. Em 1743, apenas com 28 anos, estava já em Lisboa, onde o encontramos pela primeira vez na igreja de Nossa Senhora do Loreto, cumprindo as suas obrigações de católico, por altura da Quaresma<sup>8</sup>. Nascido em Bioggio, uma pequena povoação nas imediações de Lugano, onde foi batizado a 7 de outubro de 1715 como Giovanni Maria Teodoro<sup>9</sup>,

<sup>4</sup> Os naturais da Lombardia e do Ticino que compareciam na igreja de Nossa Senhora do Loreto, em Lisboa, por altura da Quaresma, eram normalmente referidos como “milaneses”, embora alguns fossem também identificados como “svizzeri” (suíços). Quer a Lombardia, quer o Ticino, faziam então parte do ducado de Milão, embora dependentes, do ponto de vista religioso, da diocese de Como. O cantão soberano do Ticino foi oficialmente instituído apenas em 1803.

<sup>5</sup> Sobre este tema publicámos entretanto vários artigos, alguns deles referidos na bibliografia.

<sup>6</sup> São de referir, por excepcionais para a época, as condições dos seus contratos de trabalho, que previam, além de salários atrativos, regalias de vária ordem, desde alojamento e algumas ajudas de custo até assistência médica e religiosa. Mas também havia trabalhadores sem contrato, com menos garantias e benesses.

<sup>7</sup> Archivo General de Palacio (AGP), *Obras de Palacio*, Caixas 73, 74, 75, 76, 79, 87, 91, 92, 98, 99, 100, 101, 103, 112, 119, 125, 127, 1003, 1036. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ASF), *Libro de Quenta y Razon dela Obra del Sr. Infante Cardenal en el Buen Retiro*, Códice RB6/M-1.

<sup>8</sup> Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto (AINSL), *Livro 2º da Desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (...)*, fl. 70v.

<sup>9</sup> Archivo Parrocchiale di Bioggio, *Parrocchia di S. Maurizio*, Battesimi, 1715.

terá aprendido os rudimentos da sua arte no âmbito familiar, como era vulgar no Ticino, junto do tio materno e padrinho, Martino Taddei, mestre de obras ativo em Lugano, ou junto dos seus primos, Francesco e Pietro Antonio Grossi, que por volta de 1740 acompanhou a Madrid, onde trabalhou como 3º oficial “albañil”. Na folha de pagamentos das obras do Palácio Real de Madrid, na semana de 20 a 26 de novembro de 1740, o arquiteto Sacchetti referiu a substituição do “albañil” italiano “Domingos Marquez” por “Juan Grosi Biogio”, assim designado para evitar a confusão com um “Juan Batista Grosi”, seu homónimo. “Grosi Biogio”, o João Grossi que virá para Portugal, continuará a aparecer na lista de pagamentos até outubro de 1741<sup>10</sup>. Segundo Cirilo Volkmar Machado, ao que parece, terá sido depois desenhador do exército espanhol. O memorialista refere a sua chegada rocambolesca a Portugal, travestido com o traje da sua lavadeira, fugindo da prisão onde fora encarcerado por matar num duelo o familiar de um oficial (MACHADO, 1823, 270).

Em Lisboa, mercê do apoio de Domingos Lourenço Lepori, um primo negociante que há muito vivia na capital, conseguiu a adjudicação de uma obra que se revelou fundamental para o lançamento da sua carreira profissional: os estuques da primitiva basílica de Nossa Senhora dos Mártires, de padroado real, junto ao convento de S. Francisco, que viria a ruir no terramoto de 1755. A decisão de voltar a reformar o templo, mandado erguer por D. Afonso Henriques a pedido dos cruzados estrangeiros que participaram na conquista de Lisboa, foi tomada a 25 de julho de 1745. Ao reforço dos alicerces da frontaria e das paredes laterais da igreja, seguiu-se a montagem de um “fortissimo andaime” e a demolição de tudo o que havia acima da cimalha, iniciada em janeiro de 1747.

A igreja foi pormenorizadamente descrita por frei Apolinário da Conceição, cronista da província franciscana da Imaculada Conceição, que referiu a contestação em torno da obra do novo teto, decorado com estuques em relevo – “que por tão moderno ainda he único” – em substituição do anterior, de caixotões, com pinturas seiscentistas de Avelar Rebelo. O projeto de Grossi acabou por vingar, tendo sido decidido que o mesmo “fosse de estuque, sem se atender a mayor despeza, porem sim a mayor perfeição”. Da vívida descrição de frei Apolinário fica-nos uma imagem bastante nítida da decoração do interior do templo, com o seu “tecto resplandecente pelo muito ouro que em si compreende”, figuras de vulto de anjos e serafins, “flamantes ramos, flores [e] frutos” e emblemas alusivos ao Santíssimo Sacramento, em redor da nova pintura central de Francisco Vieira Lusitano. No exterior destacavam-se, sobre as duas portas laterais, as “lâminas primorosas” com as imagens de meio corpo do apóstolo S. Pedro e de S. Jorge, “obra também de estuque feita pelo mesmo Artefice do tecto da Igreja, e sem encarecimento perfeitas”. A obra de decoração do teto da basílica dos Mártires ficou concluída em 1750, merecendo elogios, rasgados a frei Apolinário da Conceição: “Pela muita [perfeição] com que o formou o seu artifice he justo que lhe expressemos aqui o nome, e a Patria, he esta a cidade de Milão na Italia, e o seu nome João Grossi de 31 annos não complexos de idade” (CONCEIÇÃO, 1750, I, 387-397)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> AGP, *Obras de Palacio*, Caixas 87 e 119.

<sup>11</sup> Segundo Cirilo Volkmar Machado, as pinturas de Avelar Rebelo foram retiradas em 1746, “para levantar o tecto da Igreja, que foi feito de estuque por João Grossi, e enriquecido com o famoso painel de Vieira Lusitano”, realizado em 1750 (MACHADO, 1823, 61, 82). Júlio de Castilho copiou o desenho preparatório assinado por Vieira Lusitano, então guardado na nova basílica de Nossa Senhora dos Mártires (CASTILHO, 1937, VIII, 32-36, 61-63), recentemente redescoberto e revelado por Víctor dos Reis (REIS, 2016, 76-85).

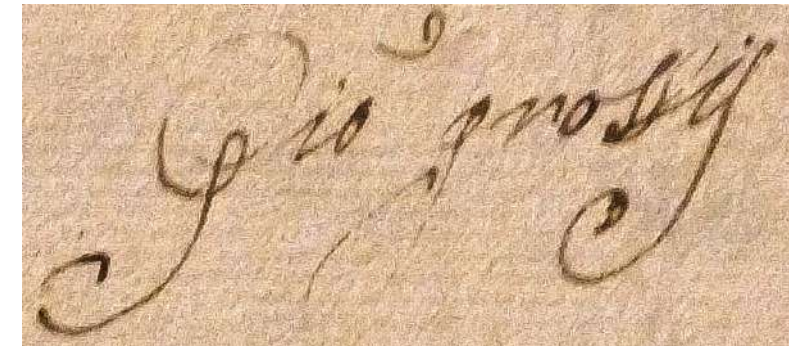


Fig. 2 – Assinatura de João Grossi.

Foi certamente o espírito empreendedor de Grossi que chamou a atenção do futuro marquês de Pombal “que – nas palavras de Cirilo – lhe dava ou pedia lhe dessem a fazer todas as grandes Obras que então se construíam, que erão muitas, e pagas por altos preços”. Em 1764, no âmbito da reconstrução da cidade a seguir ao terramoto de 1755, Sebastião José de Carvalho e Melo nomeou-o diretor da nova Aula de Desenho e Estuque, com o elevado salário de 600\$000 réis. Nesse mesmo ano, casou com Rosa Bernarda da Costa Velho, de Guimarães, uma protegida da irmã do poderoso ministro de D. José, com dispensa dos “banhos de seus naturaes”<sup>12</sup>, de quem teve cinco filhos, todos apadrinhados por membros da família Pombal.

O emprego e a família terão evitado o seu regresso a Espanha. Com efeito, ao chegar a Madrid a sua fama como estuquador, o embaixador espanhol em Lisboa recebeu instruções para voltar a contratá-lo para as obras de acabamento do Palácio Real, com a promessa de amnistia da pena a que fora condenado (MACHADO, 1823, 270-271).

A queda de Pombal, em 1777, arrastou Grossi. Privado da casa e do emprego pela “viradeira”, veio a falecer, já cego e em extrema pobreza, a 26 de janeiro de 1780. Foi sepultado na igreja de Nossa Senhora do Loreto, amortalhado no hábito de S. Francisco<sup>13</sup>.

Elogiado pelos seus contemporâneos, e “excessivamente protegido pelo Marquez [de Pombal]” (MACHADO, 1823, 271), Grossi soube rodear-se das pessoas certas para levar a cabo as muitas encomendas que recebeu. Todos os seus colaboradores que identificámos eram naturais da região do Ticino, de Lugano ou de povoações nas suas imediações: Bioggio, Agno, Arogno, Cadro, Gaggio, Sonvico, Bissone e Sala Capriasca. Alguns deles tinham trabalhado lado a lado com Grossi no grande estaleiro do Palácio Real de Madrid, como atrás referimos, e vieram para Lisboa após terem sido dispensados dessa obra<sup>14</sup>. Outros já estavam na capital portuguesa ou chegaram mais tarde, após o terramoto de 1755, atraídos pelas

<sup>12</sup> Arquivo Distrital de Lisboa (ADL), *Freguesia de Nossa Senhora das Mercês*, Livro 3º de Casamentos, fl. 49.

<sup>13</sup> AINSL, *Livro 2º dos Óbitos*, fl. 10. Cirilo estranhou o fim de vida de Grossi, tendo em conta “os cabedais avultados” que recebeu (MACHADO, 1823, 271).

<sup>14</sup> Em 1743, por exemplo, foram dispensados todos os escultores italo-suíços que não dispunham de contrato de trabalho com a corte (os precários, designados por “aventureros”), após a adoção do novo programa escultórico do padre Martin Sarmiento, que privilegiou a contratação de artistas espanhóis (ALBARRÁN MARTIN, 2008, 204).

muitas obras então em curso. Católicos todos eles, fomos encontrá-los em Lisboa nos róis de confessados da igreja de Nossa Senhora do Loreto, por onde passavam pela Quaresma quase todos os italianos residentes em Lisboa. Há ainda registos da sua presença nos assentos de casamento, batismo e óbito da mesma igreja ou de outras igrejas lisboetas, e nos livros das Décimas das freguesias onde residiam (em especial, Mercês, Santa Catarina, Encarnação, Santos e Santa Isabel). Mais raramente, identificámo-los também nos processos de obras em que participaram.

Quase todos acabaram por regressar às suas terras de origem, como aconteceu com muitos dos seus compatriotas que nessa época levaram a arte do estuque luganês a numerosíssimas cidades da Europa. De entre os poucos que por cá ficaram, destacou-se Giovanni Battista Falcone, conhecido em Portugal como João Batista Falcão, natural de Arogno, uma pequena localidade a pouco mais de cinco quilómetros à *vol d’oiseau* de Lugano. Embora tenha tido uma atividade constante em obras da Casa Real – por exemplo, nos jardins da Quinta de Baixo, no Paço de Belém, na Casa de Música do Paço da Ajuda, na Casa do Laboratório e na Casa dos Armários do Jardim Botânico da Ajuda<sup>15</sup> –, Cirilo apenas o refere pela sua colaboração com João Grossi nos estuques do Colégio dos Nobres, inaugurado em 1766 (MACHADO, 1823, 270).

O seu percurso de vida em Portugal, especialmente bem documentado, constitui um interessante testemunho dos elos de amizade e solidariedade entre membros do mesmo grupo profissional, residindo longe da sua terra natal, mas com raízes linguísticas e culturais idênticas.

Em 1762, já com 38 anos, morava na freguesia de Santa Catarina, partilhando uma casa no nº 3 da íngreme rua da Portuguesa, à Bica, com outros dois estucadores, Pedro Cattaneo e Domingos Serena, este último seu conterrâneo<sup>16</sup>. Três anos mais tarde recebeu uma carta do pároco de Arogno, Carlo Battista Rusca, datada de 23 de abril de 1765, comunicando-lhe a morte da sua mulher, Elisabeta Cometa, que teria “sucumbido à melancolia” provocada pela ausência do marido, de quem há muito não tinha notícias. O pároco insistia em que regressasse para cuidar do filho, Carlo, entregue aos cuidados do avô paterno. Seguiram-se mais duas cartas do mesmo pároco, uma datada de 9 de dezembro de 1765, pedindo-lhe um pagamento pelas missas rezadas por alma da falecida mulher, e a outra, de 28 de fevereiro de 1766, transmitindo-lhe a notícia da morte do jovem Carlo, cuja débil saúde piorara desde o falecimento da mãe. Nas três cartas, todas enviadas ao cuidado de Domingos Lourenço Lepori (o primo de Grossi que o acolhera em Lisboa), o pároco de Arogno enviou também mensagens das mães de Carlos e de Domingos Serena, estucadores de Arogno então a trabalhar em Lisboa, pedindo o regresso dos filhos ou, pelo menos, o envio de alguma ajuda financeira. Na carta de 9 de dezembro ficamos a saber que Domingos já se encontrava a trabalhar em França, em Bayonne, e planeava regressar a casa no ano seguinte.

As cartas fazem parte do processo da Câmara Eclesiástica de Lisboa que antecedeu o segundo casamento de João Batista Falcão, desta vez com a veneziana Ana Maria Nardi. Como era normal neste tipo de processos, e atendendo à dificuldade de apresentar o registo de óbito da falecida, foi feito um inquérito a várias testemunhas, conhecidos e colegas de ofício do nubente, que confirmaram a veracidade das cartas do pároco de Arogno, uma vez que todos disseram reconhecer a sua letra. Um deles, Boaventura Tarchini, teria sido até seu colega de escola. O primeiro inquirido foi João Grossi, referido como “Mestre da Academia da Arquitetura e Engenharia” – uma designação invulgar para a Aula de Desenho e Estuque das Reais Fábricas. Seguiram-se-lhe os “oficiais de estucador” Miguel Reale, João Francisco Righetti, o referido Boaventura Tarchini e Francisco Palleari, o único cuja atividade profissional ainda não conseguimos identificar<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Arquivos Nacionais / Torre do Tombo (ANTT), *Casa Real*, Caixas 3127, 3129, 3591, 3605, 3643, 3644, 3660.

<sup>16</sup> Arquivo do Tribunal de Contas (ATC), *Décima da Cidade*, DC305M, Santa Catarina, 1762/63, fl. 73.

<sup>17</sup> ANTT, *Câmara Eclesiástica de Lisboa*, Sumários Matrimoniais, maço 1015, nº 70.

João Batista Falcão casou com Ana Maria Nardi a 9 de fevereiro de 1767<sup>18</sup>. O filho mais velho do casal, João Carlos, seguiu a profissão do pai, colaborando com ele nos trabalhos da Casa Real. João Batista faleceu a 26 de novembro de 1793 e, tal como Grossi, foi sepultado com o hábito de S. Francisco na igreja de Nossa Senhora do Loreto<sup>19</sup>.

Dos estucadores italo-suíços que trabalharam em Lisboa, muitos tinham já experiência profissional noutros países da Europa. Entre eles, merecem destaque Domingos Maria Plura e Francisco Somazzi, referidos por Cirilo Volkmar Machado como “Plura” e “Francisco Gommassa”, colaboradores de Grossi na igreja dos Mártires (MACHADO, 1823, 216) e ambos mais velhos do que ele (Plura nascido em 1683 e Somazzi em 1709, um e outro na paróquia de S. Lourenço, a catedral de Lugano<sup>20</sup>).

Tudo indica que Domenico Maria Plura tenha trabalhado em Inglaterra, entre 1709 e 1711, com o estucador de Rovio, no Ticino, Giovanni Bagutti, na obra de estuques do “Great Hall” de Castle Howard, próximo de York, no Yorkshire, uma das casas senhoriais mais importantes da Inglaterra, pertencente a Lord Carlisle, duque de Manchester. Com base num recibo assinado por “Mr. Plura”, a obra tem sido erradamente atribuída a Giuseppe Antonio Plura, seu primo (BEARD, 1975, 53-54; CASEY, 2017, 182, 287), que ainda nem sequer tinha nascido na altura da obra, pois apenas viu a luz em 1724 (GUALANO, 2011, 393)<sup>21</sup>. Este Giuseppe Antonio foi escultor de mármore e só partiu para a Inglaterra em 1749, estabelecendo-se de início em Bath e morrendo prematuramente em Londres em 1756, com 31 anos.

Não sabemos em que data Domingos Plura veio para Portugal, mas já estava em Lisboa em 1733, pois nesse ano recebeu a apreciável quantia de 624\$000 réis por doze estátuas – “oito virtudes” e “quatro anjos” –, feitas “de um certo material” (certamente argamassa de estuque), que realizou para a sacristia nova do Colégio de Santo Antão<sup>22</sup>, a atual capela do Hospital de S. José, onde ainda se encontram.

Vinte anos depois, por volta de meados de 1753, a abadessa do convento de Nossa Senhora dos Mártires e da Conceição, em Sacavém, de freiras clarissas, perante o estado deplorável em que se encontrava o coro principal do convento, “inabitável” há oito anos, contratou diretamente o “mestre estrangeiro chamado Domingos Maria Plura, por ser insigneiramente perito em a dita arte [do estuque]”, para que o reparasse. Passado um ano, a obra estava pronta e fora executada “com Magna irudição, constando de molduras, ornamentos modernos, Anjos e Sarafins; tudo composto de hum material tão forte, e bornido, que parece ser verdadeiramente jaspe, à satisfação das Suplicantes”.

O estucador “pretendia retirar-se à corte de Inglaterra”, e por isso a abadessa pedia que a obra fosse avaliada e paga com a maior celeridade. Só a 24 de janeiro de 1755, perante a insistência das religiosas, foi finalmente ordenada a avaliação da obra ao tenente-coronel e arquiteto Carlos Mardel, que por sua vez a delegou nos entalhadores Santos Pacheco e Félix Vicente de Almeida, “as pessoas mais próprias para estas avaliações”. Plura concordou com o pagamento proposto de 915\$000

<sup>18</sup> ADL, *Freguesia das Mercês*, Livro 3º de Casamentos, fl. 82.

<sup>19</sup> AINSL, *Livro 2º de Óbitos*, fls. 93, 93v.

<sup>20</sup> Archivio Diocesano di Lugano (ADLU), *Parrocchia di San Lorenzo*, Battesimi, 1683, fl. 97v e 1709, fl. 22.

<sup>21</sup> Giuseppe Antonio (1724/1756) era filho de Carlo Giuseppe Plura (1663/1737), entalhador e escultor em madeira na corte dos Saboia, tio do estucador Domenico Maria Plura que trabalhou em Portugal. Domenico Maria era filho de Giacomo Antonio Plura (nascido em 1659), irmão de Carlo Giuseppe Plura, ambos filhos de Domenico Plura, “il Romanetto” e de Madalena Francesca. ADLU, *Parrocchia di San Lorenzo*, Battesimi, 1659, 1663, 1683, 1724.

<sup>22</sup> ANTT, *Cartório Jesuítico*, Maço 80, nº 46 (MARTINS, 1994, vol. II, 114).

réis, dando-se “por bem satisfeito se houver logo este pagamento, como muito necessitava, por se ter valido de dinheiros alheios, que não podia satisfazer, nem remediar-se, sem este embolso”. O despacho final só foi proferido a 15 de dezembro de 1755, um mês e meio após o grande terramoto de Lisboa<sup>23</sup>. Teria Plura, já com 71 anos de idade, de facto a intenção de partir para Inglaterra, ou terá sido apenas um argumento para justificar a urgência do pagamento? De qualquer forma, é de admitir que lá tivesse mantido contactos, entre eles, naturalmente, com o seu jovem primo Giuseppe Antonio, que trabalhava em Inglaterra desde 1749.

O outro colaborador de Grossi na obra dos Mártires, Francisco Somazzi, dividiu-se entre Portugal e Espanha. Encontrava-se em 1739 neste último país, onde trabalhava como estucador no palácio de Santo Ildefonso e no Buen Retiro, sob as ordens de Santiago Bonavia<sup>24</sup>, a par da sua atividade como “albañil” no palácio real de Madrid<sup>25</sup>. Surge-nos depois em Lisboa, na década de 1740, participando com Grossi nas obras do palácio de Fernando de Larre em S. Sebastião da Pedreira e da igreja dos Mártires. Em 1756 e 1757 voltou a Madrid, onde integrou a equipa que realizou os estuques da capela do palácio real, sob a direção de Giovanni Andreolli<sup>26</sup>. Finalmente, em 1759 e 1760, encontrava-se de novo em Lisboa, possivelmente colaborando uma vez mais com Grossi nos estuques da igreja dos Paulistas (hoje paroquial de Santa Catarina, na calçada do Combro)<sup>27</sup>.

O sucesso de Grossi em Lisboa atraiu estucadores seus parentes, que haviam trabalhado em outros países da Europa (MENDONÇA, 2014, 2014A, 2019/20): Carlo Sebastiano Staffieri, na Dinamarca, Pietro Cristoforo Augustini na Alemanha, Sebastiano Toscanelli, em Espanha, e um misterioso “Agostinho de Guadri”, que segundo Cirilo viajou “na Alemanha, Prússia e Holanda, e trouxe o methodo de trabalhar o estuque em fresco, e lustrallo, misturando-lhe cóla” (MACHADO, 1823, 270). Poderá tratar-se de um estucador da família Quadri, de Agno, parente dos Augustini de Agno e dos Grossi de Bioggio, talvez Antonio Quadri, referido em fontes alemãs, que viajou pela Europa central e trabalhou em vários palácios, nomeadamente em Budapeste, com Francesco Antonio Augustini, o irmão de Pietro Cristoforo (NIEDERSTEINER, 1991, 36-37).

De todos eles, Staffieri é o mais bem documentado. Estava já em Lisboa em 1743<sup>28</sup>, tal como Grossi, mas faleceu dois anos depois, tendo sido sepultado na igreja do Loreto<sup>29</sup>. São conhecidas as obras de estuque que realizou antes de vir para Portugal, ao serviço da casa real da Dinamarca: entre 1731 e 1734 no palácio de Hirschholm, em 1738 no palácio de Christianborg, em Copenhaga, e no palácio de Drage, no Holstein, hoje território alemão (MARTINOLA, 1963, 43; STAFFIERI,

---

<sup>23</sup> ANTT, *Conselho da Fazenda*, Consultas Originais, 1669/1756, mc. 1, cx. 51. Indicação que mais uma vez agradecemos a Susana Flor. Nada resta da obra de estuque realizada por Plura e pela sua equipa, muito elogiada pelos dois mestres entalhadores. Sobre este convento franciscano e a sua utilização após a morte da última freira, veja-se RODRIGUES, 2010.

<sup>24</sup> AGP, *Obras de Palacio*, Legajo 368.

<sup>25</sup> AGP, *Obras de Palacio*, Caixas 73, 74, 75, 76, 78, 79, 87.

<sup>26</sup> Após a obra da capela, Somazzi (referido como “Somasi”) candidatou-se, com Giovanni Battista Cremona e Filippo Sermini, à obra de estuque da escadaria do palácio, que estava prestes a começar. AGP, *Obras de Palacio*, Caixa 1040. Terá sido para estes grandes trabalhos de acabamento e ornamentação do novo palácio que a corte espanhola tentou atrair João Grossi, como atrás se referiu.

<sup>27</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 96v e 119, onde aparece referido como “Francesco Scemazzi”.

<sup>28</sup> AINSL, *Livro 2º da Desobrigação (...)*, fl. 68v.

<sup>29</sup> AINSL, *Livro 1º de Óbitos*.

1971, 155-165). Integrou uma equipa dirigida por Giovanni Andreolli de que fazia parte Carlo Maria Pozzi, de Lugano, um dos estucadores mais requisitados da sua geração, autor de alguns dos raros desenhos existentes para tetos em estuque, publicados por Jeremias Wolff, em Fulda, em 1708 – “*Artis Sculptoriae, vulgo stuccatoriae paradigmata*”. Um dos filhos de Pozzi, nascido em Lugano, em 1734, Carlo Sebastiano (CASEY, 2013, 287), seria provavelmente afilhado de Staffieri, como indicia o seu nome de batismo.

Pietro Cristoforo Augustini, pelo seu lado, acompanhou o irmão, o estucador Francesco Antonio Augustini, a Nuremberga, com ele trabalhando na oficina de outro conhecido artista, Donato Poli, de Muzzano, primo de Staffieri. Em 1750 e 1751, já mestre na sua arte, estava em Gotha, onde realizou os estuques da ala central do palácio de Friedenstein e da orangerie do palácio de Friedrichsthal, sob as ordens do arquiteto Krohne (JAHN, 1990, 342-343; NIEDERSTEINER, 1991, 34-35). A sua permanência em Lisboa, de 1760 a 1788<sup>30</sup>, foi bem mais longa que a de Staffieri, apenas interrompida entre 1766 e 1770 por uma viagem a Agno, sua terra natal, onde o seu nome figura no rol de confessados de 1769<sup>31</sup>.

Sebastião Toscanelli estava em Lisboa em 1747 (e figura na lista da desobriga pascal desse ano na igreja do Loreto), depois de ter participado como “albañil” nas obras do Palácio Real de Madrid<sup>32</sup>. Regressou depois à capital espanhola, já como “estucador de Palacio”, como é referido, em outubro de 1752, na ficha de matrícula do seu filho mais velho, Giuseppe, na recém criada Academia Real de S. Fernando<sup>33</sup>. Enquanto o jovem Giuseppe se revelava um aluno talentoso, tendo recebido da Academia o 2º prémio de Escultura em 23 de setembro de 1753 e o 1º prémio de Pintura e Escultura em 6 de fevereiro de 1757<sup>34</sup>, o pai continuava ao serviço da Casa Real espanhola, desde dezembro de 1753 nos estuques do Palácio do Escorial<sup>35</sup>. Terminados os estudos de Giuseppe, Toscanelli e os dois filhos (o mais novo chamava-se Giovan Antonio) regressaram a Lisboa, onde a sua presença é atestada no rol dos confessados do Loreto entre 1760 e 1762<sup>36</sup>. É de Giuseppe (e não do pai) que fala Cirilo, ao referir o “painel e baixos relevos” do teto dos Paulistas, “primorosamente feitos pello Toscanelli, primo de Grossi, o qual era Pintor, discipulo de Corrado [Giaquinto<sup>37</sup>], e tinha ganhado premios em desenho na Academia de S. Fernando de Madrid” (MACHADO, 1823, 270).

---

<sup>30</sup> A sua permanência é atestada no Loreto entre 1760 e 1766 (AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 120, 135v, 145v, 164v, 176v, 197v, 210), e de novo entre 1771 e 1788 (AINSL, *Livro 5º da Desobrigação (...)*, fls. 27v, 52, 67, 91v, 107, 124, 137v, 156, 167, 178, 194v, 221v, 234, 247v, 270).

<sup>31</sup> Igreja paroquial de Agno, *Status animarum sub praepositurali Collegiata Agni*, 1769.

<sup>32</sup> Entre 1740 e 1742. AGP, *Obras de Palacio*, Caixas 103, 123, 125 e 127.

<sup>33</sup> ASF, *Libro en donde se sentan los Discipulos de esta Real Academia de San Fernando desde el año de 1752 en adelante*, fl. 64v.

<sup>34</sup> ASF, *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discipulos de las tres Nobles Artes (...)*, Madrid, 1755 e 1757.

<sup>35</sup> AGP, *Obras de Palacio*, Caixa 1036.

<sup>36</sup> AINSL, *Livro 3º da Desobrigação (...)*, fl. 34, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 109v, 111, 124v, 126v, 134v.

<sup>37</sup> Corrado Giaquinto (1703/1766) foi o primeiro diretor da Academia de Belas-Artes de S. Fernando.

**Os estuques em Lisboa e as influências europeias,  
da regência francesa ao rococó alemão**

A presença deste verdadeiro escol de estucadores na Lisboa joanina, documentada a partir da década de 1730<sup>38</sup>, vai ser responsável pela nova moda de ornamentar interiores civis e religiosos, suplantando o gosto até então vigente da pintura de brutesco e dos tetos de caixotões. Para o êxito alcançado contribuiu certamente a inovadora linguagem ornamental utilizada, trazida por estes estucadores dos vários países onde trabalharam antes de virem para Portugal.

A análise estilística de algumas composições em estuque relevado ainda existentes em espaços civis e religiosos de Lisboa, com obras documentadas entre os meados das décadas de 1740 e 1770, algumas delas comprovadamente realizadas por estes estucadores, permitiu-nos acompanhar a evolução da linguagem decorativa, entre a regência francesa e o rococó alemão, à semelhança do que aconteceu nos estuques de relevo realizados noutros países da Europa<sup>39</sup>.

Das obras de estuque realizadas durante a década de 40 e os inícios da década de 50, seleccionámos as mais significativas e relativamente bem documentadas: o oratório e as várias divisões do palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro, o gabinete do piso nobre do palácio de Alexandre Metelo de Sousa e Meneses, e a anexa capela da Via Sacra.

Nos estuques presentes nestes vários espaços dominam os elementos decorativos da regência francesa, conjugados com grande leveza: ornatos em “C” e em “S”, fitas encadeadas, gradinhas preenchidas por pequenas flores, palmetas, mascarões femininos com toucado de plumas ou coroa de palmetas (as “espagnolettes”), baldaquinos e sanefas, figuras híbridas, meninos, grinaldas e medalhões, ornatos globalmente conhecidos como “arabescos”, próximos ainda dos “grotteschi” renascentistas (WEIGERT, 1936). Por trás da criação e divulgação deste estilo, cuja designação ficou associada ao período da regência de Filipe de Orleães na menoridade de Luís XV, entre 1715 e 1723, estão as numerosas gravuras realizadas a partir de desenhos de Jean Bérain (1637/1711), decorador de Luís XIV, ainda durante o reinado deste soberano. Associados aos estuques deste período encontramos elementos decorativos oriundos do “barocchetto”, de matriz italiana, que precederam as primeiras manifestações do rococó francês (ARSLAN, 1964, IX-XVI; GAVAZZA, 1964, 49-70; MARIACHER, 1964, 79-91): cartelas assimétricas compostas por gordos concheados orgânicos, de contornos contidos, conchas e elementos do “estilo auricular”, ornatos divulgados pelas gravuras de Stefano della Bella, Agostino Mitelli e Ferdinando Bibiena.

O **palácio citadino de Fernando de Larre** (1689/1761), provedor dos Armazéns Reais, no fundo da calçada do Combro, paredes meias com o convento dos Paulistas, foi adquirido em 1742 no âmbito de um processo por dívidas instaurado contra Manuel Pedro de Melo, descendente de uma família de mercadores flamengos. Referido por Cirilo como arquiteto, Fernando de Larre era natural da cidade do Porto, filho de Pedro José de Larre, mercador, natural de Bayonne, no país basco francês, e

---

<sup>38</sup> Uma exceção deve ser assinalada. Em 1712, um anónimo “milanês”, aluno de “Juan Baptista Chicheri” (Giovanni Batista Ciceri), um conhecido estucador natural de Ronco sopra Ascona, no lago Maggiore, com uma oficina ativa em Florença entre 1689 e 1715, realizou os estuques relevados da fachada da igreja da Divina Providência, em Lisboa, de padres teatinos, para as festas da canonização de Santo André Avelino, em substituição de uma projetada pintura de quadratura “por el soberano pincel de Bacarello” que não chegou a concretizar-se (*Noticia Individual del Sagrado Culto, con que la devocion desta Corte de Lisboa celebrò en un Octavario de solemnes fiestas la canonizacion del gloriosissimo S. Andres Avelino de los Clerigos Regulares Teatinos (...) (1713)*); MENDONÇA (2014A, 188-189). É possível que este aluno de Ciceri, cujo nome nunca é revelado, fosse Giacomo Francesco Passardi, natural da freguesia de S. Brás e S. Maurício, em Torricella (Ticino), onde foi batizado cerca de 1695, e que permaneceu em Lisboa, onde deixou descendência. Sobre Ciceri e as suas ligações profissionais à família Passardi veja-se FACCHIN (2010).

<sup>39</sup> As obras realizadas por estucadores italo-suiços em vários países da Europa estão amplamente documentadas e ilustradas em ARSLAN, 1964 e CASEY, 2017.

terá sido ele próprio que concebeu as obras de monta realizadas no seu novo palácio por volta de 1744/1745. As campanhas decorativas consistiram sobretudo na introdução de novos tetos de “estuque de relevado”, que em 1783 foram considerados pelos avaliadores do Senado “no ultimo primor da arte” e na colocação de novos silhares de azulejos em algumas das salas e no oratório (MENDONÇA, 2014C).

Na obra de estuques terão participado João Grossi, Domingos Maria Plura e Francisco Somazzi, que segundo Cirilo também trabalharam no palácio que o mesmo Larre tinha fora de portas, em S. Sebastião da Pedreira. Igualmente provável é a participação de Carlo Sebastiano Staffieri, primo de Grossi, e de Giovanni Francesco Righetti, estucadores então ativos em Lisboa.

A associação de elementos decorativos da regência francesa e do “barocchetto” italiano pode ser testemunhada nos tetos das salas intercomunicantes do piso nobre, no teto da casa da escada e no teto e paredes do oratório. No salão nobre, a maior das divisões do palácio, deparamos com um teto notável, de duplo sanqueado, de faces arredondadas, rodeando um pano central retilíneo, e uma sanca moldurada de forte ressaltol<sup>40</sup>. Destacam-se as figuras de vulto e em alto-relevo de meninos gesticulantes, aos pares, segurando cestos de flores e fruta e os bustos de heróis clássicos coroados de louros. A meio dos lados maiores do teto, cartelas assimétricas enquadram as iniciais entrelaçadas, “F” e “L”, uma alusão ao nome do proprietário. A composição, essencialmente decorativa, revela um apurado sentido ornamental na forma como se conjugam os meninos aos pares, em alto relevo, as aves de pescoços contorcidos, as fitas enlaçadas, os motivos vegetalistas, as palmetas e os plintos preenchidos por gradinhas, de gosto regência. Cartelas de contornos assimétricos, características do “barocchetto”, marcam ainda os quatro cantos da sanca. [Fig. 3]

Na sala contígua, com um teto em masseira de cantos arredondados centrado por uma pintura com uma alegoria à Aurora, destaca-se uma quadratura composta por vários plintos perspectivados, sobre os quais se apoiam meninos brincando com cães e pássaros, vasos floridos e medalhões com os bustos de um casal<sup>41</sup>. Dominam os elementos decorativos característicos da regência francesa [Fig. 4]. A composição do teto parece influenciada por um projeto de Carlo Maria Pozzi, de 1718, para um pavilhão de jardim do Palácio Vollrads, em Rheingau, Hessen, na Alemanha, com duas alternativas para quadraturas, sugerindo plintos perspectivados sobre os quais se sentam meninos e medalhões com bustos, em redor do espaço central vazio<sup>42</sup>. É possível que a composição deste teto tenha sido sugerida por Carlo Sebastiano Staffieri, que, como referimos, trabalhou com Pozzi na Dinamarca, entre 1731 e 1734 [Fig. 5].

A pequena sala que se segue, a poente, de baixo pé-direito e teto de um único pano decorado com estuques de baixo-relevo, mantém ainda o ambiente intimista da sua função inicial de quarto de toucador, a que aludem os meninos figurados no teto segurando um gomil, um espelho, jóias e flores. Finos motivos regência – fitas enlaçadas, reticulados de gradinhas, palmetas e mascarões – unem os motivos figurativos.

---

<sup>40</sup> A mesma invulgar configuração repete-se no teto do salão nobre do palácio dos Carvalhos, da família Pombal, na antiga rua Formosa, atual rua de O Século, e na Sala de Música do palácio do Correio-Mor, em Loures (MENDONÇA, 2013/14).

<sup>41</sup> No palácio dos Carvalhos, a Sala Verde tem um teto com idêntica configuração, centrado pela representação da Aurora em estuque relevado, e igualmente rodeado por uma quadratura composta de plintos perspectivados, embora com motivos figurativos diferentes nos panos laterais.

<sup>42</sup> Staatsarchiv, Wiesbaden, reproduzido por CASEY, 2017, fig. 82.



Fig. 3 – Palácio de Fernando de Larre, salão nobre, c. 1746. No teto da maior sala do palácio, de duplo sanqueado, rodeando um pano central retilíneo, figuras de vulto e em alto-relevo de meninos gesticulantes conjugam-se com motivos ornamentais da regência francesa e do “barocchetto” italiano.



Fig. 4 – Palácio de Fernando de Larre, sala da Aurora, c. 1746. A quadratura deste teto, composta por vários plintos perspectivados sobre os quais se apoiam meninos brincando com cães e pássaros, vasos floridos e os bustos de um casal, parece influenciada por um projeto do estucador luganês Carlo Maria Pozzi.

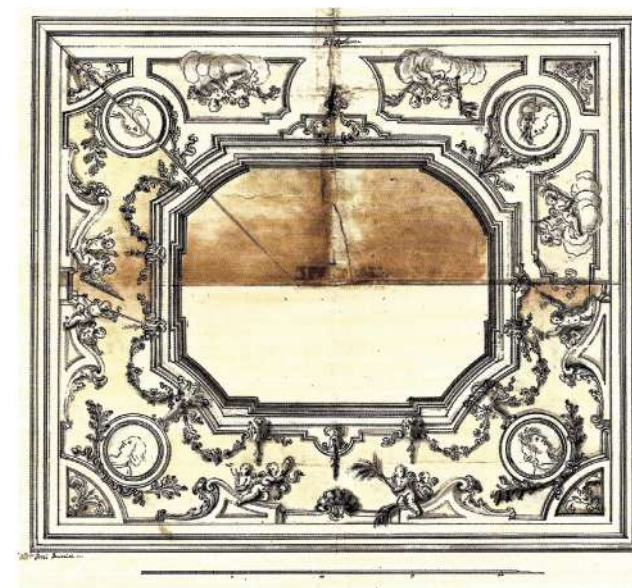


Fig. 5 – Carlo Maria Pozzi, c. 1718, Staatsarchiv Wiesbaden, projeto para o pavilhão de jardim do Palácio Vollrads, em Rheingau, Hessen, Alemanha (reproduzido de CASEY, 2017, p. 82).

A norte do átrio do piso nobre fica o oratório do palácio, com teto e paredes com estuques de meio-relevo. Destacam-se os bustos dos apóstolos dentro de cartelas ovais enquadradas por gordos concheados e flores, associados a uma malha de fitas enlaçadas e de ornatos em “C” e em “S”. No teto, de perfil sanqueado e sanca moldurada, encontramos os mesmos motivos associados a palmetas.

No **palácio do desembargador Alexandre Metelo de Sousa e Menezes** (1687/1766), no largo do Mitelo, junto ao Campo de Santana, adquirido em 1737 pelo desembargador da Casa da Suplicação e membro do Conselho Ultramarino (CASTILHO, 1962, 204, 205), resta ainda uma sala de dimensões apreciáveis no “quarto alto”, na esquina do largo do Mitelo com o largo do Mastro, com um teto decorado com estuques de relevo<sup>43</sup>, possivelmente com a função de gabinete.

O teto desta sala tem a forma de uma masseira de cantos arredondados, com sanca envolvente moldurada e mascarões nos cantos. Nos panos laterais, sobre plintos ladeados de balaustradas, figuram aves de longos pescoços e grupos de meninos segurando cestos floridos; nos cantos do teto, sobre plintos, apoiam-se bustos femininos alegóricos, uma alusão aos quatro continentes. No pano central, outras duas alegorias alusivas à Astronomia e à Geografia, representadas por meninos empunhando um telescópio, um mapa, um quadrante e um compasso. Os reticulados de gradinhas, as finas grinaldas e ligeiras hastes floridas, elementos decorativos da regência francesa, permitem apontar para uma campanha de obras não muito distante dos estuques do palácio de Fernando de Larre, talvez de finais da década de 1740. Também aqui encontramos a

<sup>43</sup> Era apenas um dos tetos com decoração em estuque de relevo. Os mestres avaliadores Manuel António e João Pereira, pedreiro e carpinteiro, referem, no inventário realizado após a morte do desembargador, “varios tectos de estuques de relevo” existentes no “quarto alto” (MENDONÇA, 2016, 184-188).

inspiração da quadratura de Carlo Maria Pozzi para o pavilhão de jardim do Palácio Vollerads, igualmente presente na sala da Aurora do palácio de Fernando de Larre.

Adossada ao palácio, do lado oposto a esta sala, **a capela da Via Sacra** foi construída em terrenos cedidos pelo desembargador para sede da irmandade do Senhor Jesus dos Perdões, em troca de uma comunicação direta com o seu palácio. Estaria já terminada por volta de 1752 (CASTILHO, 1962, 206, 207). Nos tetos da capela-mor e da nave, em abóbada de berço, estão representadas quadraturas, em estuque relevado e pintura, fingindo parapeitos com rasgamentos centrais rodeados por plintos, balaustradas e colunatas perspectivadas. A meio dos parapeitos, dentro de medalhões ovais, os bustos dos evangelistas. Nos rasgamentos centrais está representada a pomba do Espírito Santo, na capela-mor, e querubins ostentando emblemas da Paixão e objetos eucarísticos na nave. Também presentes, elementos decorativos da regência francesa: gradinhas, plumas e fitas e ornatos em 'C' e em 'S' (MENDONÇA, 2009, 86-88). [Fig. 6]



Fig. 6 – Capela da Via Sacra, anexa ao palácio do desembargador Alexandre de Sousa e Meneses, c. 1752. No teto da nave, uma elaborada quadratura, em estuque relevado e pintura, sugere parapeitos com rasgamentos centrais rodeados por plintos, balaustradas e colunatas perspectivadas. Domina a linguagem da regência francesa.

Com o avançar da década de 1750, o rococó passou a dominar as composições em estuque relevado nos interiores lisboetas. Característicos do novo estilo são os concheados de forte assimetria, vazados e com contornos flamíferos, em asa de morcego ou lembrando a água congelada das cascatas, normalmente compondo cartelas, mas podendo também aparecer associados a plumas e a elementos vegetalistas. Mantêm-se ainda alguns dos elementos decorativos da regência francesa, nomeadamente as gradinhas, as fitas encadeadas e as grinaldas. As gravuras francesas de Boucher, Meissonier, Mondon, Lajoue e Pineau, entre outros, e as alemãs, realizadas, por exemplo, a partir de desenhos de Jean-François de Cuvilliés, Franz-Xavier Haberman, Carl Pier, Emmanuel Eichel e Johann-Isaias Nilson, serviram de inspiração ao novo estilo. A influência das gravuras germânicas, nitidamente preponderante no período considerado, estará provavelmente relacionada com os locais onde os estucadores ticineses trabalharam antes da sua vinda para Portugal.

Entre 1755 e 1775 vamos encontrar exemplos relevantes destes novos ornatos em tetos estucados da cidade de Lisboa: no palácio do Machadinho, na capela da Ordem Terceira de Jesus, na igreja do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (Paulistas) e no palácio da Anunciada (Rio Maior).

No **palácio do Machadinho**, no bairro da Madragoa, do negociante e contratador do tabaco José Machado Pinto (falecido em 1771), preserva-se ainda uma sala com estuques em relevo, realizados, segundo Cirilo, por João Grossi, em 1755 (MACHADO, 1823, 270). No teto, de duplo sanqueado, cartelas de dinâmicos concheados vazados e de recorte flamífero (inspiradas em gravuras alemãs), gradinhas, plumas, grinaldas, meninos, bustos femininos e masculinos e as iniciais entrelaçadas de José Machado Pinto, preenchem a quadratura, simulando um parapeito ondulante em redor do pano central liso. Nas cartelas dos cantos figuram panóplias com instrumentos musicais, indiciando a sua primitiva função de sala de música. [Fig. 7]



Fig. 7 – Palácio do Machadinho, sala de Música, c. 1755. Um dos primeiros tetos lisboetas em estuque relevado, já de gosto rococó, com as suas cartelas de dinâmicos concheados vazados e de recorte flamífero, inspiradas em gravuras alemãs.

Após o terramoto de 1 de novembro de 1755, que tanta destruição semeou na cidade de Lisboa, os estucadores do Ticino tiveram amplas oportunidades de trabalho nas muitas obras de reconstrução que foram levadas a cabo, sobretudo ao longo das duas décadas seguintes. A abóbada da capela da Ordem Terceira de Jesus ruiu e a casa do despacho ficou seriamente arruinada. Na capela, que então comunicava com a anexa igreja do convento franciscano de Nossa Senhora de Jesus, tinha a sua sede a irmandade dos Terceiros Seculares com a mesma invocação. Por decisão da mesa, reunida “em huma Barraca na serca do convento de Nossa Senhora de Jezus” em 25 de janeiro de 1756, foi decidido que, uma vez “acabados os terremotos se redificase a (...) Capella primeiro que tudo”. Iniciada em junho de 1756, a obra de estuque (na abóbada de berço da nave, nas empenas sobre o arco triunfal e o coro alto, nas paredes da nave acima dos silhares de azulejo, nas seis capelas laterais e no corredor de acesso à portaria) ficou terminada em maio de 1758. Foram ainda realizados vários portais, provavelmente em argamassa de estuque. “Pello trabalho de suas maos e pellos mais officiaes (...) Trabalhadores e Estrangeiros”, João Grossi recebeu o montante de 1:142\$300 réis, que lhe foi integralmente pago apenas em janeiro de 1759.

A 18 de junho de 1758, um novo contrato com Grossi contemplou os estuques da abóbada da casa do despacho, pelo montante de 74\$400 réis. Finalmente, a 4 de julho, recebeu 146\$400 réis “pellas obras que do seu officio fiserão asim no Tecto da Caza do Despacho como da Capella da mesma Caza fingindo pedras, obrigando-se o dito mestre a fazer por sua conta e despeza os materiaes, e Servidores, na forma do ajuste com elle feyto”. Além de João Grossi e dos oficiais estrangeiros, cujo nome nunca é mencionado, um outro estucador ticinês aparece na documentação do arquivo da Ordem Terceira: Miguel Reale, que em setembro de 1758 ajustou com a irmandade a obra da capela da Casa do Despacho, “fingindo marmores de Cores”, por 72\$000 réis. Sebastião José de Carvalho e Melo era desde maio de 1757 ministro da irmandade (MENDONÇA, 2014B, 168-179).

Da obra realizada restam ainda os estuques da abóbada, das empenas e das paredes da nave da capela e da abóbada da casa do despacho. Na abóbada de berço redondo da nave repete-se uma quadratura simulando, nos lados maiores, um parapeito perspectivado sobre aletas, encimado por frontões triangulares, e duas grandes mísulas, nos lados menores. Sobre os frontões reclinam-se figuras femininas e serafins, ostentando armas e símbolos de poder de membros ilustres da Ordem Terceira Secular, entre os quais se contaram papas, bispos, reis e membros da nobreza – uma tiara papal, uma mitra, uma cruz papal, um báculo, uma coroa aberta e um ceptro, as armas portuguesas encimadas por uma coroa imperial, as armas de França e as armas da coroa espanhola. Uma moldura de recorte igual ao do teto da nave da capela da Via Sacra, junto ao palácio do desembargador Metelo, enquadra o escudo bipartido da Ordem Terceira franciscana, cingido pelo cordão franciscano, encimado pela coroa imperial. Os ornatos regência do teto da capela da Via Sacra foram aqui substituídos por dinâmicos concheados assimétricos, vazados e de recorte flamífero – influenciados pelas gravuras germânicas – envolvendo a moldura do painel central, ou compondo grandes cartelas assimétricas que preenchem os dois parapeitos laterais da quadratura. Persistem as plumas, as fitas enlaçadas, as grinaldas e as gradinhas, uma herança da regência francesa. [Fig. 8]

Nos nove painéis em estuque da nave, entre as capelas laterais e por baixo do coro alto, repetem-se medalhões ovais sobre pedestais com reticulados de gradinhas, amparados por meninos, com alegorias e emblemas alusivos à ordem franciscana, a Cristo e à Virgem, e às virtudes que os irmãos terceiros devem praticar. As molduras dos painéis e os plintos em que se apoiam os medalhões são emoldurados por finos concheados de inspiração francesa, talvez pela proximidade dos silhares de azulejo onde tal linguagem decorativa está presente.

Ao contrário dos estuques da Ordem Terceira de S. Francisco de Jesus, bem documentados no arquivo da irmandade, não são conhecidas informações sobre as obras da **igreja do Santíssimo Sacramento do mosteiro dos Eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa**, na calçada do Combro, sem dúvida o mais deslumbrante interior decorado com estuques da cidade de Lisboa. Tudo indica, contudo, que tenham sucedido à obra da capela dos Terceiros de Jesus, como refere Cirilo (MACHADO, 1823, 270) e que já estivessem prontos em 1763 (AAVV, 2005, 15).

A documentação recolhida, sobretudo nos “livros da desobriga” da igreja do Loreto, permitiu-nos identificar vários estu-



Fig. 8 – Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Jesus, 1757/58. No painel central da abóbada da nave o escudo bipartido da Ordem Terceira franciscana, cingido pelo cordão franciscano e encimado pela coroa imperial.

adores ticinenses residindo, entre 1759 e 1762, nas imediações do convento, na sua cerca e no próprio edifício, que aqui poderão ter trabalhado, integrados na equipa de Grossi. Francisco Somazzi morou “aos Paulistas”, em 1759 e 1760<sup>44</sup>, Carlos Serena na rua Formosa, em 1760, “aos Paulistas, no convento”, em 1760 e 61, continuando a residir na freguesia de Santa Catarina e na das Mercês até 1763<sup>45</sup>. Domingos Serena, por sua vez, viveu “aos Paulistas” em 1760, na “cerca dos Paulistas” em 1761<sup>46</sup>, partilhando em 1762/63 a casa nº 3 da rua da Portuguesa, como vimos, com João Batista Falcão e Pedro Cattaneo<sup>47</sup>. Em 1760, João Francisco Righetti residiu também na “cerca dos Paulistas”<sup>48</sup>. Ainda nesse ano, vários membros da família Chiesa, referidos como “svizzeri”, viveram igualmente “na cerca dos Paulistas”<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 96v e 119.

<sup>45</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 99, 110, 126v, 137v, 151v.

<sup>46</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 117v, 126v.

<sup>47</sup> ATC, *Décima da Cidade*, DC305M, Santa Catarina, 1762/63, fl. 73

<sup>48</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fl. 115.

<sup>49</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 110, 117, 117v.

Pedro Cristóvão Augustini, o parente de Grossi que veio para Lisboa a seguir ao terramoto, referido por Cirilo nas obras da capela de Jesus e na igreja dos Paulistas, viveu na freguesia de Santos entre 1760 e 1762, mudando-se para as Mercês no ano seguinte<sup>50</sup>. Em 1760 e 1761, Sebastião Toscanelli residiu em Santa Catarina (“à Bica”), com os seus dois filhos, José e João António<sup>51</sup>.

Dos estuques realizados no convento dos Paulistas apenas resta a cobertura da nave e do transepto e a abóbada da sacristia. O teto da biblioteca conventual, muito deteriorado e parcialmente derrubado por sucessivas infiltrações, acabou por ser apeado em 1930. Conhecemos, no entanto, a representação em estuque relevado deste teto, graças a uma pormenorizada descrição do padre Ernesto Sales, então diretor da biblioteca do Ministério da Guerra, ali instalada após a extinção das ordens religiosas. No pano central figurava Minerva, a deusa da civilização, da estratégia militar, da sabedoria, da cultura e das artes, incentivando à leitura os utilizadores da biblioteca (SALES, 1925)<sup>52</sup>.

Na abóbada de berço da comprida nave, Grossi repetiu, nos lados maiores, a quadratura já utilizada na capela de Jesus, simulando dois parapeitos perspectivados apoiados em mísulas, de remates movimentados, encimados por frontões semicirculares. Figuras alegóricas, representando as quatro virtudes cardiais e a Caridade, sobrepõem-se aos frontões. Os lados menores da nave são delimitados por faixas de motivos geométricos, em que se inserem cenas em relevo alusivas à ordem dos eremitas de S. Paulo. No eixo central da abóbada, duas grandes molduras de perfil polilobado enquadram a glorificação de S. Paulo Eremita e Nossa Senhora da Conceição. O espaço entre as duas molduras e as quadraturas laterais é preenchido por rosetas radiais e por plumas e ramos floridos atados com fitas e concheados vazados e assimétricos, de contornos flamíferos. [Fig. 9]

Na abóbada de arestas do cruzeiro, centrada por mais uma grande moldura de perfil polilobado, dois anjos ajoelham-se de ambos os lados de uma custódia, numa alusão ao Santíssimo Sacramento, o orago da igreja. Na estreita abóbada de berço dos braços do transepto repetem-se as faixas geométricas que encontrámos na nave, desta feita intercaladas por medalhões com os bustos dos evangelistas. Nos quatro panos da abóbada do cruzeiro, plumas enlaçadas por fitas e coroas alternam com quatro grandes cartelas de concheados assimétricos, centradas pelas rosetas radiais que já encontrámos na nave. Sobre o arco triunfal, dois anjos de vulto tocando trombetas ostentam as armas coroadas da Ordem, enquanto duas outras figuras de vulto, sentadas em plintos dos lados do mesmo arco, afirmam os valores da Fé e da Esperança – completando assim, com a Caridade, representada na nave, a tríade das virtudes teológicas.

A obra de estuque da igreja dos Paulistas foi certamente um marco importante no percurso profissional de Grossi, que logo em 1764 foi nomeado lente da Aula de Desenho e Estuque das Reais Fábricas. O apoio continuado de Sebastião José de Carvalho e Melo e de toda a sua família manter-se-ia até fevereiro de 1777, data da morte de D. José e da queda em desgraça do marquês de Pombal. Além das obras encomendadas pelo próprio Sebastião José de Carvalho e Melo – para o palácio dos Carvalhos, na rua Formosa, e para o palácio Pombal, em Oeiras –, Grossi trabalhou pelo menos para dois membros

<sup>50</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)* fls. 120v, 135v, 145v, 164v.

<sup>51</sup> AINSL, *Livro 4º da Desobrigação (...)*, fls. 109v, 124v, 134v.

<sup>52</sup> “No tecto da sala da Biblioteca (outrora do convento dos Paulistas, actualmente Biblioteca do Ministério da Guerra) há uma figura, talvez Minerva, de capacete e lança na dextra, com os pés apoiados em vários livros, num dos quais se ergue um galo, e noutro um mocho. Dois anjos conservam aberto um livro, em que se vêem os seguintes dizeres: “Quae cerebro quandam Patris hansi dona Tonantis servo tibi: libros relige, volve, lege” (“Os dons que outrora hauri do cérebro do pai Jupiter, conservo-os para ti: escolhe os livros, folhêa-os, lê-os”). Devo esta indicação, que agradeço, ao atual diretor da Biblioteca do Exército, coronel Mário Jorge Freire da Silva.

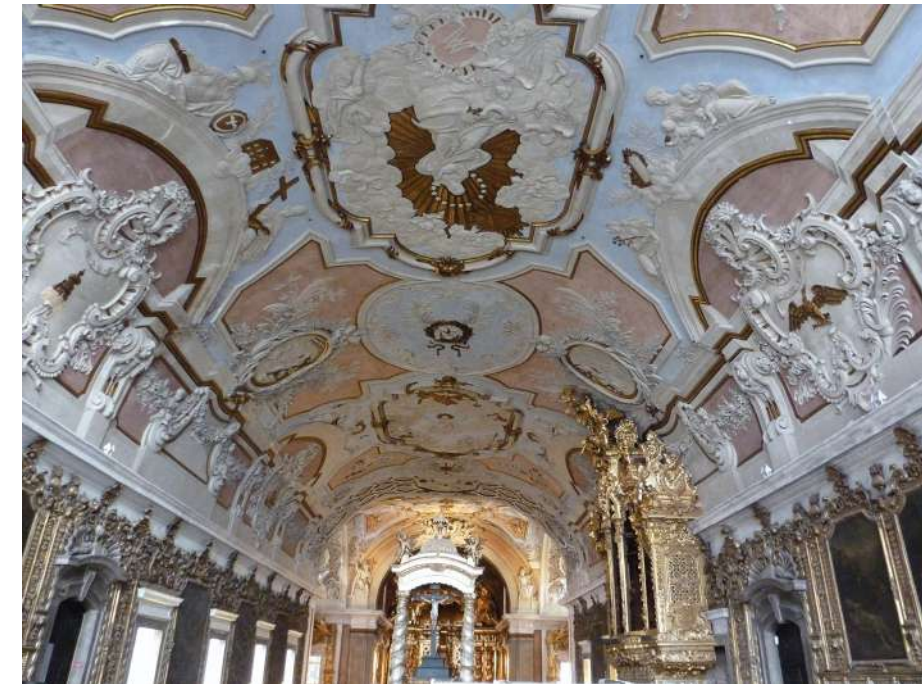


Fig. 9 – Igreja dos Paulistas (paroquial de Santa Catarina), c. 1762/63. Na abóbada de berço da comprida nave, Grossi repetiu, nos lados maiores, a quadratura já utilizada na capela da Ordem Terceira de Jesus, simulando dois parapeitos perspectivados apoiados em mísulas, aqui encimados por frontões semicirculares.

da família do ministro de D. José. Por volta de 1774, realizou os estuques da capela e de duas salas do solar rural da Quinta de Sampaio, em Santana, perto de Sesimbra, pertencente a António de São Paio Melo e Castro Moniz Torres de Lusignano (1720/1803), 1º conde de São Paio (1761), casado em 1759 com Teresa Violante de Daun, a filha mais velha dos futuros marqueses de Pombal<sup>53</sup>.

Em 1774, um outro genro de Sebastião José de Carvalho e Melo, João de Saldanha de Oliveira e Sousa (1746/1804), 16º morgado de Oliveira, futuro conde de Rio Maior (1802), casado em 1769 com Maria Amália de Carvalho e Daun, a filha mais nova dos marqueses de Pombal, contratou João Grossi, “mestre daquela arte (...), que de Itália tinha vindo para este reino e nele havia estabelecido uma Aula de Desenho e ensinado a manobrar os relevos e estuques. O morgado de Oliveira iniciara a reconstrução das suas casas nobres, conhecidas como Palácio Rio Maior, na rua das Portas de Santo Antão, junto ao largo da Anunciada, muito danificadas pelo terramoto de 1755. Do projeto se encarregou o “hábil arquiteto Reinaldo Manuel dos

<sup>53</sup> ANTT, *7º Cartório Notarial de Lisboa*, ofício A, livro 581, Caixa 96, fls. 98-99v. O palacete da Quinta de Sampaio foi reconstruído entre 1771 e 1775 pelo arquiteto Joaquim de Oliveira, informação que agradeço a Rui Mesquita Mendes. Embora não tenhamos encontrado documentos que provem a participação de Grossi, são óbvias as semelhanças entre os retábulos desta capela e da capela do palácio de Oeiras, e entre a composição decorativa dos tetos das duas salas deste palacete e de várias salas do palácio de Oeiras.

Santos<sup>54</sup>. Para realizar os estuques do seu palácio escolheu João Grossi, por ser aquele que realizava “tetos (...) mais limpos, elegantes, de menor custo, e mais breves”. As obras de estuque tiveram lugar entre novembro de 1774 e março de 1775<sup>55</sup> (MENDONÇA, 2025).

No palácio, Grossi realizou os estuques relevados de duas salas contíguas, no piso nobre, recentemente restaurados no âmbito de um projeto de adaptação a hotel. Os tetos em esquife, de planta quadrada, apresentam temas distintos, embora com uma linguagem ornamental idêntica: motivos vegetalistas leves e entrelaçados, associados a concheados de contornos flamíferos, lembrando a água congelada das cascatas, e ainda os sempre presentes reticulados de gradinhas. O primeiro, a “Casa Grande”, é centrado pela figura de Minerva, com capacete na cabeça e lança na mão, rodeada de estandartes e meninos com instrumentos de medição e de escrita. Nos quatro cantos, dentro de cartelas de concheados assimétricos, vazados e de contornos flamíferos, figuram emblemas alusivos às Artes e às Ciências. Uma cena com a mesma temática decorava, como vimos, o teto da biblioteca do Convento dos Paulistas, demolido em 1930. [Fig. 10]

No segundo teto, a “Casa forrada de damasco verde”, mais simples, destacam-se cenas pintadas com alegorias às estações do ano, dentro de cartelas de concheados em estuque relevado. As semelhanças com as cartelas enquadrando cenas pintadas que ainda decoram o teto da Casa da Pesca da Quinta de Oeiras, junto ao tanque e à cascata do Taveira, realizadas em 1773, testemunham a presença continuada de João Grossi e da sua equipa ao serviço da Casa Pombal<sup>56</sup>.

Quando João Grossi terminou os estuques do palácio Rio Maior, em março de 1775, certamente não imaginava que passados dois anos, com a queda do marquês de Pombal, chegaria ao fim o seu estado de graça junto do poder central. Muitos dos estucadores seus colaboradores partiram por essa altura para as suas terras de origem, no Ticino. Dos mais antigos, apenas por cá ficaram João Batista Falcone (com o seu filho e ajudante João Carlos, já nascido em Portugal), João Francisco Righetti e Boaventura Tarchini. Pedro Cristóvão Augustini ainda permaneceu por mais algum tempo em Lisboa, mas também ele acabou por partir, em 1788. Da geração seguinte, só Francisco Morone, natural de Lugano (onde foi batizado a 3 de dezembro de 1750<sup>57</sup>), continuou a trabalhar por cá. Fora aluno de Grossi na Aula de Desenho e Estuque e já recebeu carta de ofício na presença do arquiteto Francisco António Ferreira, em dezembro de 1781<sup>58</sup>.

Apesar da partida da maioria dos estucadores ticineses, a linguagem do rococó perdurou até tarde na arte do estuque lisboeta, numa época em que estava já completamente fora de moda no resto da Europa. Responsáveis por esta permanência foram os quatro estucadores portugueses que ainda receberam carta de mestre das mãos de Grossi – Manuel Francisco dos Santos, Paulo Botelho da Silva, José Francisco da Costa e Manuel José de Oliveira<sup>59</sup> – e os vários alunos formados na Aula de Desenho e Estuque, que asseguraram a continuidade da linguagem do rococó nas obras que realizaram. Assim se explica

<sup>54</sup> ANTT, *Arquivo Marqueses de Rio Maior*, Livro 77.

<sup>55</sup> ANTT, *Arquivo Marqueses de Rio Maior*, Livro 123.

<sup>56</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa, *Arquivo Pombal*, Livro 2º de Receitas e Despesas Gerais da Casa Pombal, 1773/1774. Em novembro de 1773 foram pagos os silhares de azulejos da Casa da Pesca a Sebastião Inácio de Almeida e em dezembro desse mesmo ano foram colocados os caixilhos nas janelas, assim protegendo os estuques e as pinturas do teto.

<sup>57</sup> ADLU, *Parrochia di San Lorenzo*, Battesimi, 1750.

<sup>58</sup> ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 421, fl. 154.

<sup>59</sup> ANTT, *Real Fábrica das Sedas*, Livro 422, fls. 187-190, 195-198, 206 e 242. Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, *Junta do Comércio*, JC10.



Fig. 10 – Palácio Rio Maior, “Casa Grande”, salão nobre, c. 1774. Motivos vegetalistas leves e entrelaçados, reticulados de gradinhas e concheados de contornos flamíferos, enquadrando a cena central figurando Minerva, com capacete na cabeça e lança na mão, rodeada de estandartes e meninos com instrumentos de medição e de escrita.

a crítica de Cirilo aos já desatualizados ornamentos “Franceses e Alemães, cheios de tarjões, (...) com búzios, conxas, etc., e algumas ervas muito amarrotadas (...) repetidamente utilizados com furor, como uma moda”, que em meados da década de 1780 ainda decoravam muitos interiores lisboetas.

A mudança chegaria por essa altura, trazida por um outro estucador, também ele luganês e muito jovem, Lorenzo Felice Sala (batizado a 16 de janeiro de 1757<sup>60</sup>), aluno de Giocondo Albertolli, que nos estuques dos dois palácios do capitalista Joaquim Pedro Quintela introduziu “os bellos ornamentos usados no tempo de Augusto e dos Gregos” (MACHADO, 1823, 272-274). A presença de Sala em Lisboa foi muito curta (pouco depois rumou a Cádiz com dois estucadores portugueses para uma empreitada num “salão de baile”, Cirilo *dixit*), mas revelou-se decisiva (MENDONÇA, 2024). A nova moda neoclássica que trouxe à sociedade lusitana não tardaria a deixar para trás a herança da regência francesa, do “barocchetto” italiano e do rococó francês e alemão dos estuques da era de Grossi. Com a chegada do novo gosto – pode dizer-se – dobraram os sinos pelo “fenómeno luganês” em Portugal.

<sup>60</sup> ADLU, *Parrochia di San Lorenzo*, Battesimi, 1757.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes manuscritas:

**Arquivo Nacional da Torre do Tombo** (ANTT):

*Câmara Eclesiástica de Lisboa*, Sumários Matrimoniais, Maço 1015, nº 70.

**Cartório Jesuítico**, Maço 80, nº 46.

*Casa Real*, Caixas 3127, 3129, 3591, 3605, 3643, 3644, 3660.

*Conselho da Fazenda*, Consultas Originais, 1669/1756, mç. 1, cx. 51.

*Marqueses de Rio Maior*, Livros 77, 123.

*Real Fábrica das Sedas*, Livros 421, 422.

7º *Cartório Notarial de Lisboa, ofício A*, Livro 581, Caixa 96, fls. 98-99v.

**Arquivo Diocesano di Lugano** (ADLU): *Parrocchia di San Lorenzo*, Battesimi, 1659, 1663, 1683, 1709, 1724, 1750, 1757.

**Arquivo Parrocchiale di Agno**: *Status animarum sub praepositali Collegiata Agni Parocchia di S. Maurizio*, 1769.

**Arquivo Parrocchiale di Bioggio**: *Parrocchia di S. Maurizio*, Battesimi, 1715.

**Archivo General de Palacio** (AGP): *Obras de Palacio*, Caixas 73, 74, 75, 76, 78, 79, 87, 91, 92, 98, 99, 100, 101, 103, 112, 119, 123, 125, 127, 1003, 1036, 1040. Legajo 368.

**Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando** (ASF):

*Libro de Quenta y Razon dela Obra del Sr. Infante Cardenal en el Buen Retiro*, Códice RB6/M-1;

*Libro en donde se sentan los Discipulos de esta Real Academia de San Fernando desde el año de 1752 en adelante.*

**Arquivo Distrital de Lisboa** (ADL): *Freguesia de Nossa Senhora das Mercês*, Livro 3º de Casamentos.

**Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas**: *Junta do Comércio*, JC10.

**Arquivo da Igreja de Nossa Senhora do Loreto** (AINSL):

*Livro 2º da desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana, e pessoas, que seos privilegios gozarão nesta Parochial Igreja de Nª Sª do Loreto (1739/1744)*;

*Livro 3º da Desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (...) (1745/1751)*;

*Livro 4º da Desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (...) (1752/1769)*;

*Livro 5º da Desobrigação do Preceito Annual da Quaresma da Nação Italiana (...) (1770/1788)*;

*Livro 1º de Óbitos*;

*Livro 2º de Óbitos*.

**Arquivo do Tribunal de Contas** (ATC): *Décima da Cidade*, DC305M, Santa Catarina, 1762/63.

**Biblioteca do Exército**: SALES, padre Ernesto (1925), "Descrição do teto da antiga biblioteca do convento dos Paulistas", Catálogo – Inventário do Ministério da Guerra.

**Biblioteca Nacional de Lisboa**, Reservados: *Arquivo Pombal, Livro 2º de Receitas e Despesas Gerais da Casa Pombal, 1773/1774*.

#### Fontes impressas:

ARCHIVO de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF): *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discipulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general (...)* (1750) – Madrid, Oficina de Gabriel Ramirez (1755) – Madrid, Oficina de Gabriel Ramirez, 1757.

CONCEIÇÃO, Frei Apolinário da (1750) – *Demonstraçam Historica da Primeira e Real Parochia de Lisboa de que é singular patrona, e titular N. S. dos Martyres (...)*, Lisboa, Oficina de Inácio Rodrigues.

GHIRINGHELLI, Paolo (1812) – *Helvetischer Almanach fuer das Jahr 1812*, Zúrique, Orell Fuessli.

MACHADO, Cirilo Volkmar (1823) – *Collecção de Memorias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal (...)*, Lisboa, Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva.

MARTINS, Fausto Sanches (1994) – *A Architectura dos primeiros colégios jesuíticos de Portugal. 1542-1759*. Cronologia, artistas, espaço, Universida-de do Porto, tese de doutoramento em História da Arte, vol. II.

*NOTICIA Individual del Sagrado Culto, con que la devocion desta Corte de Lisboa celebrò en un Octavario de solemnes fiestas la canonizacion del gloriosissimo S. Andres Avelino de los Clerigos Regulares Teatinos, en su Iglesia de nuestra Señora de la Divina Providencia, hizola, motivado por su devocion, un Español Matritense en Lisboa* (1713) – Imprensa Real Deslandesiana.

#### Estudos:

AGLIATTI, Carlo (2010) – *“Una storia di partenze e ritorni”, Mastri d’arte del lado di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria* (dir. de AGLIATTI, Carlo), Bellinzona, Ed. dello Stato del Cantone Ticino, pp. 17-41.

ALBARRÁN MARTIN, Virginia (2008) – “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, *BSAA arte LXXIV*, Valladolid, Universidade de Valladolid, pp. 203-218.

ARSLAN, Edoardo (dir.) (1964) – *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo*, Vol. II, Como, Tipografia Artistica Antonio Nosedà.

AAVV (2005) – *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina, Reabilitação Urbana*, nº 2, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa,15.

BEARD, Geoffrey (1975) – *Decorative Plasterwork in Great Britain*, Phaidon, pp. 53 e 54.

CASEY, Cristine (2013) –“Carlo Maria Pozzi, stuccatore”, *Rivista svizzera d’arte e d’archeologia*, 70, pp. 279-292.

CASEY, Cristine (2017) – *Making Magnificence. Architects, Stuccatori and the eighteenth century interior*, New Haven and London, Yale University Press.

CASTILHO, Júlio de (1937) – *Lisboa Antiga. Bairros Orientais*, vol. VIII, 2ª ed., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

CASTILHO, Júlio de (1962) – *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, vol. IV, 3ª ed., Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.

DAMIANI-CABRINI, Laura (2000) – “Le migrazione d’arte”, *Storia della Svizzera Italiana. Dal Cinquecento al Settecento* (dir. de CESCHI, Raffaello), Bellinzona, Stato del Cantone Ticino, pp. 289-312, 657-663.

FACCHIN, Laura (2010) – “Stuccatori ticinesi a Firenze. Un primo repertorio dei ticinesi tra Sei e Settecento”, *Svizzeri a Firenze nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dal Cinquecento ad oggi, Arte & Storia* (dir. MOLLISI, Giorgio), Turim, Ticino Management, nº 48, pp. 100-131.

GAVAZZA, E. (1964) – “Apporti lombardi alla decorazione a stucco tra ‘600 e ‘700 a Genova”, *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo* (dir. de ARSLAN, Edoardo), Como, Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. 49-70.

GUALANO, Franco (2011) – “Il Signor Plura, Scultore rarissimo. Un Luganese alla corte sabauda”, *Svizzeri a Torino, nella Storia, nell’Arte, nella Cultura, nell’Economia, dal Quattrocento ad oggi, Arte & Storia* (dir. de MOLLISI, Giorgio), Turim, Ticino Management, nº 52, pp. 376-397.

JAHN, Wolfgang (1990) – *Stukkaturen des Rokoko. Bayreuther Hofkuenstler in Markgraeflischen Schloesser und in Wuerzburg, Eichstaett, Ansbach, Ottobeuren, Sigmaringen*, Eschbach, Jan Thorbecke Verlag.

MARIACHER, G. (1962) – “Stuccatori ticinesi a Venezia tra la fine del ‘600 e la metà del ‘700”, *Artisti dei Laghi Lombardi. Gli stuccatori dal Barocco al Rococo* (dir. de ARSLAN, Edoardo), Como, Tipografia Artistica Antonio Nosedà, pp. 79-91.

MARTINOLA, Giuseppe (1963) – *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini*, Bellinzona, Ed. dello Stato.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2009) – *Estuques decorativos. A viagem das formas (séculos XVI a XIX)*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2013/14) – “Estuques decorativos em palácios da região de Lisboa: encomendadores, artistas e fontes de inspi-ração”, *Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores* (dir. de MALTA, Marize, MENDONÇA, Isabel), Rio de Janeiro e Lisboa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Nova de Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, pp. 175-202.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2014) – “O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa”, *Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França*, Lisboa, Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, pp. 490-498, 550-552.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2014A) – “Estucadores do Ticino na Lisboa joanina”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, série II, nº 1, janeiro-junho 2014, pp. 185-220.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2014B) – João Grossi e a sua “companhia”. Estucadores estrangeiros na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Jesus, *Rossio: Estudos de Lisboa*, nº 3, pp. 168-179.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2014C) – “O Palácio de Fernando de Larre na calçada do Combro e os seus estuques”, *Revista de História da Arte*, Lisboa, IHA, Universidade Nova, nº 11, pp. 208-223.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2016) – “A decoração das casas senhoriais de Lisboa revelada pelos inventários”, Atas do II colóquio internacio-nal, *A Casa Senhorial – Anatomia dos Interiores*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 176-195.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2019/2020) – “Estuques Decorativos em Portugal e a divulgação do Rococó”, *Rococó, Artis*, nºs 7, 8, pp. 108-113.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho 2014 – “Primórdios do Neoclássico nos estuques do Palácio das Laranjeiras. O gosto dos belos ornamentos usados no tempo de Augusto e dos Gregos” (dir. de SILVA, Raquel Henriques, ELIAS, Margarida e CABEÇAS, Raquel Medina), *Laranjeiras: palácio e outras casas dos Quintela-Farobo*. Lisboa: EMEC/Autónoma Edições, pp. 51-77.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho (2025) – “O Palácio Rio Maior, em Lisboa: as duas “Casas da Anunciada”. Revista de História das Ideias, vol. 43: Culturas de Habitar, pp 88-218.

NIEDERSTEINER, Christoph (1991) – *Donato Polli 1663-1738. Uno stuccatore ticinese a Norimberga*, Comune di Muzzano.

REIS, Victor dos (2016) – “O regresso de um cometa. A redescoberta de um estudo para o tecto da Basilica dos Mártires de Francisco Vieira Lusitano (1699-1783)”, *Desenho. História e Ensino* (dir. de ARRUDA, Luisa e PEREIRA, Fernando António Baptista), Lisboa, Scribe, pp. 76-85.

RODRIGUES, Rute Andreia Massano (2010) – *O convento de Nossa Senhora dos Mártires e da Conceição de Sacavém: entre a secularização e as propostas de reutilização cultural*, dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

STAFFIERI, Giovanni Maria (1971) – “Notizie sullo stuccatore Carlo Sebastiano Staffieri da Bioggio (1694-1746)”, *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, vol. 83, fasc. 4, Bellinzona, Arti Grafiche A. Salvione & Co., s.a., pp.155-165.

WEIGERT, Roger-Armand (1936) – *Jean I Berain. Dessinateur de la chambre et du cabinet du Roi (1640/1711)*, Paris, Université de Paris, Faculté des Lettres, pp. 193-219.

**Anexos**  
**Estuadores luganese em Lisboa durante o século XVIII**

<b>Nome (ital. / port.)</b>	<b>Local e data de nasc. e morte</b>	<b>Datas doc. em Lisboa</b>	<b>Obras fora de Portugal (doc. / atribuídas)</b>	<b>Obras em Portugal (doc. / atribuídas)</b>
Pietro Cristoforo Augustini / Pedro Cristóvão Agostinho	1719, 3 de setembro, Agno, Cassina de Agno / 1793, 12 de dezembro, Agno, Cassina de Agno	1757/1766 1771/1788	Palácios de Friedrichstahl e de Friedenstein, (pavilhões e salas da <i>orangerie</i> ) (1750/51)	Capela da Ordem Terceira de Jesus, Lisboa (1757/58); Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?); Palácio Rio Maior, Lisboa (1779) Palácio da Ajuda (Casa da Música) (1783).
Giovanni Francesco Bettoli / João Francisco Bettoli	Sala Capriasca	1754/1776	Real Quinta de Baixo, em Belém; “Ermida da Real Quinta de Baixo” (1777);	“Ermida da Real Quinta de Baixo”, em Belém (1777);
Matteo Bettoli / Mateus Bettoli	Sala Capriasca / Santo Antão Abade	1748/1775		
Niccolo Cattaneo / Nicolau Caetano	Bissone?	1749/1750		
Pietro Cattaneo / Pedro Caetano	Bissone?	1749/1768		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?).
Giuseppe Cattaneo / José Caetano	Bissone?	1762/1765		
Francesco Chiesa / Francisco Chiesa	Gaggio	1760		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?).
Giovan Battista Chiesa / João Batista Chiesa	Gaggio	1760		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?).
Giusepe Chiesa / José Chiesa	Gaggio	1760		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?).
Luigi Chiesa / Luís Chiesa	Gaggio	1760		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?).
Giovanni Battista Falcone / João Batista Falcão	1724, 13 de agosto, Arogno, Santo Estêvão / 1793, 26 de novembro, Lisboa, Nossa Senhora do Loreto	1762/1793		Colégio dos Nobres, Lisboa (entre 1761 e 66); “Ermida da Real Quinta de Baixo, em Belém” (1777); Casa da Música do palácio da Ajuda (1783); “Casa do meio do jardim grande” e viveiro dos pássaros, Real Paço de Belém (1785);

Nome (ital. / port.)	Local e data de nasc. e morte	Datas doc. em Lisboa	Obras fora de Portugal (doc. / atribuídas)	Obras em Portugal (doc. / atribuídas)
				Casa do Laboratório do Jardim Botânico da Ajuda (1785); Casa dos Armários para a História Natural, Jardim Botânico da Ajuda (1786).
Giovanni Maria Teodoro Grossi / João Grossi	1715, 7 de outubro, Bioggio, S. Maurizio de Bioggio / 1780, 26 de janeiro, Lisboa, Nossa Senhora do Loreto	1743/1780		Palácio de Fernando de Larre, Provedor dos Armazéns, em S. Sebastião da Pedreira (1743/44?); Palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro (1744/45); Casa da escada do convento do Grilo, dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho (1746/47?); Basilica de Nossa Senhora dos Mártires (1747/49?); Palácio do Machadinho, em Lisboa (1755); Ninfeu do Paço de Belém (1755); Casa de fresco do Paço real de Sintra (1755); Capela da Ordem Terceira de Jesus, corredor da Portaria e Casa do Despacho (1757/1759); Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (1759/63?); Colégio dos Nobres (entre 1761 e 1766); Palácio Pombal em Oeiras (1762/64); Igreja da Conceição dos Freires (1768/1771?); Arsenal da Marinha (sala de Audiência do Ouvidor da Alfândega) (1769); Capela de S. Roque da Ribeira das Naus (1768/69); Casa do Despacho da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (1769); Casa da Pesca, Quinta de Oeiras (1773?); Solar da Quinta de Sampaio (1774?); Palácio Rio Maior, Lisboa (1774/75); Palácio dos Carvalhos, Lisboa (c. 1775); Palácio Alvor, Lisboa (c. 1775).

Nome (ital. / port.)	Local e data de nasc. e morte	Datas doc. em Lisboa	Obras fora de Portugal (doc. / atribuídas)	Obras em Portugal (doc. / atribuídas)
Matteo Francesco Xavier Morone / Francisco Morone	1750, 3 de dezembro, Lugano, S. Lourenço	1781/ antes de 1814		Casa da Música do Palácio da Ajuda (1783); Casas do Bom Sucesso, da princesa Maria Francisca Benedita (1802).
Francesco Palleari / Francisco Palleari	c. de 1736, Arogno, Santo Estêvão	1766		
Giacomo Francesco Passardi / Jácome Francisco Passardi	c. de 1695, Torricella, S. Brás e Maurício	c. 1712/ c.1735		Fachada da igreja da Divina Providência (?) (1712).
Domenico Maria Plura / Domingos Maria Plura	1683, 27 de fevereiro, Lugano, S. Lourenço	Depois de 22 de dezembro de 1755	Castle Howard, próximo de York, no Yorkshire, de Lord Carlisle /1709/1711)	"huma casa na torre da pólvora" (?); "huma ermida ao pé da Sé"(?); Estátuas da sacristia nova do Colégio de Santo Antão (1733); Palácio de Fernando de Larre, em S. Sebastião da Pedreira (1743/44) (?); Palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro (1744/45); Casa da escada do convento do Grilo, dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho (?) (1746/47?); Basilica de Nossa Senhora dos Mártires (1747/49?); Coro principal do convento franciscano de Nossa Senhora dos Mártires e da Conceição, em Sacavém (1753/54).
Michele Reale / Miguel Real	1722, 18 de outubro, Cadro, Santa Ágata / 1785, 29 de novembro, Cadro, Santa Ágata	1745/1775	Igreja paroquial de Cadro (1779)	Capela da Casa do Despacho da Ordem 3ª de Jesus (1758).
Giovanni Francesco Righetti / João Francisco Riquete (C. 1713, Arogno / Lisboa, 1784)	c. 1713, Arogno, Santo Estêvão / 1784, 23 de janeiro, Lisboa, Nossa Senhora do Loreto			Palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro (1744/45); Casa da escada do convento do Grilo, dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho (1746/47?); Casa da Música do Palácio da Ajuda (1783).

Nome (ital. / port.)	Local e data de nasc. e morte	Datas doc. em Lisboa	Obras fora de Portugal (doc. / atribuídas)	Obras em Portugal (doc. / atribuídas)
Giuseppe Righetti / José Riquete	?, Arogno, Santo Estêvão	1763		Palácio Pombal em Oeiras ("horta" / fachada da adega?) (1763).
Lorenzo Felice Salla / Felix Sala	1757, 13 de janeiro, Lugano, S. Lourenço	1783/1787		Casa da Música do Palácio da Ajuda (1783); Palácio Quintela, Lisboa; palácio da Quinta das Laranjeiras (1784/85).
Carlo Serena / Carlos Serena	1735, 12 de novembro, Arogno, Santo Estêvão	1760/1765		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?);
Domenico Serena / Domingos Serena	1717, 22 de novembro, Arogno, Santo Estêvão			Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?);
Giovanni Battista Francesco Somazzi / Francisco Scemasse (Gomassa)	1709, 6 de dezembro, Lugano, S. Lourenço	1743/1749 1759/1760	Palácio de Santo Ildefonso; Palácio do Retiro (Madrid) (1739/40); Palácio real de Madrid (1756/57).	Palácio de Fernando de Larre, em S. Sebastião da Pedreira (1743/44) (?); Palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro (1744/45); fachada da Ermida dos Soldados, em Alcântara (?); Casa da escada do convento do Grilo, dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho (1746/47?); Basilica de Nossa Senhora dos Mártires (1747/49); Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?);
Carlo Sebastiano Staffieri / Carlos Sebastião Staffieri	1694, 20 de janeiro, Bioggio / 1745, 19 de abril, Lisboa, Nossa Senhora do Loreto	1743/1745	Palácio de Hirschholm, (Copenhaga) da rainha Sofia Madalena da Dinamarca, mulher de Cristiano VI (1731/34); Palácio de Drage (Holstein), do margrave Federico Ernesto de Brandenburg-Bayreuth-Kulmbach; palácio real de Christianborg (no centro de Copenhaga) (1738).	Palácio de Fernando de Larre, na calçada do Combro (1744/45).

Nome (ital. / port.)	Local e data de nasc. e morte	Datas doc. em Lisboa	Obras fora de Portugal (doc. / atribuídas)	Obras em Portugal (doc. / atribuídas)
Bonaventura Tarchini / Boaventura Tarquini	c. 1717, Arogno, Santo Estêvão / 1787, 12 de agosto, Lisboa, Nossa Senhora do Loreto	1763/1787		Palácio Pombal em Oeiras ("horta" / fachada da adega?) (1763). Casa da Música do Palácio da Ajuda (1783);
Giuseppe Toscanelli / José Toscanelli	c. 1739, Madrid	1760/1761		Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?);
Sebastiano Toscanelli / Sebastião Toscanelli	?, Sonvico	1747, 1760, 1761	Igreja dos Santos Justo e Pastor, Madrid (1747); Palácio do Escorial (1753).	Igreja, sacristia e biblioteca do convento dos eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa (?) (1759/63?);

## **AUDIRE MISSAM**

### **Imagem, Palavra e Música no Espaço Sagrado do Barroco**

JOSÉ CARLOS LOPES DE MIRANDA<sup>1</sup>

O espaço e o tempo articulam-se diferenciadamente mediante registos de linguagem específicos. Todas as culturas codificam lugares e tempos próprios, diferenciados, para este ou aquele gesto significativo, para este ou aquele registo de linguagem. Dessa diferenciação vivem as linguagens e vive toda a cultura. Procuraremos ver como se articula no espaço barroco o registo do sagrado, visível e audível, sempre em função da palavra.

Palavras-Chave: estética, espaço barroco, religião e imagem, música sacra

#### **Audire Missam**

#### **Image, Word and Music in the Sacred Space of the Baroque**

Space and time are articulated differently through specific language registers. All cultures encode their own differentiated places and times for this or that significant gesture, for this or that register of language. Languages, as all cultures, live from this differentiation. We will try to see how the register of the sacred, visible and audible, is articulated in baroque space, always in function of the word.

Keywords: aesthetics, baroque space, religion and image, sacred music

---

<sup>1</sup> jclmiranda@ucp.pt

## Introdução: A Linguagem das Belas-Artes

As Belas-Artes (aquelas cuja obra se justifica por si mesma enquanto fim) são um exercício da função simbólica. Por outras palavras, são Linguagens, enquanto, nelas, algumas realidades materiais (a luz no espaço, tratando-se das artes plásticas, o som no tempo, tratando-se da poesia e da música) se tornam significantes, isto é, portadoras de um significado. Este significado é de natureza inteligível, o Belo. Mas o artista consegue exprimi-lo de maneira sensível (em grego, esteticamente). Para isso, impõe uma Ordem inteligível (um cosmos) à matéria caótica, “criando” algo, um Todo, que não existia antes. E é na transcendência desse Todo face à matéria de que se compõe, transcendência análoga à dos organismos vivos em relação à sua matéria, que se realiza plenamente a clássica definição, de Aristóteles aos estoicos: *ars imitatio naturae*. Se um arquitecto converte um amontoado de pedras numa fachada, é porque de certo modo lhe cria uma relação inteligível, como que uma “alma”, que confere às partes a unidade, racionalidade e beleza (que é a bondade “sensível” – em latim- ou “estética” – em grego) para se transcenderem num Todo. Onde um irracional continua a ver pedras, significantes frustrados, o sujeito intelectual descobre a fachada de um palácio, nelas significada.<sup>2</sup>

Para haver comunicação ou “linguagem” entre o criador e o fruidor, não basta, porém, que ambos os interlocutores, além de dotados de sentidos, sejam inteligentes e, a obra, inteligível. Ambos os interlocutores têm que possuir um código comum. A necessidade de um código (sistema de regras ou canones) preexistente à comunicação é absolutamente evidente no caso de um código de signos, como os que designamos por “línguas”. Por “signo” designa-se uma relação totalmente construída entre a matéria significante e o seu significado. Por isso, se não possuímos o código, uma frase não é para nós mais do que uma série de ruídos. Embora a regularidade de alguns ruídos nos faça suspeitar de que eles são intencionalmente portadores de significado (i.e., “fonemas”) e, portanto, integrantes de um código, o facto é que, sem a chave, não somos remetidos para nenhuns conceitos significados. À diferença da dos signos, a relação Significante vs Significado predominante nas Belas Artes cabe mais genericamente dentro da designação de Símbolo, em que, previamente à parte construída, há uma parte dada, da relação. Representar um exército ou uma equipa desportiva por uma Águia e não por um canário (ou por um Leão e não por um gato ou por um Dragão e não por um verme) supõe essa parte dada, essa espécie de significação natural, prévia à construída, que lhe permite ser tendencialmente universal (como é costume ouvir-se dizer um tanto abusivamente da música<sup>3</sup>). Para pensarmos a codificação do sagrado, porém, é fulcral sublinhar este advérbio: “tendencialmente”. Na realidade, a plena fruição de uma obra de arte também supõe a comunhão com a “língua” em que ela foi composta. E esta é anterior a ambos, artista e fruidor. Naturalmente, cada geração tem de construir em si, sobre o modelo da anterior, as linguagens da sua Cultura (como aliás todos os “costumes”, de que as linguagens não são excepção); e, ao construí-las, deixa nelas a sua marca única. Mas a construção nunca vem de um ponto zero. De algum modo, o construído estético tem sempre o seu quê de anterior ao construtor. Pelo que, ainda que seja arbitrária a relação entre este significante e este significado, nunca é arbitrária a significação do todo. Não é possível falar-se, em abstracto. Fala-se sempre numa língua concreta. E só se inova um código, dentro desse código. Implica isto, também, que uma escolha eficaz dos significantes, além de ser feita em função

---

<sup>2</sup> Encerra-se, pois, lapidarmente, um tratado estético no dito português “como um boi a olhar para um palácio”. O irracional vê a matéria significante mas não capta a alma, que é a beleza significada nas pedras.

<sup>3</sup> Não é preciso pensar muito. Uma relação de frequências de onda pode soar bem numa cultura e mal noutra, por não ser “fonemática” nesta. A pluralidade de sistemas de divisão da oitava em graus indica que as nossas escalas não estão na natureza humana dada, mas são em grande parte construção cultural. Embora haja de reconhecer-se maior “naturalidade” e, portanto, universalidade, do ponto de vista do timbre como significante.

do pretendido significado, está sempre condicionada pelo passado concreto da cultura em que se funciona. Os significantes da beleza e do sagrado não têm por que ser excepção. E as Belas Artes, enquanto linguagens, também não têm por que ser excepções. Assim, é natural que, tal como as línguas, elas codifiquem múltiplos registos pela acumulação herdada de módulos pré-constructos, consoante o âmbito doméstico ou público, informal ou institucional da significação; ou, codifiquem até mesmo, subsistemas semânticos para formas específicas de sociabilidade (religiosa, étnica, técnica, corporativa, local, etc.) que se tornam depois preciosos traços gregários das identidades colectivas. Numa Cultura saudável, isto é, com boas perspectivas de longevidade, o uso impróprio de um registo de locução é socialmente penalizado e não premiado (*quantum mutatus ab illo!*). É uma constante válida em todas as formas de comunicação, desde a língua ao traje, às artes, aos ritos. Será boa ou não a obra que, à partida, use ou não o registo “linguístico” adequado (que não esqueçamos, não é facultativo e é prévio ao acto da fala).

Procuraremos de seguida descrever, num vôo a grande altitude, como é que a história concreta da nossa cultura lidou com os seus próprios códigos e registos de expressão do sagrado. A obra de arte que defina um dado espaço será tanto melhor, quanto, eventualmente sem deixar de inovar, souber integrar esses registos, inovando sempre, pois, na continuidade.

É sabido como a sorte das artes figurativas na cultura ocidental se deve à superação da iconoclastia, como recaída veterotestamentária, pelo II Concílio de Niceia (ano 787). O horror bíblico à idolatria (literalmente “adoração de imagens”, cujo alcance trataremos mais adiante) explica não só a origem desse movimento como a sorte da escultura (o *éidolon* em sentido estrito é a três dimensões) na liturgia bizantino-eslava. Mas a noção de que, com a Incarnação do Verbo se tornara possível, sem risco de idolatria, representar a transcendência divina em Cristo e Nossa Senhora, com demais santos, permitiu “canonizar” uma tradição pictórica cristã que nascera de antigos modelos bizantinos mas já soubera adaptar-se à nova função de representar uma Corte, a Celeste, muito mais alta que a do *Basileus*. Nela se chegou à legitimação da representação do Transcendente (e o sagrado bíblico é, por definição, transcendente) através de uma arte cujas formas se foram codificando em regras precisas ou cânones, desde a preparação da tábua à definição da figura e do fundo ouro e das cores das vestes, que concorrem para o “registo linguístico” da Arte Sacra. Essa série de regras prescreve ao artista as formas adequadas à representação de cada cena ou personagem. Trata-se naturalmente de uma arte pouco conveniente ao individualismo moderno, mas nem por isso ela deixa de brotar do concreto vivido de cada artista, o mais das vezes, monge, que cria a obra. Deste modo, um ícone não é arte sacra só pelo Conteúdo (uma cena da Sagrada Escritura por exemplo) mas é-o já pela própria Forma convencionada para o exprimir. Forma e conteúdo não existem em qualquer caso uma sem o outro mas, na arte canónica, a área de intersecção é a maior possível.

Até Giotto, a Igreja latina viveu desses artistas, quase sempre anónimos. Na modernidade, os pintores abandonam por completo a relação com o cânon sacro e chegam a parecer reduzir o conteúdo a puro pretexto da obra; mas sublinhemos “parecer”, pois, pelo menos na intenção, sempre reservam a forma mais elevada do estado da sua arte, em tratando-se desse conteúdo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Finalmente, quando, por um lado, a vulgarização dos meios de reprodução mecânica tornou dispensável a mediação pessoal do artista e, por outro, os artistas deram em aplicar-se sobretudo à incessante recriação da linguagem da sua arte, rompendo com os códigos mais acessíveis ao fruidor comum, tornou-se muito mais difícil, para os não peritos, distinguir as formas dignas de representar o sagrado. Daí a necessidade de um refúgio seguro, que a devoção do nosso tempo, justamente, vai buscar ao ícone oriental. Daí também, e sobretudo, a fecundidade que a sua influência suscita nos artistas que o revisitam. Tenhamos presente o “retábulo” da Basílica da SS. Trindade, em Fátima. Muitas vicissitudes relacionadas com a decoração da gigantesca superfície, entre as quais um eventual concurso público de alto risco na selva plástica da laicidade contemporânea, podem fazer-nos pensar que, provavelmente, foi aquela opção, uma opção “canónica”, dado o estilo do autor, que salvou a perceptibilidade do espaço como igreja.

Temos assim lançadas, para as artes do espaço e da vista, as bases da liberdade criativa que caracteriza o espaço sagrado do barroco. Com as artes do tempo e do ouvido, deu-se um processo análogo.

Falamos de analogia porque, de facto, aquilo a que chamamos “gregoriano” é, na música, uma arte canónica correspondente aos ícones sagrados na pintura. As suas fórmulas recitativas, as suas oito escalas modais, os seus grupos de neumas, predefinem uma grande parte da obra. Essas melodias anónimas coligidas no tempo de S. Gregório Magno e sistematizadas pelo renascimento gregoriano do século XX no *Liber Usualis*, são como que uma colecção de ícones em música. Mercê da repetição dos modelos gradualmente cristalizados, elas são assim sacras pela forma e não só pelo conteúdo. A ruptura com a hegemonia dessa Forma não foi um mal para a História da música ocidental, como não foi um mal, para a pintura, a libertação face aos cânones bizantinos operada incoativamente pelos primitivos italianos e consumada depois na Renascença. Sem essa ruptura teríamos limitado o esplendor do barroco à decoração das superfícies. Claro, ela teve também (e tem, hoje, sobretudo) o seu preço, a saber, o de uma menor percepção das formas adequadas a exprimir o sagrado. A indiferenciação é o inimigo de qualquer código e, com essa ruptura, facilitou-se o plano inclinado da indiferenciação dos registos. Como os “primitivos italianos” face ao ícone bizantino, os polifonistas, sobretudo imediatamente a seguir a Trento, ainda mantiveram explicitamente um carácter canónico. A própria designação da monodia gregoriana por *cantus planus* (“canto chão”) proveio-lhe da sua persistente presença no tecido polifónico que, por relação àquela, começou por definir-se como *cantus figuratus*<sup>5</sup>. A ruptura viria a dar-se só na adopção exclusiva do baixo contínuo e do canto arioso, já na música barroca. Aberto o caminho, a percepção do carácter sacro de uma Missa de Mozart dependerá, depois, muito mais do conteúdo. Mas, apesar de tudo, no romantismo, os próprios conteúdos visitados (*grosso modo*, o culto quase idolátrico da Nação) exigirão aos compositores uma gravidade tal, que Ópera e Oratória seriam em muitos casos, como continentes, formas intercambiáveis (pensemos nos coros do *Macbeth* de Verdi e no *Christus* de Mendelssohn). Mais, os grandes compositores saberão deixar sempre uma assinatura de conformação a tradições entretanto cristalizadas em verdadeiros cânones. É o que temos no tratamento etéreo do *Benedictus* da Missa, convencionalmente cifrado no tratamento do texto em *largo* ou *adagio* com suspensão da tessitura grave das vozes (*bassus tacet*) e no caso análogo do *et incarnatus*. Pensemos, sobretudo, no tratamento polifónico *obbligato* da conclusão do *Gloria* após muitos vôos de liberdade ariosa, um cânon respeitado tanto por Vivaldi (o que não admiraria, mais não fosse por pura inércia) como por Rossini (o que já supõe deliberação).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Essa persistência é ainda hoje visível na nomenclatura das partes vocais da partitura. A polifonia desenvolveu-se precisamente a partir dessa melodia do repertório gregoriano, sustentada por um “Tenor” (“aquele que segura”, do lat., *tenere*) e ornada por uma ou duas vozes superiores por isso chamadas “Alto”, a segunda face ao Tenor, e *Superius*, a terceira, (nas Espanhas, “Tiple”, e na Europa do Norte, “Treble”, do lat. *tripulum*) hoje dita em italiano *soprano*. Abaixo desta referência ao tenor da melodia, muito cedo se pusera, primeiro, como acompanhamento fixo, depois melódico, a 4ª voz, do “Baixo”.

<sup>6</sup> Ainda em pleno romantismo, começará a pagar-se o preço da ruptura com o cânon. Em ambientes mais volúveis, pouco a pouco, qualquer marca canónica perderá terreno, frente ao gosto adocicado das modas, até ficar uma única: a da renúncia, por parte do compositor, a compor o *incipit*, da competência do Sacerdote, nos trechos do Ordinário. Com esse simbólico e vestigial salvo-conduto, tudo pareceu permitido. Não tardou que, à boleia de um *Requiem* de Verdi, entrasse nos sagrados recintos toda a frivolidade da operetta e das modinhas de salão. Foi este o contexto que S. Pio X, na carta magna da restauração musical católica (*Tra le sollecitudini*) exigiu as três notas de “santa, verdadeira e universal” para definir o que é bom em matéria de música sacra (para a aplicação destes princípios à situação actual, pode ver-se MIRANDA, 2014: 4 – 14, que seguimos na parte mais genérica da presente introdução.

Recapitulemos. Seja nas artes plásticas e figurativas, as do espaço e da vista, seja nas artes “músicas”, que são as do tempo e do ouvido, a emancipação dos cânones formais abriu um horizonte potencialmente ilimitado à criatividade dos artistas, que é condição, no espaço sagrado do barroco, da celebrada experiência sinestética – hoje diríamos “áudio-visual” – em função da qual ele é pensado. Mas não se pode compreender o verdadeiro alcance daquela sinestesia sem lhe sondar as raízes na história da religião. A alusão feita acima à iconoclastia deixa ver desde logo que essa experiência não foi, nem é, sempre e em toda a parte, um dado adquirido. Na realidade, ela teve de ser atribuladamente adquirida, como vimos, pela teologia do primeiro milénio e, salva, em Trento, pela reforma católica do segundo. Com efeito, na significação do sagrado, a relação inicial entre Palavra e Imagem, entre o ouvir e o ver, é de conflito e exclusão.

Antes de procurarmos compreendê-lo, há que olhar sob a superfície a relação hoje comum entre Palavra e Música. De facto, o nosso subtítulo “Imagem, Palavra e Música” pretende ser mais uma diáde que uma tríade. Palavra e música soam-nos hoje em âmbitos semânticos separados e autónomos. Mas só entenderemos um e outro âmbito a partir de uma unidade originária. O próprio nome que viemos a dar, modernamente, àquela das belas-artes que tem por matéria o som, a *[Ars] musica*, não passa, na origem, de um adjectivo que remete para as Musas, as inspiradoras dos poetas, isto é, dos artistas da palavra. Por outro lado, quando os poetas, antigos e modernos, invocam a Musa, não o fazem senão para que ela lhes inspire o Canto, precisamente. A poesia nasceu sagrada; e a primeira marca de distinção entre o texto profano e o texto sagrado é que este último se canta. Os oráculos divinos em que a antiguidade procurava orientação são, por isso, “vaticínios” em que o Vate, o poeta, cantou (*cecinit*) a mensagem sagrada.

O espaço sagrado cristão – o barroco só o sublinha - é notoriamente estruturado em função de uma audição. Pode mesmo dizer-se, é um Auditório. De facto, muito cedo se formulou a obrigação cultural em termos “áudio”: o sumo acto de culto do católico, constituído aliás em obrigação semanal, é uma audição: “ouvir missa”. E a missa solene, a chamada “alta”, é, precisamente, missa “cantada”, a ponto de, por metonímia, ter vindo a designar um género musical que, embora tenha transbordado para a sala de concerto, pode ter ainda cabimento na liturgia actual.<sup>7</sup>

Mas “salta à vista”, também, que o espaço sagrado católico – o barroco só o sublinha – é também uma explosão de Imagem. Na realidade, o espaço barroco é um círculo virtuoso entre som e imagem. Essa peculiar relação resulta de um amadurecimento, definitivamente formulado na reforma católica ou tridentina, que só é possível entender no pano de fundo de uma história da religião e da sua relação com as matérias significantes e os sentidos, pois radica num longínquo atrito de mútua exclusão. Vamos de seguida buscar esse atrito numa esquemática história da religião.

### 1.Religião e Estética: de distesia a sinestesia

Nós, humanos, só vivemos na Natureza através de uma Cultura. Nascemos sem saber nada e temos de aprender tudo: aprender a buscar alimento e a construir abrigos, aprender a viver em família e em sociedade... e, sobretudo, aprender a comunicar. Para isso, construímos símbolos, ligando emoções e ideias a coisas materiais. E, para aprendermos, precisamos sempre de alguém antes de nós. Para aprendermos... tudo. Até mesmo – ou sobretudo! - para aprendermos que somos alguém, para descobrirmos a pessoa que somos e exercermos a consciência, que é tão desproporcional à nossa condição de animais.

---

<sup>7</sup> Neste sentido, veja-se BENTO XVI, 2017: 5 – 6. E o facto é que João Paulo II caucionou com a sua presença duas missas celebradas pelo Cardeal Arcipreste na Basílica de São Pedro, por ocasião dos centenários de Palestrina e de Mozart, cujo ordinário foi preenchido, respectivamente, pela *Missa Papae Marcelli* e pela *Missa da Coroação*.

Tendemos hoje a imaginar que aprendemos os pronomes pessoais, de dentro para fora, pela ordem que lhes demos na gramática: Eu, Tu, Ele e Ela; 1ª pessoa, 2ª pessoa, 3ª... Iludimo-nos, pensando que somos a origem da nossa personalidade e da nossa consciência. A psicolinguística revela-nos uma realidade bem diferente: o que aprendemos primeiro é Isso, Ele e Ela; só depois, Tu e, só depois, Eu. A consciência e a personalidade vêm em cada um de nós, à nascença, só como potências ou capacidades. Por isso também se aprendem, como tudo o mais, de fora para dentro. Os primeiros ensaios simbólicos, fazemo-los referindo-nos às coisas e às pessoas terceiras: eles e elas. Só vimos a descobrir que somos alguém quando percebemos que o somos para Outrem que, antes de nós, nos olha. O Eu só se descobre espelhado no olhar de um Tu. A fonte do Eu é um Outrem. Foi esse o papel mais importante dos nossos pais ou de quem lhes fez as vezes. Mas o olhar deles não basta. Ficamos tão presos e carentes desse olhar em que acendemos a nossa consciência, que queremos ir até à origem dele, através da natureza, através de todos os antepassados, mas mais além... até à origem dessa chama, de Quem dependemos para sermos alguém; e a Quem pertencemos para continuarmos a sê-lo sempre. O nome dessa chama originária da consciência e da condição pessoal é "Divindade".

Para nos exercitarmos nessa saudável dependência e nessa pertença a Outrem, todas as culturas oferecem uma gramática de símbolos, que designamos por Religião. A sua finalidade é ligar-nos à origem desse alguém que está no princípio de todos os alguéns. As religiões mais antigas buscaram essa personalidade originária nos antepassados, mas também em entes da natureza próxima, como a terra, a água..., emprestando-lhes a vida e personalidade que eles não têm através de narrativas simbólicas, chamadas Mitos. E exprimiram a sua dependência deles através de gestos simbólicos, ou Ritos, e de representações "figuradas" dos Poderes da natureza. Depois transferiram essa pulsão para alguns corpos luminosos no céu, para entidades mais "altas", mais parecidas com pessoas, pois pareciam ir além do mundo e luziam e moviam-se... Foi aí que começámos a contar o tempo, a dominar a terra e a construir Cidades. Estas novas sociedades buscaram então o Outro originário nos astros e na genealogia dos grandes soberanos, descendentes desses astros, passando a adorar mais outro Poder, o da *polis*. Em ambos os casos desta religiosidade antiga, o paradigma preferido do culto é o da visão. As personagens divinas, na realidade prosopopeias de entidades imanentes, naturais ou sociais, têm de ser visíveis em figuras (em grego, "ídolos"). De maneira que a arte figurativa e a visão ficaram conotadas pela significação de um sagrado imanente ao mundo. Ora, o próprio da religião é a busca da Origem sem origem, da chama que não se acendeu noutra chama. E a busca da divindade, na religião e, depois, também na filosofia, acabou por ir mais longe, até à ideia de Outrem anterior ao mundo, ao Ser antes dos seres, Transcendente aos seres.

Na tradição bíblica, aparece uma divindade que revela um nome novo: "Eu Sou" (na língua hebraica, "Javé"). Não é como as outras divindades, que são entidades mais poderosas do que os mortais e anteriores a estes mas, também elas, prisioneiras de um Mundo misterioso, sem origem e sem sentido. É uma divindade puramente pessoal, anterior ao mundo e ao tempo, Criadora do próprio mundo e do ser humano, sua criatura predilecta. A religião torna-se agora a relação com a eternidade da Sua existência. O Céu deixa de ser divino, para ser somente o símbolo da eternidade divina. O povo Hebreu passou a pertencer só a esse Eu, e não podia adorar mais nenhuma das anteriores divindades, nem da natureza nem da cidade. O sagrado torna-se exclusivamente transcendente, e a sua codificação passa por abster-se da visão, que remetia para o imanente. Por isso, não podia representar a divindade em imagens. Ainda assim, adorava a Sua invisibilidade com a mesma gramática de símbolos com que os antigos tinham adorado os deuses visíveis. Para isso, instituíam representantes dedicados ao Seu serviço: os Sacerdotes. E estes procuravam agradar-Lhe com vestes e adornos imponentes, com perfumes e fumos aromáticos, com metais preciosos, com poesias e músicas, com o sacrifício dos seus melhores touros e cordeiros e, sobretudo, com um espaço e um tempo reservados só para a Sua adoração. Tinham uma Tenda para a Sua Presença e, nessa Tenda, uma Arca

com o pacto de aliança que Ele assinara e uma recordação: um vaso de pão descido do céu, um dia em que estavam a ponto de morrer de fome. A Tenda era o espaço sagrado. E tinham também uma Festa, o sétimo de cada um dos sete dias que os antigos tinham dedicados aos sete deuses celestes: o Sábado. Era o tempo sagrado. Quando este povo Hebreu se instalou na Terra que Javé prometera aos seus antepassados, teve também os seus reis e estes acabaram por substituir a Tenda por um Templo; e no Templo se guardou a Arca e a Presença (sec. X a.C.)

Durou pouco, esse tempo de sonho. Das doze tribos, dez foram logo dispersas pelos conquistadores Assírios (722 ac.) Sobrou o território de duas tribos, por algum tempo, mas também elas foram deportadas para a Babilónia (607 a.C.). Desde David, foram mil anos de saudades dos seus Reis e Sacerdotes. Aos sobreviventes, no exílio, só os consolava a recordação do Templo, para onde se viravam para adorar. Já vimos como esta nova religiosidade, que sublinhava a transcendência divina, preferiu o paradigma da audição e tendeu a abster-se da visão e demais sentidos. Agora, a privação do Templo, no exílio, agudiza essa especificidade. De modo que, depois, na Sinagoga (a sala de reunião da diáspora no mundo helenista), o acto de culto torna-se leitura e audição de um texto, em que Deus se revela. Adorar já não é ver, mas somente ouvir.

Entretanto, nesse mesmo exílio da Babilónia, apareceram os Profetas, a anunciar que Javé era fiel e enviaria um Salvador para restaurar o antigo reino. Tanto os reis como os sacerdotes e, agora, estes profetas recebiam a sua missão num rito de unção com óleo perfumado de oliveira. Por isso o enviado de Javé que eles anunciavam - Profeta, Sacerdote e descendente dos antigos Reis - era chamado Ungido. Em grego, "Cristo". Mil anos depois do primeiro Templo, um grupo cada vez maior começou a atestar que tinha conhecido esse Cristo, que se chamava Jesus, e estava vivo, apesar de ter morrido na pior das condenações, a da crucifixão; e, mais, que era o próprio Criador, anterior ao tempo, que se fizera humano sem deixar de ser Deus; para restaurar na humanidade a capacidade perdida de viver na eternidade. Claro, tornar-se humano, numa humanidade má, tivera o duro preço do sangue derramado, o preço do ódio e da violência. Mas, uma vez humano, pudera dar à humanidade, a partir de dentro, a possibilidade de ser como Ele a quisera no princípio: inocente e eterna. Na ceia da despedida, falara de si como o novo Sacerdote; e da sua condenação à morte como novo Sacrifício; e da cruz como altar; e do pão partido como o novo Cordeiro; e mandara aos seus que repetissem aquele gesto em Sua Memória.

Assim fizeram pelos dois mil anos seguintes. Compostos agora de todos os povos do mundo, os Cristãos passaram a repetir diariamente aquele gesto de oferta que Deus lhes ensinara do alto da cruz. Fizeram-no até há bem pouco tempo só de manhã, de rosto virado a nascente, de onde se levanta o Sol, símbolo de Cristo que vem de novo, o Templo autêntico da autêntica Presença: Primeiro, tal como a Sinagoga, ouvindo ler os Livros em que a Tradição fundadora continua a falar d'Ele; e, para melhor ouvir com o coração, foram-nos revestindo de melodias, de "música sacra"; depois, repetindo no altar aquele Sacrifício do novo Cordeiro que aboliu os antigos sacrifícios de sangue. O novo Cordeiro é a Presença real de Deus, figurada no antigo Templo e, agora, realizada no Pão e no Vinho (por isso o Pão se chama hóstia, que quer dizer cordeiro sacrificado). Esses, uma vez oferecidos no altar, tornam-se corpo e sangue d'Ele para alimentar a vida eterna da criatura predilecta. Assim continua Ele até ao fim do mundo a fazer-se humano e a sofrer as consequências, Missa após Missa, e os cristãos, a "ouvi-la", a alimentar a eternidade; a ouvi-la, mas também a vê-la, de olhos postos n'Ele e na corte celestial.

De facto, porque se tratava sempre de Deus, o Outrem sem origem que todas as culturas buscam desde o princípio do mundo, pouco a pouco, também os cristãos instituíram em volta desse gesto fundador um culto perceptível pelos sentidos, capaz de exprimir e exercitar a Pertença que nos faz pessoas. Os espaços sagrados tornaram-se Templo para Ele morar perto dos seus, sob a forma daquele Pão consagrado descido do céu e penhor de uma aliança agora eterna, ostentado no Trono ou guardado no "Tabernáculo" ou "sacrário", que se vê ao centro do retábulo, virado a nascente. Os seus representantes tomam consciência de ser sacerdotes, destinados também eles a simbolizar a necessidade humana de agradar a Deus - em-

bora Transcendente - através de coisas imanentes que o nosso corpo percebe: as luzes, os sons, os aromas, os desenhos e texturas de tecidos preciosos, o sabor do Corpo e Sangue de Deus feito humano, guardados em vasos de metais preciosos. Inicialmente excluídos, a visão e o tacto entram assim na codificação, também do sagrado transcendente. E, porque agora Deus, na sua carne, era visível e tinha uma Mãe e tinha amigos, depressa os Templos se encheram de imagens deles. Será possível a longo prazo representar a divindade e a santidade em figura material.

Falta-nos só entender o porquê de ser tão longo, esse prazo, para atravessar mais um milénio qual corrente subterrânea, até chegar a Trento e reeclodir, ainda hoje, em ambientes eclesiásticos à sombra equívoca do Concílio Vaticano II.

O facto é que a figuração material da divindade não fora inócua. Medido pela exclusivíssima Pertença a Javé de que já falámos (Javé é “ciumento”), o Homem da antropogonia bíblica está desenhado para o domínio vicário do mundo. Porém, os gestos rituais (e, como rituais, eficazes) com que ele dirige para entidades mundanas, naturais ou sociais, o sentido de Pertença e Dependência que só a Javé cabem (“idolatria”), sujeitam-no ao mundo. De modo que também o cristianismo das origens está cheio dessas polémicas anti-idolátricas que significam, no fundo, outros tantos manifestos humanistas, dado que aqueles gestos, só restituídos ao Criador terão por efeito libertar o Homem dessa sujeição. Num tal contexto, de pura e dura antítese entre a Revelação e a religião de divindades imanentes, não haveria lugar para muitas das categorias do religioso universal em que se insere o discurso ritual subjacente aos cristianismos não “reformados”: desde a noção de templo ou santuário, com seu altar e sacrifício, ao rito, tão querido ao *homo religiosus*, do *Ex-voto*,<sup>8</sup> e, a culminar, a própria veneração da Imagem, que exercita e cumpre como penhor o anseio mais universal da religião, o de ver o rosto divino.

Mas acontece que, nos genes da identidade cristã, está também a centralidade da Encarnação. O mistério da Encarnação do Verbo, pelo qual a transcendência absoluta de Javé se identifica em Jesus de Nazaré, opera uma síntese surpreendente entre imanência e transcendência divinas. Referindo-se precisamente a esse mistério ao fechar a crise iconoclástica, o VII Concílio Ecuménico (Niceia II, 787) viria a deixar claro que, sem risco algum de idolatria, o cristianismo da maturidade poderia continuar a integrar de maneira sintética, e não antitética, a *ikonodoulia* ou culto dos Ícones.<sup>9</sup> As multidões podem de novo ver e tocar aquela divindade transcendente que, revelada, era essencialmente ouvida. As imagens de Cristo, de sua Mãe e dos Santos tornaram-se o meio de acesso à transcendência mais cónsono à natureza humana, que é inscindivelmente, a de uma pessoa corpórea ou, o mesmo é dizer, de um corpo pessoal. A incapacidade de as realidades mundanas remeterem para o Criador transcendente era um traço da condição humana pós-lapsária e a redenção de Cristo fora extensível a essa capacidade, agora, portanto, restaurada.<sup>10</sup> Assim se explica que o ambiente cultural católico, com as suas florestas iconográficas cobrindo retábulos de alto a baixo e os seus espaços ritmados por estátuas policromas, apresente menos afinidade estética com Genebra... do que com Quioto.

<sup>8</sup> Sobre o Ex-voto, como rito religioso por antonomásia, pode ver-se, MIRANDA, 2018: 6-28.

<sup>9</sup> Ao longo do último século da questão iconoclasta, a fundamentação da *ikonodoulia* na Encarnação fora já antes expressa claramente por Germano de Constantinopla e S. João Damasceno (*Apologia dos sagrados ícones*, I, 16), que, a isso, acrescenta a positividade natural da matéria (sobre texto e contexto de Niceia VII, ver EVDOKIMOV, 2017: 204 e ss.

<sup>10</sup> Evidentemente, a consideração do cristianismo como síntese entre religião de divindade imanente e religião de divindade transcendente não cobre os cristianismos “reformados” da modernidade; os quais, nesse aspecto (tal como, já antes, o Islão) representariam um processo de regressão.

Contudo, obedecendo a Trento, o espaço sagrado do barroco não deixará de se estruturar em função da centralidade da Palavra e da audição. Vejamos agora, através de dois textos pioneiros da cultura portuguesa, como, entre nós, a recensão desse preceito, niceno e tridentino, veio a resultar na íntima consonância e parentesco que espontaneamente reconhecemos entre a sinestesia barroca e o espaço sagrado católico.

## 2. *Ut pictura Poesis*:<sup>11</sup> o Círculo virtuoso entre palavra e imagem

Uma das *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa* que integra o volume 12 da homónima colecção,<sup>12</sup> dedicado aos “Primeiros Tratados de Pintura”, surpreende decerto, pelo título: Arte Poética e da Pintura...<sup>13</sup> Dificilmente, com efeito, se acharia hoje um tratadista para ambas as artes e, mais ainda, no mesmo tratado. Mas não seria assim nas idades antiga e média, nem mesmo na modernidade, até à autonomização das várias belas-artes e respectivas especializações estéticas. A Filipe Nunes, que escrevia em 1615, era familiar o dito de Horácio sobre a essência e licença ficcionais comuns aos artistas de ambas as artes: *Pictoribus atque poetis, quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*,<sup>14</sup> cita ele sem cuidar da finalidade crítica e disciplinadora subjacente ao contexto original. E adverte ainda, apelando às autoridades antigas:

Se ajuntei estas duas artes, não foi sem fundamento, pois se vê quanto comércio tem a pintura com a poesia e oratória, que dizia Simónides *Picturam esse tacente Poesim, Poesim autem esse loquentem Picturam*.<sup>15</sup> E Platão vem a dizer o mesmo: *Grave id habet o Phaedre scriptura, et picturae re vera persimile. Picturae namque opera tamquam viventia extant: si quid vero rogaveris verecunde admodum silent. Non aliter sermones putabis fortasse quasi aliquid ipsos intelligentes dicere*.<sup>16</sup> E Filóstrato: *Quicumque picturam minime amplectitur non modo veritatem, verum etiam, et eam quae ad Poetas pertinet injuria afficit sapientiam. Eadem enim est utriusque; ad Heroum tam species, quam gesta intentio*.<sup>17</sup>

E traduz ele mesmo, finalmente, como que adoptando por conclusão a sentença de Platão: “É fim e intenção de ambas as artes, uma mesma, assim para significar os efeitos dos homens heroicos e valerosos, como para pintar suas figuras e retratos”. Os seus pressupostos filológicos levavam-no espontaneamente, a ele e aos leitores de seiscentos, a entreler, nos “homens heroicos” da Cidade Antiga que Platão teria em mente, os protagonistas da Nova Cidade cristã, a celeste, e a Histó-

<sup>11</sup> O dito, de Horácio (Arte Poética, 361), servirá de base para postulara numerosas analogias entre as artes da vista e do ouvido.

<sup>12</sup> FRANCO, FIOLHAIS (Dir.), 2018-2019.

<sup>13</sup> MONTEIRO, SERRÃO (Coord.), 2019: 369 – 444.

<sup>14</sup> “A pintores e poetas, sempre pertenceu igual facultade de tudo ousarem” (*De Arte Poetica*, 1-13, tr. nossa).

<sup>15</sup> “...que a pintura seria uma poesia calada e a poesia uma pintura que falava”, dito transmitido por Plutarco (*De gloria Atheniensium*, 3, 46).

<sup>16</sup> “Tem a escrita, ó Fedro, algo da mesma importância e, no fundo, sobremaneira semelhante à pintura. Com efeito, as obras da pintura apresentam-se-nos com a aparência de seres vivos mas, se lhes perguntarmos alguma coisa, ficam caladas, como que envergonhadas. Não muito diferentemente cuidaríamos talvez das palavras escritas, como se elas mesmas tivessem intenção de dizer alguma coisa” (*Fedro*, 276, tr. nossa).

<sup>17</sup> “Quem quer que um pouco se dê à pintura, há de dotar-se não só da verdade mas também daquela sabedoria que injustamente se costuma atribuir só aos poetas” (prólogo aos *Ícones*, tr. nossa).

ria da Salvação em que eles se assinalaram. Por outro lado, em “Poesia” e “Poetas”, assomariam à sua mente, por excelência, os autores inspirados e a Escritura em que aquela nova cidadania se revelara. As suas antonomásias, que, para os antigos, eram Homero e Virgílio, vêm a ser na era cristã Moisés e David, credores do Pentateuco e dos Salmos, e os hagiógrafos do Novo Testamento. A história salvífica seria então vertida, tanto na interpretação e pregação da Escritura Revelada, como na sua ilustração pelas artes plásticas. E, em tratando-se portanto de discurso e comunicação, nas funções da Oratória - *docere, delectare, movere* - seriam as artes figurativas a levar a dianteira pelo menos na última: “É mais poderosa a pintura, para mover o afecto, do que a palavra”.<sup>18</sup> Afirmara-o já S. Gregório de Nissa, a propósito de uma tábua com o Sacrifício de Isaac, e da sua capacidade de remeter para o texto sagrado: “Olhei bastas vezes a imagem deste texto e nunca pude passar sem lágrimas ao pôr-me assim, a pintura, diante dos olhos, com tamanha eficácia, aquela história”.<sup>19</sup> Sempre assim fora:

Já os filósofos antigos, para persuadirem aos homens a deixarem as delícias, pintaram uma tábua com as virtudes, que todas estavam servindo como criadas (sendo virgens e muito formosas) a uma rainha muito feia, a qual estava em um trono alto e muito aparatado, e se chamava *Voluptas*, o “deleite” do pecado, para darem a entender quão abominável era aos homens servirem a quem tão mal o merecia; e assim, quando queriam repreender quem não vivia bem, lhe punham diante dos olhos esta tábua, da qual faz menção Cícero (*lib. 2 de finibus*), e diz que a pintou Cleantes Estoico. Donde se podem repreender os hereges que pretendem tirar o culto e uso das imagens e das pinturas, pois até os antigos entendiam de quanta importância eram.<sup>20</sup>

Não é circunstância de somenos, este remoque aos “hereges que pretendem tirar o culto e uso das imagens”. O cristianismo ocidental ruminava então de novo, desde os alvares da idade moderna, a difícil digestão da Iconoclastia. É que, como vimos, na Revelação, nem sempre assim fora. Na perspectiva bíblica, as artes plásticas começaram por ser um instrumento fatídico na obra de perversão da religião, essa linguagem vocacionada para conhecer e amar o Criador mas tornada, pelo pecado, servidão das criaturas e do “príncipe deste mundo” (Jo 6, 5). A proibição da Imagem e do seu culto (Dt 4, 12, Lv 19, 4) é por isso concomitante à entrada da Revelação na história. Nela, o divino é transcendente ao mundo e por isso não é representável, nem mesmo pela também proibida pronúncia do próprio Nome revelado (Ex 20, 7; Lv 24, 11). A figuração dos seres do mundo em imagens (ídolos) geraria no Homem pós-lapsário o risco de identificar neles, personificando-os e sujeitando-se-lhes, o Criador de Quem depende e a Quem aspira. Foram precisos seis séculos de fé cristã e as convulsões de uma verdadeira guerra que dividiu sobretudo a Igreja grega, para a teologia assimilar que, entre as consequências da Encarnação do Verbo, estava também a redenção dos sentidos e da criatividade humana sobre a matéria, agora capaz de remeter para Deus invisível, através do Verbo feito carne e dos santos que se lhe assemelharam. Na área cristã, o milénio medieval viveu por isso uma floração das artes figurativas - da pintura, no oriente, e também da escultura, no ocidente – agora capazes de mediar sensivelmente a adoração do Criador. Na modernidade, porém, o espírito retrógado subjacente a todo o reformismo andava determinando uma acalorada regurgitação da questão iconoclasta.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 401.

<sup>19</sup> *Vidi saepius inscriptionis imaginem, et sine lacrimis transire non potui, cum tam efficaciter pictura ob oculos poneret historiam (Oratio de Unitate Filii et Spiritus Sancti, segundo as Actas Conciliares de Niceia II, tr. nossa).*

<sup>20</sup> MONTEIRO, SERRÃO (Coord.), 2019: 448.

Escrevendo um século antes de Filipe Nunes, decorrera ainda somente a primeira sessão do concílio de Trento, outro dos nossos tratadistas, Francisco de Holanda,<sup>21</sup> sente-se por isso no dever de abrir o seu *Tratado da Arte da Pintura* com a defesa do valor cultural e catequético da imagem sagrada, explicando “como a Santa Madre Igreja conserva a Pintura”:

Já os gregos e outros desconfiados e fracos duvidaram se nos eram lícitas as imagens, por parecer ainda coisa dos gentios. Mas (...) a santa madre Igreja, como alumada do Espírito Santo, grandemente favorece e conserva a espiritual pintura como perfeito livro e história do passado, e como memória mui presente do futuro, como mui necessária contemplação das operações divinas e humanas, mui apartada de toda a superstição e mau rito dos gentios e da idolatria, querendo que, naquelas mesmas figuras e pinturas em que o Demónio era falsamente servido e honrado e sacrificado, naquela mesma maneira, noutras mais verdadeiras imagens e pinturas fosse o imortal Deus aplacado e servido e contemplado. E assim como os falsos deuses imundos nas suas estátuas eram falsamente servidos, bem assim os verdadeiros servos de Deus, e nossos santos e mártires, como dignos de eterna memória, sejam em suas semelhanças e imagens conhecidos e contemplados, tudo em glória do imortal e incircunscrito Deus e não já em menos honra sua como faziam os gentios e idólatras. E teve por bem a santa madre Igreja que tivéssemos as histórias pintadas e esculpidas do Testamento Velho e do Testamento Novo, e todas as outras memórias santas, para nossa contemplação e doutrina.<sup>22</sup>

À mente renascentista, não escapa também a capacidade aglutinadora com que a cristandade assimilara a cultura clássica com seus textos e iconografias fundacionais. A representação plástica dos temas cantados pelos poetas antigos significava então a possibilidade de uma grande arte profana. A esta, por sua vez, cabe integrar o necessário momento lúdico e não-útil das belas-artes, mas não como arte paralela, destituída de qualquer valor de edificação moral, senão antes como analogado e contraste de aferição da arte sagrada e, assim, em convergência com ela:

Não somente teve a Igreja por causa mui santa pintarem-se as coisas santas, mas as mesmas fábulas e transformações dos gentios poetas consentiu que pudéssemos pintar e nos mármore esculpir, tudo para nosso ensino e para exemplo e declaração da verdade e da mentira, e para sabermos eleger e conhecer a verdadeira sabedoria da fé, e deixar os sonhos e ficções passadas, que tanto tempo o mundo enganaram. E isto, conhecendo e vendo com os próprios olhos a grande diferença que há de uma pintura ingrata e infiel a outra pintura fiel e agradecida como é a dos cristãos. Tudo isto com grande razão e sapiência e inteligência, dividindo e escolhendo uma coisa da outra e ajuntando tudo em Deus.<sup>23</sup>

Na cristandade, “ajuntar tudo em Deus” é assim, o fim último para o qual convergem as artes sacra e profana; e não é aquela, que só tem olhos para o Céu, que se acrescenta à profana como um *plus*, mas é sim, inversamente, a profana - que

<sup>21</sup> MONTEIRO, SERRÃO (Coord.), 2019: 81-284.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 99.

toma por temas as realidades temporais e as fantasias da cultura clássica e de cada cultura - que vem a ser profícua, graças à legitimidade de uma arte sagrada. Para erigir esta premissa, o tratadista recorre ao *De fide Orthodoxa* de S. João Damasceno e a outros textos basilares da causa da *iconodoulia*, quer dizer, da legitimidade da veneração das imagens, cujo campeão, procedente de uma Damasco já sujeita à dominação do Islão iconoclasta, viria a ser corroborado em 787 pelo já aludido VII Concílio Ecuménico, II de Niceia, decerto o mais significativo para a história das artes figurativas. É apelando à formulação deste concílio e à prática, dele decorrente no milénio da maturidade cristã, da integração da imagem no culto divino como mediação sensível, que Francisco de Holanda previne a objecção antiga do judaísmo e do islão e, nestes, implicitamente, dos antes aludidos “desconfiados da imagem”, isto é, os Reformadores modernos:

Não cuide o judeu e o infiel que nós, em honrar a santa pintura em os nossos altares, como toda a cristandade faz, ao modo dos gentios idolatramos, porque o tal é falso e sentido mui ignorantemente, por haver tanta diferença, até nisto, de nós aos idólatras quanto há das trevas ao lume. Porque eles adoravam as mesmas obras de suas mesmas mãos por si mesmas, sem lhes dar outro sentido, esquecendo a honra e louvor do sumo inventor e mestre delas, e atribuindo-o aos impróprios e alheios mestres delas,<sup>24</sup> tirando a honra de quem toda é e será sempre, e dando-a aos homens, cuja não era; e nós, nas obras que na pintura exercitamos e fazemos, e no artifício de nossos engenhos, nenhuma outra coisa procuramos senão a verdadeira e inteira honra e glória, não já nossa, mas do soberano Deus, que é mestre e ensinador nosso, e será sempre, na santa arte da pintura, a divina majestade grandemente estimada e glorificada e santificada, dando-lhe pelo meio dela imortais graças e contemplando-a.

Em grande medida, os nossos classicismo e barroco devem a Niceia II esse alcance fundacional no que toca à fecunda relação entre Escritura e Pintura sagradas. Pela relevância para o nosso propósito, reportamos aqui, “em linguagem”, dois cânones do *Corpus Juris Canonici* que acolhem o passo central das Actas conciliares e a significativa epístola 9ª de S. Gregório Magno, um núcleo documental da maior pertinência ao nosso propósito. Trata-se do C. XXVIII: “São, as imagens dos Santos, memória e recordação dos que nos precederam. Assim, conforme o VII Concílio, a suas veneráveis imagens, não as chamam os cristãos ‘deuses’, nem como a deuses lhes prestam culto, nem em elas põem esperança alguma de salvação, nem delas esperam o juízo futuro; mas tão só as veneram e cultuam para memória e recordação dos que os precederam. Não lhes prestam serviço, porém, nem a criatura alguma, com culto divino”;<sup>25</sup> precedido do C. XXVII, “sobre a indevida violação das sagradas imagens”: “Gregório a Sereno, Bispo de Marselha: Chegou a nossos ouvidos que, ardendo em zelo irreflectido, destruiste as imagens dos Santos, a pretexto de que não deveram adorar-se. Que tenhas proibido adorá-las, deveras o louvamos. Que as tenhas destruído, porém, é de repreender-se. Diz, irmão, se alguma vez se ouviu haver sido feito, por algum sacerdote, isso que fizeste! É que uma coisa é adorar uma pintura; outra, porém, é, através da história ali pintada, aprender

<sup>24</sup> Entenda-se “os próprios deuses e heróis nelas representados” em que se escondiam demónios. Desde a crítica antiga, cedo adoptada pela apologetica cristã, a interpretação mais comum da mitologia era a “evemerista” (de Evémero de Messina, sec. III a.c.), que consistia em ver nos deuses, homens antigos divinizados, aos quais se daria a honra devida a Deus.

<sup>25</sup> *Imagines Sanctorum memoria sunt et recordatio preteritorum. Item, ex VII Synodo, “Venerabiles Imagines Christiani non Deos appellant neque seruiunt eis ut diis, neque spem salutis ponunt in eis neque ab eis expectant futurum iudicium: sed ad memoriam et recordationem primitivorum venerantur eas et adorant: sed non seruiunt eis cultu Divino, nec alicui creaturae (cf. Decretum Gratiani, Corpus Juris Canonici, Pars III, C. XXVIII).*

a quem deva adorar-se. Com efeito, o que é a Escritura para quem lê é o que a Pintura oferece também aos indoutos que a olham; nela, também os ignorantes vêem o que devem seguir; nela lêem os que desconhecem as letras”.<sup>26</sup>

Como se vê, o II Concílio de Niceia, mais de um século depois do prenúncio da crise iconoclasta subjacente ao episódio de Marselha, iria mais longe. “É a pintura, viva escritura e doutrina aos indoutos, como diz o decreto [de Graciano], mas aos contemplativos e letrados é acrescentamento de saber”, conclui Holanda no seu tratado.<sup>27</sup> As artes figurativas pareceriam de facto inicialmente defendidas, pelo seu carácter supletivo numa sociedade escassamente alfabetizada. É compreensível. O grosso da história humana passou-se em culturas ágrafas em que a fugaz palavra falada não disputava a centralidade da imagem. A percepção deslumbrada que os antigos teriam da escrita era de superação por substituição da imagem pela escrita, perante a qual as artes figurativas poderiam representar uma persistência em princípio provisória. E, contudo, é fácil entrever na micro-história do indivíduo humano que as linguagens não são superadas por substituição, mas sim por acumulação. A criança pinta e molda antes, mas também depois, de falar e entender e escrever. E as vantagens “oratórias” da Escritura sobre a Pintura, e vice-versa, acabam por abrir caminho a uma circularidade exegética entre ambas. Como o indouto, movido pela Imagem, carece da pregação da Escritura, também o douto, ensinado pela Escritura, carece do deleite e moção da Imagem. Vivida contra a Imagem, a centralidade da Palavra, na Reforma, constituiria uma regressão que cinde e opõe ainda hoje, transversalmente, Religião e Revelação. Conforme já aludimos, por aí se podem desenhar duas tipologias religiosas da humanidade cuja linha de marcação fractura o próprio cristianismo: a ponto de, epidermicamente, alguém habituado à mais pobre igreja rural do mundo meridional ou eslavo, poder surpreender mais afinidade “sensível” (é isso que quer dizer estética) com um templo hindu ou shintoísta do que com uma sala de culto calvinista.<sup>28</sup> Opor disjuntivamente a Imagem à Palavra, *-aut Scriptura aut Pictura*,<sup>29</sup> dir-se-ia - era regressar ao atrito inicialmente inevitável entre Revelação e Religião, entendida esta (como o era de facto) enquanto “culto dos deuses”.<sup>30</sup> A um nível ainda mais profundo, era, como no recém-nascido judaísmo sem Templo e sem Arca a seguir à destruição de Jerusalém (70 d.C.) e sua acintosa substituição pela colónia *Aelia Capitolina* (131 d.C.) ou como no Islão (séc. VII), a rejeição consciente de um Novo Testamento e das últimas consequências da Incarnação que o inaugura. Mas, analogamente ao princípio da *sola scriptura* superado pela afirmação tridentina da circularidade entre Escritura e Tradição - *et scriptura et traditio* - a Reforma católica, de modo algum puramente reactiva, provou que a centralidade moderna da Palavra seria possível com a Imagem e não contra ela, nem mesmo a expensas dela. De modo que a fecundidade imaginária do barroco não obsteu à arquitectura de igreja-salão em função da sabida nova centralidade atribuída à escuta da Palavra, na pregação e no canto. Pelo contrário, foi um casamento feliz. São conhecidos os principais protótipos

<sup>26</sup> *De Imaginibus Sanctorum non violandis: Item Gregorius Sereno episcopo Massili[ensi] (...) Perlatum ad nos fuerat quod inconsiderato zelo succensus Santorum Imagines sub hac quasi excusatione ne adorari debuissent, confregeris et quidem eas adorari vetuisse omnino laudamus fregisse vero reprehendimus. Dic frater a quo factum esse Sacerdote aliquando auditum est quod fecisti? Aliud est enim Picturam adorare, aliud per Picturam, historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus Scriptura, hoc et idiotis praestat Pictura cementibus quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant in ipsa legunt qui literas nesciunt. Vnde et praecipue gentibus pro lectione pictura est (ibidem).*

<sup>27</sup> MONTEIRO, SERRÃO (Coord.), 2019: 101.

<sup>28</sup> Tem por isso no mínimo algum cabimento o chiste (que infelizmente não foi possível verificar em nenhuma biografia) atribuído ao famigerado Ministro da Justiça e Cultos da I República, Afonso Costa, que, surpreendido pela nudez de uma capela na Suíça, terá gracejado com a mulher: “Ó filha, não te parece que houve aqui uma penhora”?

<sup>29</sup> Para uma aplicação destes princípios numa visita guiada, ver MIRANDA, 2021: 235-254. cuja primeira parte aqui integramos.

<sup>30</sup> Na afortunada definição de Cícero: *religio, id est, cultus deorum (De Natura deorum, II, 8).*

romanos nas igrejas-mãe das modernas congregações de clérigos: *Gesù*, dos Jesuítas, *Sant’Andrea della Valle*, dos Teatinos, *Santa Maria in Vallicella* ou “*Chiesa Nuova*”, dos Oratorianos de São Filipe de Neri, ao lado do famoso *Oratorio* de que saiu por derivação não só o nome da Congregação, como o de um novo género musical, marcado precisamente pela escuta da Sagrada Escritura em árias e recitativos. Também entre nós este modelo teve fortuna e quase não há vila ou cidade sem uma ou duas igrejas que o reflectam. O melhor da pintura portuguesa está, aliás, nesses espaços pensados para se ouvir, mais do que ver, a mensagem. Lembremos aqui, pela tipicidade e pelo recente deslumbrante restauro, a sé de Portalegre. Tristemente, por défice do cânon formativo, os fruidores de hoje escasseiam, mesmo entre os legítimos herdeiros desses espaços, posto que num contexto litúrgico um tanto afastado daquele para que eles foram concebidos. São, é certo, fiéis de uma sociedade que alcançou já a alfabetização universal mas, paradoxalmente, cuja literacia religiosa parece ter recuado aquém da de muitos dos seus antepassados analfabetos. A narrativa bíblica ficou ao alcance da leitura individual e o leccionário dominical oferece hoje em vernáculo três ciclos de pericopes de grande representatividade. E, todavia, à diferença dos destinatários de seis e setecentos para quem foram pensados tais espaços, é geralmente diminuta a familiaridade com os grandes cenários e figuras da história da salvação, vagos panos de fundo, quando muito, que, para os seus antecessores – religiosos ou culturais, em geral - eram a boca de cena. É uma época de comunicação muito marcada pela imagem, mas é-o de facto a expensas de um grande *deficit* de narração. Desde a própria vulgarização da televisão, é a Imagem, não a Palavra, escrita ou falada, o que marca cada vez mais a visão do mundo transmitida pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação. Mas não se trata de um crescimento harmónico, já que o aumento de uma se tem dado a expensas da outra. Ora, na realidade humana integral, isso paga-se, desde a infância, por um défice narrativo da palavra: algo verificável, desde o contador natural, que é o ancião, até ao catequista. Assim que chega à linguagem, a criança tem sede de narração, como antes a tinha de formas e de cores. E se de ambas, Palavra e Imagem, tem sempre sede a mente humana, o desequilíbrio na respectiva satisfação afecta a comunicabilidade de ambas; pelo que o actual défice de palavra narrada acaba por tornar muda... a própria Imagem. Não serão totalmente fiáveis as amostras – eventualmente - mas, ano após ano, mesmo para alunos dotados do percurso catequético completo (quem sabe, numa catequese mais parenética e menos narrativa...), temos experimentado que igrejas bracarenses deste género (Misericórdia, Congregados...) lhes são espaços praticamente mudos. E, contudo, eles obedecem a um plano decorativo que é um verdadeiro discurso e pode constituir uma proposta formativa tanto mais pertinente quanto mais, em regime de comunicação, parecemos hoje reviver, repetindo helicoidalmente a sucessão entre paleolítico e neolítico, uma cultura da imagem. Buscar o sentido do espaço barroco, na contemplação de todas as artes que o configuram, artes da visão e artes da audição, permanece o estímulo mais adequado para um encontro vivo com a narrativa da Escritura. Outra coisa, não deveriam pretender, antes de mais, as visitas guiadas e os festivais de órgão e de música barroca.

### Conclusão: As fontes sonoras

Tal é, portanto, a expressividade visível do espaço barroco, que a centralidade da audição acaba por estruturá-lo só discretamente, a modo de coluna vertebral quase invisível. Esta, de facto, aflora somente em dois pontos, nomeadamente, nas fontes sonoras: os púlpitos da pregação, e o Coro alto com o seu Órgão. Ambos os pontos são sede de “artes musicas” que embelezam a Palavra revelada: a Oratória Sagrada e o Canto da Liturgia, artes do tempo e do ouvido. Ouvir o sermão, ouvir vésperas, ouvir missa são os actos que podem ainda hoje dar vida plena ao espaço sagrado do barroco; liturgicamente, quando (raramente) tal é possível, ou, ao menos, museologicamente, em concerto. O facto é que, sem paradoxo, qualquer igreja em absoluto silêncio não seria completa. Mas, numa igreja barroca, são peculiarmente perceptíveis as marcas arquitectónicas da faixa sonora. Atrás de nós, está sempre um Coro Alto e, nele, um Órgão, a que todo o espaço serve de caixa de ressonância.

Como portugueses, estamos habituados a “estranhar”, em igrejas tão mutuamente alheias como Burgos ou Westminster, o recinto pensado especificamente para o Canto do Ofício, ao meio, justamente, da nave central, quebrando um espaço cuja contiguidade e dimensões só nos ficam acessíveis na contemplação do tecto. Em rigor, não há que estranhar. Foi essa a primitiva colocação, em torno do Ambão, da *schola cantorum* nas igrejas paleocristãs, naturalmente em função da equidistância dos ouvintes em relação à fonte sonora. Ao formarem um Capítulo ou Cabido, sujeitando-se a uma “regra” ou (*canon*) de vida comum - de onde o nome de “canónicos” ou cónegos - os clérigos das catedrais limitaram-se a herdar esse espaço, carregando-o de representatividade institucional e sublinhando-lhe a especificidade por uma segregação, acusticamente paradoxal. No modelo italiano, a Cantoria e órgão preferem o vão criado pelo semicírculo da ábside. Quando, em função acústica, ocupam ambos posição sobre-elevada, os cantores ocultam-se à vista dos fiéis por crivos reticulados. Não há Coro Alto. Na realidade, o tão português Coro Alto supõe uma referência ao, mais antigo, Coro *simpliciter*, que é Baixo. A expressão aliás só aparece em igrejas monásticas em que coexistem os dois Coros, o Baixo, na cabeceira, mais comumente dito “cadeiral”, para as missas conventuais e ofícios solenes;<sup>31</sup> e o Alto, para o ofício quotidiano. Será este, decerto, mais um índice do carácter predominantemente monástico da primeira evangelização da Galécia<sup>32</sup> (aliás sobejamente notado para o mundo céltico em geral) e de uma sua persistência na generalização da regra beneditina. De facto, independentemente da propriedade acústica geral, a necessidade do Coro Alto prendeu-se essencialmente com a espiritualidade da “oração contínua”, espelhada no incessante canto do Saltério ao longo das sete horas canónicas e numa proximidade e acessibilidade do quotidiano ao espaço sagrado.<sup>33</sup> As celas ou os dormitórios estão no piso superior, naturalmente na ala sul, do claustro contíguo à igreja

---

<sup>31</sup> A este Coro, mais antigo do que a centralidade do Tabernáculo ou Sacrário no retábulo barroco, se deve a excepção, própria de algumas igrejas monásticas masculinas, de uma específica Capela do Sacramento, fora do presbitério; uma excepção, todavia, decorrente da mesmíssima centralidade, tornada norma depois de Trento, enquanto o que a motiva é a impossibilidade de duas grandezas incomensuráveis partilharem um mesmo espaço, na prática, a incompatibilidade entre a Presença eucarística e o necessário destaque a dar à Cátedra abacial. Em Cabidos e Colegiadas, para se acolher a Reserva Eucarística no centro do retábulo, será necessário prescindir da feira central e as cátedras eminentes acabarão por se deslocar para as posições laterais; o Bispo, Prior ou Deão do lado do Evangelho, e o Chantre, do lado da Epístola.

<sup>32</sup> AMARAL, 2024.

<sup>33</sup> Sobre a interpretação do espaço monástico, posto que a partir do caso concreto da Abadia de Tibães, pode ver-se um recente estudo, que se desejaria prototípico, de TOVAR, 2024:53-69: “O canal privilegiado que articula o dormitório com o Coro, mais do que uma conveniente solução logística, é emblema da proximidade íntima com a presença de Deus, prerrogativa da vocação monástica- que já São Bento entendia, poeticamente, como um viver e velar no interior do tabernáculo (*Regra*, Prólogo)”, p. 65.

que é, literalmente, “orientada”. Daí a preferência pelo Sul, no ingresso dos nossos Coros Altos. Ela respondia, inicialmente, à vantagem prática de aceder ao espaço sagrado sem descer ao piso, térreo e exterior, do claustro, vantagem sobretudo determinante no canto da hora nocturna de Matinas. O impacto do modelo teve tal fortuna que Cabidos e Colegiadas o reproduziram sem excepção, a ponto de se tornar um automatismo acústico-arquitectónico, em Portugal e em cada terra a onde Portugal levou a Igreja. Naturalmente, seguindo a sorte do Coro, o Órgão tendeu a aproximar-se dele, até vir colocar-se-lhe, no mínimo, contiguamente e em posição acessível, como mediação entre ele e a “nave de ressonância”. Baste olhar, na fronteira galega, a diferença quanto à colocação do órgão, entre as catedrais vizinhas de Braga e Tuy, para nos apercebermos da origem identitária daquele automatismo.

Concluimos pela consideração do Órgão, pelo muito que ele se presta a ilustrar o que acima se disse, quer a respeito da sinestesia áudio-visual que marca o espaço sagrado barroco, quer acerca da codificação do espaço sagrado, em geral. De facto, não foi só nos modos e melismas gregorianos que se codificou a “língua” ocidental do sagrado, senão também ao nível do uso dos instrumentos; e o Órgão gozou, desde a sua entrada na Liturgia latina, do estatuto de Significante do Sagrado em música. Afirma-se por vezes, com alguma ligeireza, que o Órgão das nossas igrejas teria uma origem profana. É um equívoco. De facto, é possível distinguir na Roma Antiga um espectáculo propriamente profano e, portanto, um uso profano do Órgão. Mas foi ao Teatro grego que Roma o pediu de empréstimo e, não cabendo aqui mais explicação, é bem conhecida a natureza originariamente sagrada desse Teatro. Sobretudo, não foi, em todo o caso, do cruento Circo romano que a Igreja Latina trouxe o Órgão para o seu ambiente de oração. Aliás, no Ocidente, o Órgão desapareceu juntamente com os cenários-ressoadores que ele integrava, o Circo e a aula da Corte Imperial. Vindo de alhures, “pegou de estaca” a partir do século VIII, quando Constantino IV, Imperador do Oriente, ofereceu o primeiro Órgão do Ocidente ao Rei dos Francos, em 757. Em Constantinopla continuara a haver um *Basileus*, herdeiro de imperadores divinizados, e o Órgão, entre as nuvens dos Turibulos e os Mosaicos dourados do Palácio, continuara a integrar a faustosa Liturgia da Corte. Assim fora, naturalmente, antes do Cristianismo, quando a Cidade era sagrada e o seu culto religioso obrigatório; e assim continuara a ser, desde que Constantino Magno se fizera um Imperador cristão, não já divino, mas nem por isso menos sagrado, no seu título de “igual aos Apóstolos” (*isapostolos*). Mas no Ocidente, que não tinha Imperador desde 476, tornara-se muito mais perceptível, também pelos sentidos (i.e., “esteticamente”), a prioridade da nova Cidadania celeste dos Cristãos. E a Liturgia tornara-se, exclusivamente, exercício dessa Cidadania, mais alta do que a do *Basileus*, expressão ritual do sentido de pertença à nova Pátria. De modo que o Órgão acabou por seguir o caminho do Turíbulo e do Incenso. Ao perceber a função faustosa daquele instrumento na exótica embaixada bizantina, espontaneamente, Pepino colocou-o no único lugar-ressoador que se lhe adequava; não no seu Palácio terreno, mas sim na Igreja, onde ficou até hoje; e em breve a decoração das portadas, tantas vezes em forma de tríptico, viria a testemunhar a espontaneidade da associação através da clara reminiscência de um retábulo.

No Ocidente, o Órgão funcionou, portanto, desde o princípio, como estilema formal de Música Sacra. Os seus timbres pré-definidos, com aquela espécie de inexpressividade supra-pessoal que lhes empresta o humilde mecanismo do vento, funcionam nas nossas Igrejas à maneira dos tons dourados e dos rostos hieráticos que deixam entrever a glória celeste nos ícones das Igrejas orientais. Nas liturgias greco-eslavas, o ápice da Oração Eucarística é ocultado aos fiéis pelo cerramento de portas da iconóstase. Traduz-se a transcendência do mistério pela contenção da visão, atraída pelo ícone. Na liturgia romana, consegue-se efeito análogo já pelo silêncio que desce sobre o espaço, a seguir ao Canto do *Sanctus*, dado que no *vetus ordo* a prece se diz *submissa voce*. Mas para reforçar esse efeito, atribuiu-se ao órgão, desde o renascimento, a sua mais nobre função: ocultar por timbres sagrados o cânone romano, em humildes “tocatas de elevação”, até ao *Benedictus*. Traduz-se assim a transcendência do mistério pela contenção da audição, atraída pela tocatá. Mas privação não deixa ser sempre referência

àquilo de que se é privado. No espaço sagrado grego, a Iconóstase pode entender-se como um Órgão de Cores; como o Órgão, no espaço latino, uma Iconóstase de Timbres. Aliás, coincidência ou não, o Órgão é, por excelência, o “Instrumento de Sopros”. É um Sopros, o que lhe anima tubos e palhetas; é um Sopros, o autor dos seus timbres sagrados; um Sopros, porém, muito além do humano. Talvez o humilde mecanismo do vento simbolize à escala humana, no seu engenho e simplicidade concomitantes, aquele outro Sopros arquetípico de Javé, que pairava sobre o abismo com a Palavra Criadora (Gn 1, 2).

## Referências

- Cícero, *De Natura deorum*  
*Decretum Gratiani, Corpus Juris Canonici, Pars III, C. XXVIII*  
Filóstrato, *Icones*  
Horácio, *Arte Poética*  
Niceia II, Actas conciliares  
Plutarco, *De gloria Atheniensium*  
Platão, Fedro  
AMARAL, Ronaldo, (2025) - “São Frutuoso de Braga e o Monaquismo Galaico”, in LOUREIRO, João Diogo e MIRANDA, José Carlos Lopes de, *História Global da Espiritualidade e da Mística em Portugal, Imprensa da Universidade de Coimbra, (no prelo)*.  
BENTO XVI (2017), *Ao serviço da Beleza da Fé, um discurso de Bento XVI sobre a Música*, Libellus, pp. 5 – 6.  
EVDOKIMOV, Paul (2017), *l'arte dell'icona; La teologia della bellezza*, Roma, San Paolo, p. 204 e ss.  
MIRANDA, José Carlos Lopes de (2014) - “Boni, Bene, Bona – Sobre 4 graus de perfeição em Música Sacra”, Libellus Usualis, 1, pp. 4 – 14.  
MIRANDA, José Carlos Lopes de (2019) - *Et Scriptura et Pictura, Proposta catequética dos Primeiros Tratados de Pintura portugueses na igreja dos Congregados de Braga*. in Figueiredo, Luís, (Coord.), *A Edificação do Tecido Eclesial*, Lisboa, UCE, pp 235-254.  
MIRANDA, José Carlos Lopes de (2018) - “No princípio é o Outro ou o Ex-Voto como sintagma ritual da personalidade”, in AA.VV. *Tábuas de Salvação; os Ex-Votos do Senhor de Perafita e o seu Santuário*, Ed. DRCN, pp., 6-28.  
MONTEIRO, Patrícia e SERRÃO, Vítor, (Coord.) (2019) - *Filipe Nunes, Arte poética e da simetria, com princípios de perspectiva*, 1615, in FRANCO, J. E., e FIOLEAIS, C., (Dir.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa em 30 volumes, Primeiros Tratados de Pintura*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 369 – 444.  
MONTEIRO, Patrícia e SERRÃO, Vítor (Coord.) (2019), Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, 1548, in FRANCO, J. E., e FIOLEAIS, C., (Dir.), *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa em 30 volumes, Primeiros Tratados de Pintura*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 81-284.  
TOVAR, Miguel Ayres de Campos (2024), *Tibães, do espaço à vivência, da materialidade à simbólica*, Braga, Associação Amigos do Mosteiro, 2024.

## **SANTUÁRIO DE NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS, O SACRO-MONTE MARIANO EM LAMEGO**

MARIA ISABEL ROQUE

Universidade Católica Portuguesa; Universidade de Évora, CIDEHUS-UÉ

### **RESUMO:**

O Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, inscreve-se no fenómeno religioso reformista da transferência de devoções pré-existentes para o culto mariano. A crescente afluência de peregrinos determinou a construção de um novo santuário sobre as construções pré-existentes, ampliando-o e atualizando-o ao gosto da época. A implantação cenográfica do santuário, com um escadório que sobe a colina face ao núcleo urbano de Lamego, propicia a aplicação do modelo matricial do sacro-monte de Varallo, com nítidas referências ao Santuário de Bom Jesus do Monte, em Braga, embora o santuário dos Remédios tenha alterado o percurso cristológico da via-sacra para o adaptar ao culto mariano. Embora o plano inicial não tenha sido integralmente executado, o Pátio dos Reis, com a representação de figuras bíblicas pertencentes à árvore genealógica da Virgem, e a capela dedicada à Sagrada Família são os dois elementos que traduzem esta mudança, consolidada, já em meados do século XX, através da colocação, nos patamares, de painéis de azulejos com cenas da vida da Virgem num enquadramento revivalista que remete para a estética barroca e rococó.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

barroco; culto mariano; peregrinação; sacro-monte; santuário de Nossa Senhora dos Remédios

### **ABSTRACT:**

The Sanctuary of Our Lady of Remedies in Lamego is part of the religious reform movement that involved transferring pre-existing devotions to Marian worship. The increasing influx of pilgrims led to the construction of a new sanctuary atop the earlier structures, expanding and modernising it in line with the tastes of the time. The sanctuary's dramatic design, featuring a staircase that ascends the hill facing Lamego's urban centre, reflects the influence of the Varallo Sacro Monte model, with explicit references to the Bom Jesus do Monte Sanctuary in Braga. However, the Sanctuary of Our Lady of Remedies modified the Christological path of the Way of the Cross to suit Marian devotion. Although the original plan was not fully realised, the Pátio dos Reis, which portrays biblical figures from the Virgin's lineage, and the chapel dedicated to the Holy Family are crucial elements that reflect this shift. This transformation was further solidified in the mid-20th century with tile panels depicting scenes from the Virgin's life in a revivalist style reminiscent of Baroque and Rococo aesthetics.

### **KEYWORDS:**

baroque; Marian cult; pilgrimage; sacro-monte; sanctuary of Our Lady of Remedies

## 1. Introdução

O Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, frente à cidade de Lamego, configura-se como um sacro monti mariano. A cenografia do escadório em confronto com a paisagem envolvente insere-o na estética barroca, também evidente na arquitetura e decoração, sem prejuízo de outras soluções estilísticas justificadas pelo prolongamento da obra ao longo de dois séculos.

A construção do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios desenvolveu-se em quatro fases<sup>1</sup>: a primeira, entre 1750 e 1778, corresponde à construção da igreja e à organização do espaço interior, compreendendo os retábulos do altar-mor e dos laterais e os púlpitos; a segunda, entre 1778 e 1868, compreende a construção do escadório, incluindo as fontes, o Pátio dos Reis, a Capela de Jesus, Maria e José e a cruz monolítica; a terceira, entre 1868 e 1905, em que se procedeu à reconstrução e ampliação da igreja e do espaço exterior, incluindo as alterações da fachada com a construção das duas torres laterais e a reconfiguração do frontão, além de outras obras no santuário e da construção do parque arbóreo; por fim, a quarta, entre 1917 e 1969, quando se conclui o escadório. O arco cronológico deste estudo inicia com as referências ao início do culto no monte de São Estêvão, remontando às primeiras manifestações ainda no século XIV, mas incide sobretudo nas duas primeiras fases da construção do santuário mariano, isto é, entre 1750 e 1868.

O propósito deste estudo é analisar o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios no quadro conceptual dos santuários fundados após sinais luminosos teofânicos, da passagem da *dulia* à *hiperdulia* no contexto da Reforma tridentina e dos *sacri-monti* marianos em contraponto aos *crisológicos*. Além da análise de algumas fontes arquivísticas, nomeadamente das Memórias paroquiais<sup>2</sup>, a revisão de literatura centrou-se nas fontes impressas de enquadramento eclesiástico, onde se destacam as obras seminais *Santuário Mariano*<sup>3</sup>, *a Historia ecclesiastica de cidade e bispado de Lamego*<sup>4</sup> e *a História do culto de Nossa Senhora dos Remédios*<sup>5</sup>, a que se acrescentam os trabalhos de Lucinda Pinto<sup>6</sup>, Carla Queirós<sup>7</sup> e Alda Carvalho<sup>8</sup>.

## 2. Da *dulia* à *hiperdulia*, o culto cristão no monte de Santo Estêvão

Segundo a tradição, no século XIV, o bispo D. Durando terá visto um clarão avermelhado no então Monte dos Fragões, fronteiro a Lamego. A visão de uma luz inexplicável está na origem de alguns santuários, como o de Nossa Senhora da Luz<sup>9</sup>,

---

<sup>1</sup> PINTO, 1997; CARVALHO, 2013, 2014.

<sup>2</sup> Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IANTT), Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758), vol. 19, m. 42, mf. 328.

<sup>3</sup> SANTA MARIA, 1711.

<sup>4</sup> AZEVEDO, 1877.

<sup>5</sup> MARRANA, 1957.

<sup>6</sup> PINTO, 1997, 2001.

<sup>7</sup> QUEIRÓS, 2001, 2002.

<sup>8</sup> CARVALHO, 2013.

<sup>9</sup> ROQUE, FORTE, 2023.

em Lisboa, ou o de Nossa Senhora do Cabo<sup>10</sup>, no cabo Espichel. Também D. Durando decidiu mandar construir, no alto do monte onde avistara o clarão, uma capela dedicada a Santo Estêvão<sup>11</sup>, aberta ao culto em 1361. Passados dois séculos, a capela estava em ruínas. Por esse motivo, D. Manuel de Noronha, bispo de Lamego, mandou-a demolir e “a trasladou do alto do monte para onde está a igreja da Senhora dos Remedios”<sup>12</sup>, no local onde hoje se situa o Pátio dos Reis, numa cota inferior à da capela primitiva e para a qual foi trasladada a imagem de Santo Estêvão.

O culto ao santo foi, assim, restabelecido, mas a nova capela acabou por ser de invocação mariana, tendo D. Manuel de Noronha mandado vir de Roma uma imagem da Virgem do Leite, a qual alcançou, de imediato, grande devoção popular como Nossa Senhora dos Remédios<sup>13</sup>.

Esta mudança inscreve-se no fenómeno religioso reformista da transferência de devoções pré-existentes (*dulia*) para o culto mariano (*hiperdulia*), em consonância com as orientações dimanadas pelo Concílio de Trento, que confirmou o culto à Virgem, em oposição à crítica protestante.

## 3. O culto a Nossa Senhora dos Remédios

O culto à Senhora dos Remédios, ou do Bom Remédio, foi instituído pela Ordem da Santíssima Trindade, fundada por São João da Mata e São Félix de Valois, em 1193, com o objetivo de resgatar cristãos cativos em terras muçulmanas<sup>14</sup>.

O culto à Senhora dos Remédios acompanhou a difusão da Ordem, sobretudo em França e na Península Ibérica, tendo chegado a Portugal no início do século XIII. O culto acompanhou a difusão da Ordem no sul da Europa e chegou a Portugal no século XIII. A Virgem dos Remédios é iconograficamente representada com o Menino ao colo e tem, como atributo frequente, uma bolsa de dinheiro, em alusão ao resgate dos cristãos. Porém, em Lamego, a representação assimila a figuração da Virgem do Leite, sendo que esta “diferença iconográfica é observada em algumas igrejas dedicadas a Nossa Senhora dos Remédios em Portugal e no Brasil”<sup>15</sup>.

Através do inventário de 1741<sup>16</sup>, Marrana<sup>17</sup> identificou a imagem venerada no altar-mor e a que era exposta em dias de festa, ambas do século XV, além de uma outra, pequena, a única que não apresentava as características da Virgem do Leite, e que datou como sendo do século XIV e que teria sido venerada ainda na antiga capela de Santo Estêvão. No entanto, dada a exiguidade de informação do inventário, é difícil correlacionar com as peças arroladas com as existentes.

---

<sup>10</sup> ROQUE, FORTE, 2018.

<sup>11</sup> AZEVEDO, 1877: 52.

<sup>12</sup> AZEVEDO, 1877: 75.

<sup>13</sup> SANTA MARIA, 1711: 226.

<sup>14</sup> STROOBANTS, 1991: 265.

<sup>15</sup> RIBEIRO, 2017: 275.

<sup>16</sup> Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios (AINSR): Livro de Inventário, 1761.

<sup>17</sup> MARRANA, 1957: 30.

Nas *Memórias paroquiais* de 1758, regista-se que:

Tem esta capella trez altares: o primeyro é o altar mor aonde está a milagrossima Imagem da mesma Senhora; os dous seguintes estão no cruzeiro fazendo face hum ao outro, no da parte do Evangelho está colocada a imagem de Sam Joaquim e na da Epistolla a de Santa Anna.<sup>18</sup>

O mesmo documento informa que:

He esta capella muito frequentada de gente assim por irem visitar a Senhora como por se diverterem com o delicioso sytio della coberto de sombra de innumeraveis castanheiros; chopos, e alamos. É muito abundante de agoa de várias fontes e aos sabbados quase se despovoa a cidade e seos arredores para irem à dita capella ouvir missa e rezarem a ladainha da Senhora.<sup>19</sup>

Esta afluência crescente, que se acentuou sobretudo a partir da primeira metade do século XVII, tornou o espaço do templo muito exíguo face à quantidade de peregrinos, pelo que os membros da Confraria se sentiram obrigados a dotar o santuário de uma igreja maior, que fosse mais condigna e adequada ao culto e às práticas devocionais que aí ocorriam.

Em 1738, aproveitando a intervenção de Nicolau Nasoni na sé de Lamego, foi-lhe encomendado o desenho de uma fonte colocada no adro da igreja, substituindo uma outra, mais modesta, colocada no adro no lado sul da igreja. As *Memórias paroquiais* referem um “Jardim guarnecido de canteyros de murtas, no cimo do qual está huma fonte que lança copiosa agoa por duas bicas em hum bem talhado tanque elevado sobre alguns degraos; tudo de peda lavrada”<sup>20</sup>. Esta fonte, conhecida como o chafariz dos Remédios, com espaldar recortado e profusamente decorado, encimado por frontão interrompido rematado por um elemento cruciforme e tanque igualmente recortado a que se acede por três degraus, abre o programa barroco no santuário.

#### 4. A igreja de Nossa Senhora dos Remédios

A construção da atual igreja começou em 1750, por iniciativa do cônego terciário da Sé José Pinto Teixeira<sup>21</sup>, Juiz da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios<sup>22</sup>, sob o risco provável de António Mendes Coutinho, igualmente ligado à Irmandade. A obra desenrolou-se ao longo de onze anos, conforme a inscrição na fachada: “Acabada [em] / 1761”.

O santuário foi benzido a 22 de julho de 1761 pelo mesmo cônego José Pinto Teixeira. No dia 25, a imagem da padroeira foi solenemente trasladada em procissão desde a antiga capela para a nova igreja, com paragem na igreja do Desterro, juntamente com as imagens de Santo Estêvão, de São Joaquim e de Santa Ana. O altar-mor foi “dedicado á Virgem com bella tribuna de talha dourada e as imagens da Senhora de Santo Estevão, que é muito antiga, de S José e de S Jeronymo”<sup>23</sup>, mantendo, assim, a menção ao antigo orago.

<sup>18</sup> Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IANTT), Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758), vol. 19, m. 42, mf. 328: 295.

<sup>19</sup> Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IANTT), Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758), vol. 19, m. 42, mf. 328: 296.

<sup>20</sup> Memórias paroquiais, 1758: 296.

<sup>21</sup> AZEVEDO, 1877: 122.

<sup>22</sup> O Cônego José Pinto Teixeira exerceu o cargo de juiz da Irmandade entre os anos 1749-50 e 1776-77, isto é, ao longo de 28 anos consecutivos. Dado que, durante as obras no santuário, haveria muitos assuntos que estavam pendentes e imbricados com a Mesa precedente, necessitando de um acompanhamento sequencial, o cargo manteve-se sucessivamente na mesma pessoa independentemente da vigência anual das Mesas (QUEIRÓS, 2001: 73).

<sup>23</sup> AZEVEDO, 1877: 122



Figura 1 – Retábulo do altar-mor da igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego  
Foto: António Amen, 2010; Wikimedia Commons

Na altura, apenas estava concluída a capela-mor e a nave, ainda sem a ornamentação de talha, e a sacristia. Por isso, na altura, foi usada a tribuna do antigo retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da Sé. A imagem da Senhora dos Remédios foi colocada no “trono bem guarnecido de lumes”, onde esteve “com o sacramento exposto no peito”<sup>24</sup>.

Em 1776, o aparato decorativo foi substituído por novo retábulo, encomenda de Pedro da Silva de Oliveira, sob risco de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, e que terá sido, também, o autor dos riscos dos dois retábulos colaterais da mesma igreja<sup>25</sup>. O trabalho foi entregue à oficina de Luís Manuel da Silva, entalhador de Braga, que se encarregou da tribuna, sacrário, da cruz e castiçais e dos tocheiros da capela-mor<sup>26</sup>. Nessa altura, a imagem da Senhora dos Remédios foi levada para “o seu lugar e trono”, composto “com muita cera nova” e “vários ramos novos e cortinas [...] de uma gala encarnada e toda de fio de prata”.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios (AINSR): Livro de Inventário, 1761, fl. 13.

<sup>25</sup> SMITH, 1972.

<sup>26</sup> QUEIRÓS, 2001: 80.

<sup>27</sup> Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios (AINSR): Livro de Inventário, 1766, fl. 16v-17.

Robert Smith identificou a influência das gravuras de Juste Auréle Meissonier (1695-1750) nos retábulos riscados por Frei José Vilaça, sem prejuízo do cunho pessoal que este lhes imprimiu<sup>28</sup>. O retábulo dos Remédios segue um modelo já experimentado no mosteiro de Tibães, a que modificou as proporções, tornando-o mais alto e estreito, com as laterais mais fechadas, de forma a adaptar-se a um espaço de menores dimensões<sup>29</sup>.

Com a conclusão do douramento da talha do altar-mor, em 1773, ficou praticamente concluído o arranjo do interior da igreja de nave única retangular, característica dos santuários de peregrinação pós-tridentinos. Junto do arco triunfal, o espaço linear é quebrado pelos ângulos chanfrados com arcos graníticos de volta perfeita, onde se integram os dois altares laterais, dedicados a Santa Ana e a São Joaquim. As paredes laterais são rasgadas por dois conjuntos de portas-janelão, com cerca-dura granítica de decoração já rococó. A capela-mor apresenta planta centralizada. Paulo Varela Gomes<sup>30</sup> registou as semelhanças com a igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, de Borromini, em Roma, ainda que numa versão simplificada.

Na fachada principal, em 1769, sobre o portal axial, foi aberta uma edícula polilobada para receber a imagem da padroeira em granito. A cruz foi colocada no remate em 1773, finalizando esta fase de obras na igreja. A influência de Nasoni é visível na ornamentação arquitetónica da fachada e, em particular, nos janelões e no nicho central<sup>31</sup> (Borges, 1986, p. 117). As torres, embora mantendo uma gramática condizente, apenas foram construídas no último quartel do século XIX, altura em que também foi alteado o frontispício. Entretanto, finalizadas as obras da igreja em 1773, a intenção era “tornar o edifício mais atrativo, procuraram-se soluções atualizadas [...] que comovessem os sentidos”<sup>32</sup>, em consonância com o ideário barroco que pautou esta fase de obras, ainda que anunciando a nova estética rococó nalgumas soluções ornamentais.

## 5. Sacro monti

A igreja encontrava-se num lugar “aprazível e vistoso, mostrando um largo horizonte de muitas leguas e panorama vasto e pitoresco”<sup>33</sup>. A topografia do terreno, a envolvente florestal e a implantação da igreja no alto do monte corresponde às características dos sacro monti como espaços de peregrinação.

Os sacri monti são representações simbólicas do Gólgota, um espaço sacro, onde a tradição cristã localizava o túmulo de Adão a que a crucificação de Cristo conferia um sentido salvífico, remissório do pecado original. Para atingir o cume, é necessário cumprir a subida penosa da *via crucis*<sup>34</sup>.

O modelo matricial é o *sacro monte* de Varallo, na região do Piemonte, norte de Itália, construído em finais do século XIV e substancialmente renovado no contexto da Reforma Católica em meados do século XVI, combinando maravilhas naturais e artificiais, ao gosto decorativo da época, com o intuito de surpreender e deleitar os sentidos e dar aos peregrinos a oportunidade de admirar o espetáculo da natureza e da arte. A proximidade entre a topografia do terreno e a configuração

<sup>28</sup> SMITH, 1972: 406.

<sup>29</sup> SMITH, 1972: 401.

<sup>30</sup> GOMES, 1988: 32.

<sup>31</sup> BORGES, 1986: 117.

<sup>32</sup> CARVALHO, 2014: 18.

<sup>33</sup> AZEVEDO, 1877: 122.

<sup>34</sup> ROQUE, 2022.

do santuário corresponde ao gosto tardo-maneirista e barroco pela ‘natura artificiata’<sup>35</sup>, permitindo estruturar a paisagem e configurá-la numa cenografia religiosa. Varallo inspirou a criação dos sacri monti, primeiro na zona alpina, conhecendo, ao longo do século XVIII, uma difusão mais ampla. O Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, “de engenhosa architectura e perspectiva imponente”<sup>36</sup> foi um dos primeiros montes sagrados construídos fora da região alpina após o Concílio de Trento.

Numa estética predominantemente barroca e rococó, cujo acentuado efeito cénico é conseguido através da arquitetura monumental e da relação que esta estabelece com a natureza envolvente e com os arranjos paisagísticos dos jardins e dos parques, o aparato visual da narrativa religiosa favorece a conceção reformada da devoção e da peregrinação.

A partir do pórtico monumental desenvolve-se um percurso em ziguezague, pontuado por pequenas capelas com a representação dos Passos da Paixão de Cristo, e, na sua sequência, os escadórios dos Cinco Sentidos e das Virtudes. Estes escadórios apresentam uma configuração cenográfica cénica em lanços convergentes e divergentes dispostos simetricamente em relação ao eixo central. Esta encenação arquitetónica, bem como a sua inserção na paisagem, constitui a marca visual mais identificativa do conjunto arquitetónico do santuário e que vai ser replicada na conceção de outros sacro monti maioritariamente cristológicos pela referência literal ao caminho da via-sacra.

A simbologia associada à subida também se aplica a santuários marianos, erguidos no alto de um monte, a que se acede por um escadório numa sequência de lanços simples intercalados por patamares ou numa conjugação mais complexa de lanços convergentes e divergentes. Mantém-se, ainda, a ligação à paisagem natural envolvente e a presença do elemento água.

O santuário de Nossa Senhora da Peneda, em Gavieira, no Parque Natural do Gerês, com uma longa escadaria em linha reta e ladeada por capelas que albergam cenas escultóricas dos passos da Paixão e da vida de Maria, as quais substituem outras, que anteriormente se dispersavam pelo monte antes da reorganização setecentista do espaço. Interrompida por um vasto terreiro, sucedem-lhe o Escadório das Virtudes, em lanços convergentes e divergentes, com patamares onde se integram fontes sobrepostas pelas esculturas da Fé, Esperança, Caridade e Glória. É nítida a influência do Santuário do Bom Jesus de Braga, ainda que numa escala menor e com um aparato decorativo e qualidade escultórica igualmente inferiores.

A utilização deste modelo prolonga-se pelo século XIX, como, neste caso, o santuário de Nossa Senhora da Piedade que, numa estética neobarroca e apropriando-se também do anterior culto a Santa Bárbara, recupera o caminho em ziguezague, pontuado nos ângulos por capelas com representações de Passos da Paixão que sublinham o sentido devocional da peregrinação em direção à imagem de Cristo morto nos braços da mãe.

## 6. O sacro monte de Nossa Senhora dos Remédios

Enquanto, nos santuários marianos de Nossa Senhora da Peneda e de Nossa Senhora da Piedade, o sacro-monte manteve as referências à via-sacra, o escadório do santuário de Nossa Senhora dos Remédios centra-se em temáticas mariológicas.

O extenso escadório com grande efeito cénico e panorâmico, partindo do sopé até à igreja no cume do monte, sublinha a estética barroca do conjunto, ainda que o prolongamento das obras no tempo e a sequência de várias campanhas resulte num ecletismo arquitetónico e decorativo. “A notável e grandiosa escadaria, que muitos lanços desce até á raiz do monte, tem sido construída gradualmente e em épocas. Não obstante se tem seguido um plano regular e symetrico, mas tão dispendioso, quanto monotono e pesado”<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> LONGO, 2010: 86.

<sup>36</sup> PIMENTEL, 1876: 19.

<sup>37</sup> AZEVEDO, 1877: 123.

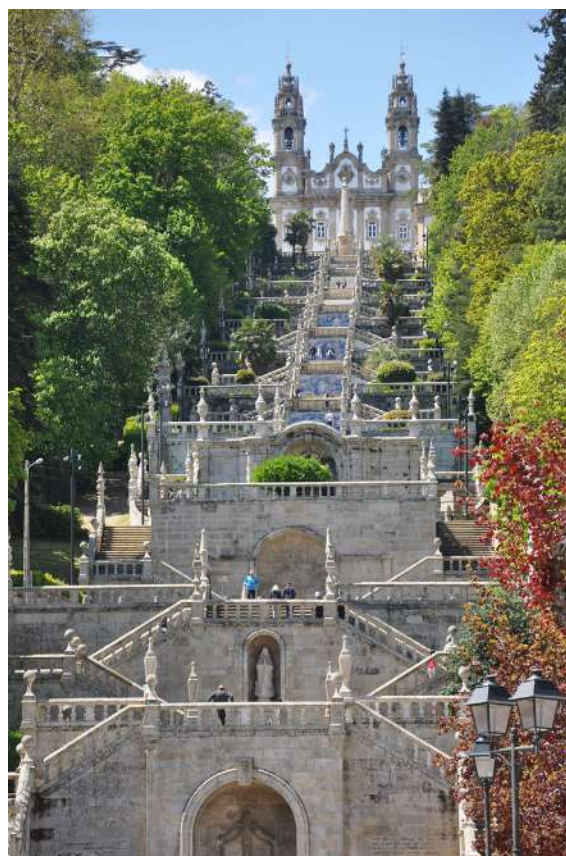


Figura 2 – Santuário Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego  
Foto: Jaime Silva, 2018; Flickr, Creative Commons License

A construção do escadório, incluindo as fontes, o pátio dos Reis, a capela de Jesus, Maria e José e o cruzeiro, corresponde à segunda fase das obras no santuário, entre 1778-1868<sup>38</sup>. Nesta fase, o escadório correspondia ao espaço entre a chamada Meia-Laranja e a Fonte do Pelicano, cujo pátio se previa rematado por um pórtico idêntico ao Pórtico dos Profetas do Santuário de Nossa Senhora da Peneda, mas cujo projeto não se concretizou. No estado atual, o escadório desenvolve-se em nove lanços e oito pátios, num total de 686 degraus com corrimãos de balaústres e coruchéus piramidais, mas, no âmbito deste estudo, centramo-nos nas obras realizadas no último quartel do século XVIII.

Em 1777, o mestre lamecense Manuel Faustino de Loureiro foi incumbido de riscos e plantas, e de fazer o acabamento e remates das obras da igreja, o arranjo do adro, a execução do primeiro lanço das escadas com o cerco em cantaria, sendo as últimas mais largas do que as primeiras, o pátio dos Reis e respetiva ligação por lanços de escadas até ao pátio da capela de Jesus, Maria José e a colocação de pirâmides e bilros, pilastras e corrimão nos vários pátios. Estas obras deveriam ser semelhantes aos dos trabalhos já executados e a obra teria de obedecer ao risco e plantas que o mestre já tinha em seu poder<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> CARVALHO, 2014: 18.

<sup>39</sup> Arquivo Distrital de Viseu (ADV), Livro de Notas de Lamego, n° 135/16, fis. 96-98v.



Figura 3 – Santuário Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego: igreja e escadório até ao Pátio dos Reis  
Foto: Concierge.2C, 2011; Wikimedia Commons

Faustino Loureiro dirigiu as obras até à morte, em 1790<sup>40</sup>. Porém, em 1783, João de Castro Nunes, mestre pedreiro natural do Casal de Naboia, já tinha sido contratado para executar o pátio abaixo daquele que estava a ser construído por Faustino Loureiro<sup>41</sup>. Este pátio, com galerias e escadas, segundo os apontamentos e riscos entregues pela Irmandade e devia manter os mesmos lanços, retiros e todos os degraus precisos até chegar ao pátio de cima, colocando-lhe também os balaústres e corrimão em tudo igual aos do primeiro lanço, corresponde ao pátio da capela Jesus, Maria, José.

Partindo do adro, dois lanços simétricos de escadas desembocam no patamar com uma fonte, dita da cebola, pela forma bolbosa da bica, no fecho de uma mina. Seguem-se dois lanços que conduzem ao Pátio dos Reis. Além da inspiração no escadório do Bom Jesus de Braga, Manaças aponta a semelhança com as escadas e respetivas balaustradas da Torre dos Clérigos, de Nicolau Nasoni, em particular no que se refere à disposição convergente e divergente.

<sup>40</sup> ALVES, 1971: 408.

<sup>41</sup> Arquivo Distrital de Viseu (ADV), Livro de Notas de Lamego, n° 133/4, fis. 144-146.

O Pátio dos Reis é o mais grandioso do escadório, quer pelas suas dimensões, quer pela decoração e esquema iconográfico e simbólico entre a genealogia da Virgem e os atributos associados à mulher do Apocalipse. O pátio estrutura-se em dois eixos: um formado pelo escadório e outro que lhe é perpendicular entre dois pórticos monumentais com meias colunas adossadas a paramentos murais, coroados por estatuária. São ao todo dezoito estátuas dos reis e patriarcas de Israel, executadas por António de Sousa, de Braga, e Manuel de Liz, entre 1812 e 1814, numa representação da genealogia de Virgem (e S. José), mãe de Cristo (cfr. Mt. 1: 9-12): Joatam (Jotão), Achaz (Acaz), Ezequias, Manases (Manassés), Amon, Josias, Jeconias, Salatiel, Zorobabel, Abiu (Abiúde), Eliacim (Eliaquim), Azor (ou Azor), Achim (Aquim), Eliud (Eliúde), Eleázor (Eeazar), Matan (Matã) e Jacob.

A genealogia apresentada no evangelho de Mateus corresponde à profecia de Isaías, anunciando o nascimento do Messias: “Brotará um rebento do tronco de Jessé, e uma flor brotará das suas raízes” (Is 1: 11). A filiação de Cristo, segundo Mateus, é descrita como se fosse filho natural de José, o que não foi objeto de contradição quer pelos teólogos medievais, quer pelos artistas, que passaram a assumir que, tal como José, também a Virgem pertencia à descendência de David. Esta interpretação poderá ser explicada pela Lei de Moisés que determinava que “Todas as mulheres que possuírem um património em uma tribo israelita, tomarão marido na tribo paterna” (Nm 36: 8). Nesse sentido, a genealogia de Maria seria a mesma de José o que a confirma como descendente da casa de David.<sup>42</sup>

Ao centro, uma fonte é sobrelevada por seis degraus de perímetro recortado e é encimada por um obelisco suportado por quatro atlantes nos vértices e da boca dos quais jorra a água para a taça. No registo inferior e em cada uma das faces do obelisco, estão o monograma AM [Ave-Maria] e os símbolos marianos sol, lua e estrela, referindo três das invocações nas Litanias Lauretanas. Estes símbolos referem-se igualmente à “Virgem do Apocalipse, vestida de sol, coroada de estrelas e com a lua a seus pés” (Ap 12: 1).

O obelisco desenvolve-se numa estrutura piramidal quadrada, com os ângulos trabalhados em três quinas, num total de doze que Marrana associa às doze tribos de Israel<sup>43</sup>. É rematado por uma estrela de oito pontas, evocando a Virgem como a protetora que conduz à eternidade. Repartida pelas duas faces, apresenta-se as inscrições “Avé Maria” e “cheia de graça”.

A interpretação dos símbolos na base do obelisco pode ser feita através das Litanias Lauretanas que nos permitem aproximar do sentido teológico e devocional que tinham à época.

A Stella matutina, ou estrela da manhã, àquela que rompe a escuridão e anuncia o dia, alude ao combate entre as trevas e a luz vitoriosa. É também uma referência à mensagem de Cristo no texto apocalíptico “Eu sou o descendente e a estirpe de David, Eu sou a brilhante estrela da manhã” (Ap 22:16), mais uma vez numa simbiose simbólica entre mãe e filho. A Stella matutina ou estrela matutina é mencionada desde o século XIV nas Litanias do Loreto, na versão de Pádua, retomando o livro de Ben-Sirá (Sr 50: 6).

A Virgem é igualmente mencionada como “stella maris”, ou estrela do mar, cuja primeira referência surge no Liber de Nominibus Hebraicis, de São Jerónimo<sup>44</sup>, retomada no hino medieval “Ave maris stella”, geralmente cantado nas vésperas. São Bernardo também se refere à Virgem como “maris stella”<sup>45</sup>, aquela que irradia luz sem perder o brilho e aquela que vem de Jacob (Nm 24: 17) cuja luz ilumina o mundo.

<sup>42</sup> RÉAU, 1996: 136-137.

<sup>43</sup> MARRANA, 1957: 108.

<sup>44</sup> JERÓNIMO, 1845: col. 789.

<sup>45</sup> BERNARDO, 1862: col. 70.

O sol e a lua são símbolos marianos a partir do texto do Cântico dos Cânticos “Electa ut Sol, pulchra ut Luna” (Ct 6: 10) que a teologia cristã aplica à Virgem e em consonância com a descrição do Apocalipse (Ap 12: 1). A reciprocidade entre a Virgem e o Sol, símbolo cristológico, deriva da existência de Cristo na pessoa virginal de Maria. Por outro lado, enquanto a lua recebe a luz do sol, assim a Maria recolhe a beleza e a pureza de Deus.

No pátio seguinte, ergue-se a capela dedicada a Jesus, Maria e José. Esta, segundo o contrato estabelecido com Castro Nunes, em 1873, seria oitavada, com os cunhais da frontaria em cantaria e os de trás em alvenaria grossa com tombadilho no alto para receber oito pirâmides; a frontaria ficaria assente na parede do pátio que ele iria executar e a porta seria apilastrada e sobre ela se colocaria a pedra de armas da família do encomendador<sup>46</sup>. O tema da Sagrada Família retoma a profecia de Isaías, onde são referidos a raiz, o rebento (haste) e a flor, decifrados como José, Maria e Jesus<sup>47</sup>.

A capela situa-se no pátio dito da Sereia, cuja denominação deriva fonte conhecida como da Sereia, que se lhe encontra em face, numa interpretação errónea do tritão de mármore que se encontra sobre o tanque. Esta fonte foi executada em Lisboa por José Cinatti e montada no local onde se encontra por Manuel Domingues da Costa Barreira, já em 1869.

Para este local e de acordo com o modelo simétrico do Bom Jesus de Braga, estava prevista outra capela igualmente oitavada, tendo sido celebrado um novo acordo com Castro Nunes, em 1783. Porém, um erro de contas causou grande prejuízo financeiro ao pedreiro que fugiu abandonando a obra<sup>48</sup>. Faustino Loureiro assumiu a sua execução, mas morreu pouco depois, marcando o início de um período de paragem nas obras que se prolongará até ao século XVIII.

Estariam ainda previstas outras capelas, dado que, segundo o anónimo “Cónego da Sé de Lamego”, continuador e anotador da História eclesiástica da cidade de Lamego, o “Bispo D. Manuel de Vasconcelos Pereira se combinára com os magnates da cidade para edificarem, cada qual de per si, uma capella em cada um dos planos da escadaria, para depois na frente se levantar um chafariz”<sup>49</sup>.

Porém, só em 1819, foi ajustada a continuação das obras com José Roiz Tinoco, mestre pedreiro natural de S. Martinho de Mouros. Nesta fase, o trabalho foi feito em sentido ascendente, a partir da base. Em simultâneo, foram sendo realizadas obras de embelezamento, incluindo mais fontes. Posteriormente, a irmandade mandou colocar aqui uma imagem de Nossa Senhora de Lourdes, comprometendo a lógica iconográfica original.

O programa iconográfico do santuário até este ponto desenvolve-se através da representação dos três temas genealógicos<sup>50</sup>: a Sagrada Família, ou a Trindade Humana, reflexo terreno da Santíssima Trindade; a linhagem da casa de David, através do relato de São Mateus; e a Parentela de Maria, com a representação de S. Joaquim e Santa Ana, nos altares laterais da igreja. No altar-mor, a fechar o programa num esquema circular, a Virgem com o Menino ao colo e a imagem de São José, à sua direita, repetem o tema da Sagrada Família.

<sup>46</sup> Arquivo Distrital de Viseu (ADV), Livro de Notas de Lamego, nº 133/4, fis. 144-146.

<sup>47</sup> RÉAU, 1996: 136.

<sup>48</sup> ALVES, 1971: 408 e segs.

<sup>49</sup> AZEVEDO 1877: 123.

<sup>50</sup> RÉAU 1996: 135.

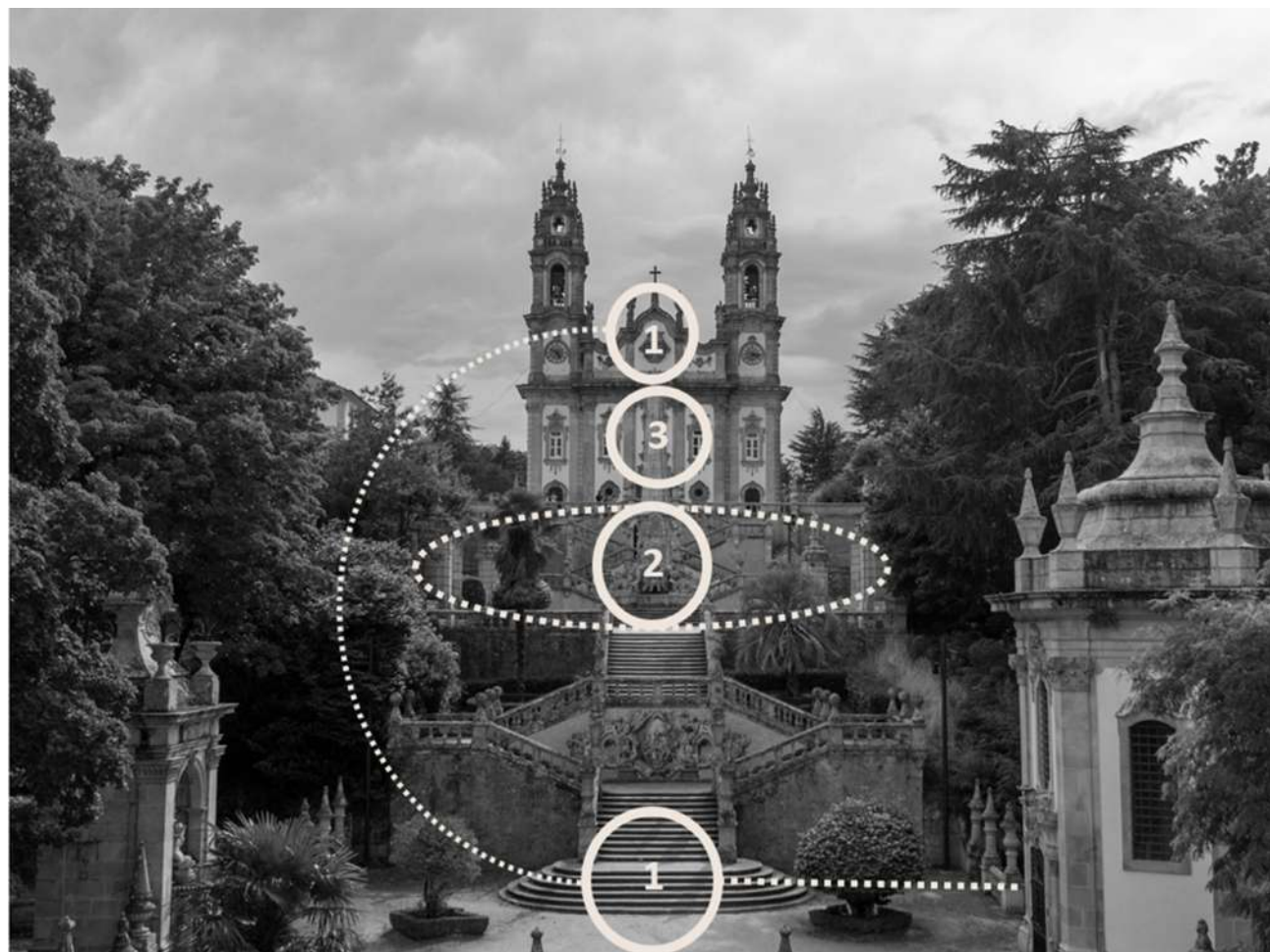


Figura 4 – Escadório entre o pátio, dito, da Sereia e a igreja com a marcação do programa iconográfico da genealogia de Maria:  
1 – Sagrada Família / Trindade humana; 2 – Linhagem da casa de David; 3 – Parentela de Maria

Fugindo a este arco cronológico marcado pela estética entre o barroco e o rococó, embora a mantenham numa interpretação revivalista, os painéis azulejares instalados nos pátios cimeiros complementam a iconografia mariana do santuário. Os painéis são obra do pintor ceramista F. Gonçalves e foram produzidos na Fábrica do Carvalhinho, de Vila Nova de Gaia, em 1968. Na década de 1990, a irmandade mandou retirar dois painéis por se encontrarem em mau estado de conservação. No local observam-se os painéis com representação de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, a Anunciação, a Visitação à prima Santa Isabel, a Virgem com o Menino, Nossa Senhora dos Remédios, a cena da Coração da Virgem pela Santíssima Trindade. Entretanto, está em curso o projeto de reposição de um dos painéis retirados, recuperado a partir do registo fotográfico de Robert Smith.

## 7. Conclusão

Tendo sido criado no alto do monte após a visão de um clarão que D. Durando sentiu como manifestação teofânica, o santuário inscreve-se num fenómeno religioso medieval de que fazem parte, entre outros, o culto à Senhora da Luz, em Carnide, e à Senhora do Cabo, Espichel. Porém, já no contexto da Reforma católica de Trento, o culto original a Santo Estêvão é secundarizado pelo culto à Virgem.

A morfologia da paisagem em que se insere, no alto de um monte fronteiro ao espaço urbano, adequavam o santuário de peregrinação à configuração de sacro-monte adotada no século XVIII, tomando como modelo o santuário de Bom Jesus do Monte, em Braga, por sua vez, subsidiário do de Varallo. Menos frequentes do que os santuários cristológicos, os sacro-monti marianos tendem a manter o percurso ascensional que antecede o templo com referências à Paixão de Cristo. O santuário da Senhora dos Remédios é, neste sentido, inédito, dado que as referências iconográficas e simbólicas inseridas no escadório são relativas à Virgem.

A crescente afluência de peregrinos aliada às mudanças de gosto e à constante preocupação em atualizar e renovar o espaço do santuário, justificam as sucessivas campanhas de obras, de que resulta o ecletismo arquitetónico e decorativo marcado pelas estéticas barroca, rococó, neoclássica e revivalista. Porém, a ligação entre o edificado e a natureza, o efeito cénico do longo escadório em direção à igreja, sublinhado pela profusa decoração granítica das estátuas, fontes, colunas e pilastras, lanços de escadas com corrimãos balastrados, remates trabalhados, pirâmides, bolas, o subjacente apelo aos sentidos e à emoção, cunham o aspeto barroco deste sacro-monte de peregrinação mariano.

## 8. Referências

### a. Manuscritos

Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios (AINSR), Livro de Inventário, 1761 e 1766.

Arquivo Distrital de Viseu (ADV), Livro de Notas de Lamego, n.º 133/4 e n.º 135/16.

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IANTT), Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais de 1758), vol. 19, m. 42, Mf. 328.

### b. Impresas

ALVES, Alexandre (1971) - Subsídios para a história do santuário de Nossa Senhora dos Remédios de Lamego: o pátio dos Reis e o pátio de Jesus, Maria José. Beira Alta, vol. 30, n.º 3, Viseu, Junta de Província da Beira Alta, pp. 401-[422].

AZEVEDO, Joaquim de (1877) – História eclesiástica da cidade e bispado de Lamego ... continuada e anotada por um conego da se de Lamego. Porto: Typ. do Jornal do Porto.

BERNARDO, Santo, 1090-1153 (1862) – “De laudibus Virginis Matris”. In: MIGNE, Jacques-Paul (ed.), Patrologiae Cursus Completus: Series Latina. Paris: Apud J.-P. Migne, vol. 183. p. 55–88.

BORGES, Nelson Correia (1986) – História da arte em Portugal, vol. 8, Do barroco ao rococó. Lisboa: Publicações Alfa.

CARVALHO, Aida (2013) – Histórias de um culto: Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego. Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Disponível em <http://hdl.handle.net/10198/10827>

CARVALHO, Aida (2014) – «O santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego», Revista santuários: Cultura, arte, romarias, peregrinações, paisagens e pessoas, vol. 1, n.º 1, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pp. 17–25.

GOMES, Paulo Varela (1988) – A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XXVIII. Lisboa: Editorial Caminho.  
JERÓNIMO, Santo, c. 343-420 (1845) – “Liber de Nominibus Hebraicis”. In: MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologiae Cursus Completus: Series Latina* 1. Paris: Excudebat Vrayet, vol. 23, cols. 771–858.

LONGO, Pier Giorgio (2010) – *Memorie di Gerusalemme e Sacri Monti in Epoca Barocca*: Vincenzo Fani, Devoti Misteri e Magnanime Imprese nella sua Relatione del Viaggio in Terrasanta ... Ponzano Monferrato: Atlas.

MARRANA, José António (1957) – História do culto de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego. Porto: [s.n.].

PIMENTEL, Diogo Pereira Forjaz de Sampaio (1876) – Memórias do Bom Jesus do Monte e roteiro ou abreviada notícia de Braga. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PINTO, Lucinda de Jesus Barros (1997) – O Santuário de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego: contributo para o estudo da sua construção 1750-1950/69. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/19446>

PINTO, Lucinda de Jesus Barros (2001) – O Santuário de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego: contributo para o estudo da sua construção 1750-1905/69. Lamego: Câmara Municipal de Lamego.

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira (2001) – Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/18573>

QUEIRÓS, Carla Sofia Ferreira (2002) – Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional 1680-1780. Lamego: Câmara Municipal de Lamego.

RÉAU, Louis (1996) – Iconografia del Arte cristiano, t. 1, vol 2: Iconografia de la Biblia: Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal.

RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto (2007) – As muitas faces de Nossa Senhora dos Remédios. Debates do NER, vol. 18, n.º 32, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 259–287.

ROQUE, Maria Isabel (2022) – “Sacri-monti: representações do Calvário nos montes de Varallo, Braga e Congonhas”. In: FERREIRA, Sílvia; URIAS, Patrícia (eds.), *Barroco em movimento: Portugal e Brasil e a construção de um novo olhar*, pp. 177-204. Sevilha: Enredars.

ROQUE, Maria Isabel; FORTE, Maria João (2018) – “Senhora do Cabo: santuário, culto e turismo entre a tradição e a transformação”. *Gaudium Sciendi*, n.º 14 (2018), Lisboa, Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa, pp. 51-83. <https://doi.org/10.34632/gaudiumsciendi.2018.2989>

ROQUE, Maria Isabel; FORTE, Maria João (2023) – “O culto a Nossa Senhora da Luz, em Carnide, Lisboa”. In: ABREU, José Paulo Leite; DUARTE, Marco Daniel (eds.), *Padroeira de Portugal: mulher, mãe e rainha: 375 anos da coroação de Nossa Senhora da Conceição*, pp. 557-576. Vila Viçosa: IPPEM – Instituto da Padroeira de Portugal Para os Estudos da Mariologia.

SANTA MARIA, Agostinho de (1711) – Santuario Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosamente apparecidas em graça dos prégadores & dos devotos da mesma Senhora ... Lisboa: Antonio Pedrozo Galram.

SMITH, Robert C. (1972) – Frei José de Santo António Vilaça: Escultor beneditino do século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

STROOBANTS, François (1991) – Notre-Dame du Remède ou du Rachat. Marseille: Imprimerie Montgrand.

## A GUARDA DE PERTENCES EM CONTEXTO DOMÉSTICO, NO ROCOCÓ PORTUGUÊS. METAMORFOSE DA ARCA (in)CÓMODA

PATRÍCIA COTTA

Artis-Flul/Fress

O mobiliário tem a particularidade de ter sido produzido ao longo dos tempos pelo Homem para o servir, constituindo por isso um reservatório de memórias da Humanidade. O seu estudo reveste-se de especial importância quer pelo objeto em si, quer pela análise e entendimento das sociedades que o produziram e o utilizaram. É também importante referir que, a todo o período de produção corresponde um conjunto de materiais, ferramentas, técnicas decorativas e construtivas, disponíveis em cada momento. A sua compreensão possibilita descobrir muito sobre as Artes Decorativas, vivência e cultura civilizacional. Além de nos possibilitar a sua determinação cronológica.

**A Metamorfose da Arca em Cómada.** É consentaneamente considerada, por todos os que se dedicam ao estudo do mobiliário, que a tipologia paradigmática do século XVIII é a Cómada e que a sua matriz foi a Arca. Assim, consideramos importante verificar o seu processo evolutivo desde os exemplares mais antigos, de que temos conhecimento, até ao surgimento das primeiras cómodas.

**Começamos por definir o que entendemos por Arca.** A Arca é um móvel de conter, maioritariamente de formato retangular, que possui um recetáculo provido de tampa plana, pela qual se acede ao seu interior. A tampa pode apresentar fechadura e é articulada com a caixa, ou base, com fixação na parte superior do tardo (traseira), por meio de dobradiças ou gonzos. A base pode ter o espaço interior dividido, ter prateleira(s), incorporar gaveta(s) e apresentar portas. Destinadas a pousar diretamente no chão são, por isso, na maioria dos casos dotadas de suportes de apoio (pés).

Não devemos confundir «Arca» com «Caixa». A caixa é uma tipologia em tudo semelhante à arca, mas de dimensões mais reduzidas. Serve igualmente para guardar e transportar objetos, neste caso, de menor volume e não se destina a assentar no chão, mas a guardar ou pousar noutras peças de mobiliário.

**A Arca na Antiguidade Clássica**<sup>1</sup>. O mobiliário mais antigo de que temos conhecimento é o da civilização egípcia. Estas peças chegaram até aos nossos dias graças à descoberta, em 1922, do túmulo de «Tutankhamon» (c.1341a.C. – 1323 a.C.). Tal revelação possibilitou o seu conhecimento e mostrou que os egípcios já dominavam técnicas bastante sofisticadas, na construção e decoração de mobiliário. Como por exemplo, encaixes em «cauda de andorinha», «furo e respiga», «meia-esquadria» (Ver Fig. 1) e métodos de folhear<sup>2</sup> e de embutir<sup>3</sup>, como resposta à grande falta de madeira.

<sup>1</sup> RIVERS, UMNEY, 2003\_ 2-5.

<sup>2</sup> Folhear – «Técnica que consiste em cobrir uma estrutura de madeira de menor qualidade, com uma folha (1 a 2 mm de espessura) ou faixa (mais espessa) de uma outra madeira mais decorativa ou valiosa». SOUSA, BASTOS, 2004: 40.

<sup>3</sup> Embutir – «Técnica que consiste em aplicar pedaços de madeira ou de outros materiais, recortados segundo desenho prévio, e inseri-los na espessura da madeira do móvel em aberturas correspondentes, /.../. Esta técnica só se aplica nos móveis maciços». SOUSA, BASTOS, 2004: 40.

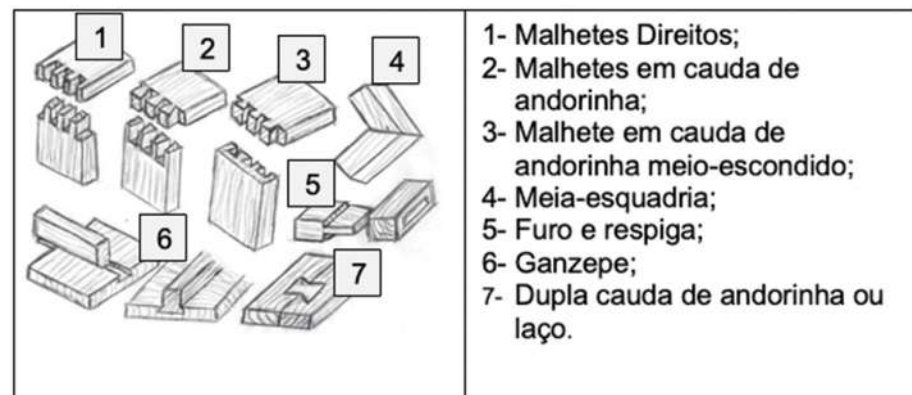


Fig. 1 - Ligações Madeira a Madeira.  
P. Cotta.

As arcas, tal como as caixas, eram paralelepípedicas e com pés curtos, podiam apresentar divisões internas, conter gaveta, raramente tinham fechaduras, normalmente eram feitas de madeiras autóctones ou por vezes vindas de fora, mas podiam igualmente ser de papiro ou cana. Não existem muitos exemplares de arcas egípcias em madeira, por motivos que se prendem com a sua materialidade e o decorrer do tempo. Embora a existência se encontre documentada e ainda se conservem alguns exemplares em museus.

**A existência de arcas gregas** é evidente, embora o seu conhecimento esteja praticamente reduzido à sua representação na cerâmica e em escassos exemplares esculpidos em pedra. O mobiliário helénico evidenciava muitas semelhanças com o egípcio, o que não será de estranhar pois o primeiro terá sido o seu modelo.

Pelo facto da Grécia ser abundante em madeira, o mobiliário raramente era folheado. Na decoração eram utilizados materiais tais como mármore, bronze, marfim embutido e pedras preciosas, por vezes conjuntamente com a madeira. Frequentemente era pintado e entalhado.

**O mobiliário romano** sofreu uma enorme influência grega. Existindo mesmo a propagação de vários modelos semelhantes aos gregos por todo o império romano, desta forma, grassando o estilo «greco-romano» no mobiliário romano. As arcas continuavam a ser, preferencialmente, a tipologia de arrumação.

**O percurso da arca desde a Idade Média até ao século XVIII**<sup>4</sup>. A importância da Arca na Idade Média, não foi mais do que uma resposta da sociedade à necessidade de transportar bens nas suas deslocações. Servindo tanto como móvel de conter, onde podiam colocar os objetos e roupas que tinham de transportar, como de assento, mesa, e por vezes até de leito, onde dormiam. Polivalente, era facilmente transportável e, por isso, geralmente dotada de gualdras (pegas laterais de metal).

**No período Românico, até ao século XIII**, a arca era de extrema importância embora o armário aberto já fosse bastante comum neste período. Algumas cadeiras e tronos eram construídos em formato de arca com um encosto acoplado.

**No Gótico, até ao século XV**, as arcas eram frequentemente escavadas a partir de um tronco. Apresentavam “paredes” mais os menos espessas, sem juntas e por vezes eram reforçadas com cintas metálicas.

**Entre o século XIII e o XVII**, a arca era assemblada através de painéis apertados (colados ou pregados) cujas tábuas laterais da frente e da traseira se prolongavam até ao chão, funcionando como pés.

<sup>4</sup> RIVERS, UMNEY, 2003: 6-10.

A «Arca de Seis Tábuas» foi construída **durante a Idade Média até ao século XIX**. Normalmente era feita a partir de tábuas de grande espessura, coladas, pregadas e por vezes reforçadas com cintas de ferro. Na sua assemblagem o veio da madeira era cruzado entre os dois painéis maiores e os laterais, dispondo o veio na horizontal nos maiores (frontal e traseiro) e na vertical nos menores (ilhargas); minimizando desta forma as variações dimensionais da madeira e consequente fendilha-mento. Os painéis das ilhargas estendiam-se até ao chão, para formar os pés.

A última tipologia e a mais evoluída foi a «Arca de Painéis» ou «Arca em Moldura» construída a **partir do final do século XV**<sup>5</sup>. Os painéis eram assemblados sem recurso a qualquer fixação, nem colados nem pregados, sendo aplicados num sistema de molduras, através de samblagens de «furo e respiga» (Ver Fig. 1). Este tipo de construção de moldura ou engradado, além de tornar as arcas substancialmente mais leves, foi a grande contribuição do final do Quatrocentos para a marcenaria. Desta forma, tornando insignificante a variação da dimensão da madeira aplicada. E possibilitando que os prumos funcionas-sem como pés.

**A arca, enquanto peça de mobiliário principal**, foi perdendo importância à medida que a vida das pessoas foi ganhando estabilidade. Assim, o ser facilmente transportável, relevante até à Idade Média, foi perdendo significado.

Durante a Antiguidade Clássica, no Egito na Dinastia XII, em Tebas, existe referência a arcas com gaveta<sup>6</sup>. Na Época Moderna, as gavetas apareceram na parte inferior das arcas na transição do século XVI para o século XVII, como resposta ao incómodo que se começava a sentir na utilização da arca convencional e renunciando o futuro aparecimento da cómoda que se consubstanciou, apenas, em encher a parte frontal de gavetas e anular a abertura da tampa. Os primeiros arcazes<sup>7</sup> (Ver Fig. 2), dotados de gavetas, surgiram no final do século XVI, no mobiliário religioso e antecipando a generalização da gaveta e o seu aparecimento na tipologia civil, a cómoda.



Fig. 2 - Arcazes, português, séc. XVII.  
Cabral Moncada Leilões (©CML) Leilão, nº 1493, 30-04-2024, lote nº 266.

<sup>5</sup> Técnica que surgiu na Flandres no século XV. RIVERS, UMNEY, 2003: 10.

<sup>6</sup> FEDUCHI, 1986: 142.

<sup>7</sup> Arcazes - «Móvel de sacristia destinado a guardar paramentos e alfaias litúrgicas, designado na documentação antiga como arcazes, armário ou caixão. Tem a forma de uma grande arca com gavetões e, nalguns casos, armários nos cantos e/ou no centro. /.../». SOUSA, BASTOS, 2004: 103.

A arca, ainda na Antiguidade Clássica, «transformou-se» no armário ao ter sido rodada e colocada ao alto, convertendo a tampa em porta virando-a para a frente, fazendo as dobradiças «trabalhar» por dentro da moldura exterior, não por fora como acontecia na arca e colocando prateleiras no seu interior. Tinha a enorme vantagem, tal como as gavetas que apareceram posteriormente na base das arcas, de permitir um acesso mais fácil e rápido ao bem que se pretendia retirar de dentro do móvel. As arcas continuam a existir até à atualidade, embora em muito menor número e sem a importância que tiveram em tempos passados.

Durante o século XVII, por «Cómoda» entendia-se ser algo cómodo, como certamente uma «cadeira cómoda», tal era referido para vários objetos e móveis que fossem confortáveis. Contudo, só uma peça de mobiliário conservou o nome de «Cómoda», foi o armário baixo com gavetas e, em França, com tampo de mármore.

**O nome «Cómoda», nova tipologia do século XVIII.** Até ao final da centúria de Seiscentos, conservou-se a prática de guardar os objetos pessoais em arcas com tampa, muito incómodas, que obrigavam as pessoas a curvar-se para alcançar o seu conteúdo. A primeira medida de comodidade operada na arca foi a sua elevação, ao ter-lhe adicionado pés; a seguir, surgiu a divisão do seu espaço em compartimentos com configuração de gaveta, sobrepostos e que permitiam o seu funcionamento de forma individual. Assim, desta forma, tornando a «Incómoda Arca» em «Arca Cómoda». O dicionário «*L’Architecture*», de Jean- François Sobry (1743 – 1820), de 1776, diz-nos o seguinte: - «*Baús ou arcas são comumente chamadas de cómodas; algumas têm tampas, outras têm gavetas. Elas são colocadas nos quartos; são decorados com anéis e reservas de bronze dourado.*»<sup>8</sup>

**A data em que surgiu a primeira Cómoda.** É difícil determinar de forma rigorosa a data em que surgiu a cómoda, mas é possível apontar para uma data aproximada. Até ao final do século XVII o termo parecia não ser ainda conhecido, mas no «*Dictionnaire Trévoux*»<sup>9</sup>, de 1771, anterior em cinco anos ao de Sobry, já existe referência e menciona que é uma palavra nova, dizendo - «*Espécie de armário em forma de secretária, com gavetas, puxadores e ornamentos em bronze, próprio para guardar roupas de casa e de vestuário. A este móvel chamam cómoda por causa da grande comodidade. Arca cómoda.*» e acrescenta ao significado - «Esta palavra é nova». Em Portugal, no dicionário de Raphael Bluteau (1638-1734), em 1712, não existe ainda referência à nova palavra «Cómoda», mas já é possível encontrá-la na versão de 1789, reformado e acrescentado, por António de Moraes Silva (1755–1824)<sup>10</sup>.

Em França, no primeiro quartel do século XVIII, já se encontravam várias referências à nova tipologia. Em Julho de 1708, num relatório escrito, o Duque de Antin (1664-1736), informou Luís XIV (1638-1715) sobre a situação de várias obras em curso, referindo-se à construção de duas cómodas - «*Vindo aqui, passei em Paris para ver na oficina de Guillemar*<sup>11</sup> *as duas cómodas que ele está a fazer para o quarto de Vossa Majestade em Marly, só faltam fazer as gavetas, vão custar 310 L. por*

<sup>8</sup> Tradução livre: «*Les coffres ou arches sont vulgairement nommés commodes; les uns sont à couvercle, les autres à tiroirs. On les place dans les chambres à coucher; on les décore d’anneaux & de compartimens de bronze doré.*». SOBRY, 1776: 183.

<sup>9</sup> Tradução livre: «*COMMODOE*» - «*Cómoda - Espécie de armário em forma de secretária, com gavetas com puxadores(?) e ornamentos em bronze, próprio para guardar roupas de casa e de vestuário. A este móvel chamam cómoda por causa da grande comodidade. Arca cómoda. Esta palavra é nova.*», *Dictionnaire Universel François Et Latin, Vulgairement Appelé dictionnaire De Trévoux*. 1771: 727.

<sup>10</sup> «*Commoda, s. f., Espécie de meza ou bofete composto de gavetas, e gavetões.*». MORAES SILVA, 1789: 292.

<sup>11</sup> François Guillemard (? – 1724) – Marceneiro em Paris. Trabalhou para a corte de Luís XIV e Regência. Em 1708 forneceu duas cómodas em violeta para a câmara do rei no Castelo de Marly.

*peça.*»<sup>12</sup>. Do mesmo modo, no Inventário do mobiliário da coroa de Luís XIV, referente ao período entre 1663 e 1715, são referidos dois desenhos designados como sendo de «cómodas» criados por Jean Bérain<sup>13</sup> (1640-1711), artista régio, ativo entre 1655 e 1711, ano em que faleceu. São igualmente mencionadas, no mesmo Inventário, cómodas e cómodas secretárias/papeleiras, mas como «*table à tiroir*» e «*table en bureau*»<sup>14</sup>, neste caso com data de inventariação - 22 de Abril de 1697. Tal facto, demonstra que a palavra «Cómoda» não era ainda usual. Da mesma forma havia alusão a cómodas na publicação «*Le Nouvéau Mercure*» - dezembro de 1717, onde se publicitava a venda de sete cómodas no «*Bureau général d’adresses*»<sup>15</sup>. Existem várias referências neste intervalo de tempo que sugerem os primeiros cinco anos do século XVIII como período aproximado do surgimento da tipologia com o nome «cómoda».

**A Cómoda do período Rococó, «Rocaille» ou D. José em Portugal.** Um estilo é caracterizado pelo «conjunto de elementos – quer de estrutura e forma, quer de decoração – característicos de uma época, de uma região, de uma escola, de um autor, etc.». <sup>16</sup>

Um «Estilo» surge de um novo gosto, estética ou circunstância específica e acompanha o que se verifica nas outras disciplinas artísticas de igual cronologia. Normalmente num período inicial coexistindo com o «Estilo» anterior, que lentamente vai «apagando» e substituindo.

**Contexto histórico direto que influenciou a cómoda e o mobiliário rococó português.** A produção de mobiliário em cada período é necessariamente moldada pelas circunstâncias da respetiva época e o mobiliário rococó português também contextualizou a sua conjuntura.

No período Setecentista, a diversão e a religião passaram para o âmbito doméstico; a formalidade perdeu importância; o jogo de salão, a dança, os espetáculos, o convívio, os debates políticos, artísticos e também filosóficos estavam na moda. Os grandes salões de receção recriavam ambientes de representação e aparato muito dentro de espírito Barroco. A mulher ganhou importância na sociedade; a nova classe média, rica, que gravitava à volta da corte ganhou dimensão; o conforto e a ergonomia passaram a ser regra das elites. A arquitetura das casas foi-se modificando, compartimentou-se, aumentando o número de divisões, com funções específicas, de menor escala e mais íntimas, substituindo os grandes conjuntos de divisões intercomunicantes do século XVII. O mobiliário especializou-se e adaptou-se às novas necessidades traduzindo-se no aumento da quantidade e do número de tipologias, na diminuição de escala, no âmbito funcional, construtivo e estético, representativo dos aspetos sociológicos da época.

A grande proximidade com Inglaterra promovida por vários fatores, tais como: a existência de Alianças; a presença de ingleses no norte de Portugal ligados à produção de vinho do Porto e nos Açores ligados ao comércio de citrinos<sup>17</sup>; o casamento de Dona Catarina de Bragança (1638-1705) com Carlos II (1630 -1685) de Inglaterra, em 1662, com o mobiliário que

<sup>12</sup> Tradução livre do original: «*J’ay été à Trianon pour voir le second bureau de Boulle, il est aussi beau que l’autre et sied à merveille à cette chambre. /.../ En venant icy, j’ai passé à Paris pour voir chez Guillemar les deux commodes qu’il fait pour la chambre de Votre Majesté à Marly, il n’y a plus que les tiroirs à faire, elles coûteront 310 L. la pièce*». GUIFFREY, 1869: 18.

<sup>13</sup> GUIFFREY, 1869: 113 e 241.

<sup>14</sup> Entre as rúbricas testamentadas números 494 e 505 são referidas vinte e nove «tables à tiroir» e uma «table en bureau». GUIFFREY, 1869: 173.

<sup>15</sup> Le Nouvéau Mercure. Dezembro de 1717: 246-247.

<sup>16</sup> CABRAL de MONCADA, 2024: 96.

<sup>17</sup> Navios ingleses chegavam carregados de mobiliário, para negociar com os citrinos Açoreanos. OLIVEIRA MARTINS,1981: 295.

levou no dote e o que trouxe no seu regresso, já viúva, em 1693. Além da forma de vida simples e prática dos ingleses, com que nos identificávamos e nos tornamos mais próximos deste país, das tendências e modas que daí vinham.

Igualmente o «Tratado de Methuen» de 1703<sup>18</sup>, entre Portugal e Inglaterra, celebrado pelo embaixador inglês John Methuen (1650-1706) e Manuel Teles da Silva, marquês de Alegrete (1641-1709), pelo qual, além de outras repercussões, terá favorecido a importação de grandes quantidades de mobiliário, a partir de Inglaterra. Tal como escreve Simons, no seu artigo no «The Burlington Magazine» 455: LXXVIII de 1941.<sup>19</sup>

Com as obras de Mafra e a faustosa corte de D. João V, que em tudo se quis assemelhar à de Luís XIV, o país entrou num período de dificuldades financeiras. Tal situação levou o Rei a promulgar mais uma lei Pragmática<sup>20</sup> em 1749. Pela qual proibiu a importação de móveis e o uso de ouro ou prata na produção de mobiliário, entre outras inibições. Este último impedimento é frequentemente considerado como o grande contributo para o desenvolvimento da excelente qualidade técnica e artística da dita «talha de ourives»<sup>21</sup> (Ver detalhe Fig. 5), como resposta à necessidade de apresentar uma decoração elaborada, baseada em ornamentos feitos apenas com madeira.

O Terramoto de 1755, que causou a quase total destruição da cidade de Lisboa, incluindo o Paço da Ribeira, com o qual se perdeu uma parte muito importante do mobiliário D. João V e D. José. Com o Marquês de Pombal (1699-1782) a tomar um conjunto de medidas, no sentido de reorganizar a cidade e suprir a falta de mobiliário nas zonas afetadas. Tal facto trouxe implicação direta no mobiliário produzido na Grande Lisboa, como veremos mais à frente.

**As Influências do mobiliário D. José.** Durante todo o século XVIII fez-se sentir a alternância entre as influências Inglesa e Francesa. Às influências absorvidas, os marceneiros nacionais juntaram o carácter português e a interpretação dos ornatos «rocaille», os excelentes materiais de que dispunham e a elevada qualidade técnica de execução. Assim, elaboraram peças que, embora influenciadas pela produção estrangeira, demonstraram uma enorme criatividade e fantasia, que se manifestou de forma híbrida e indubitavelmente portuguesa. Tais circunstâncias levaram a que o mobiliário português produzido no período rococó, durante o reinado de D. José, por revelar características com identidade nacional tomasse o nome de «Mobiliário D. José». Assim, citando o Professor Vítor Serrão, «respirava por pulmão próprio», não sendo uma simples mimetização das suas influências.

Com D. José, a influência francesa aumentou e competiu com a inglesa sem nunca a superar; pois era o gosto inglês que mais se assemelhava ao temperamento português, sóbrio, prático e voltado para a utilidade.

O «rocaille» e os modelos franceses foram mais apreciados pelas elites da capital (Ver Fig. 3). No Porto a influência inglesa era preponderante (Ver Fig. 4), tanto através da importação de mobiliário de Inglaterra como pelos trabalhos e consulta do

<sup>18</sup> «Tratado de Methuen» – Tratado entre Grã-Bretanha e Portugal, celebrado em 27 de Dezembro de 1703 - «Tratado de Methuen que regulava a admissão de tecidos de lã ingleses em Portugal e dos vinhos portugueses em Inglaterra com um imposto inferior em um terço ao cobrado sobre os franceses.». PRESTAGE, 1946: 40.

<sup>19</sup> «The export trade of English furniture to Spain and Portugal in the first half of the eighteenth century was a trade that a number of London craftsmen were engaged in. /.../. This particular furniture trade, judging from the records of exports preserved in the Public Record Office, was more stable with Portugal than with Spain during the first half of the eighteenth century, owing to the peaceful relations and the close commercial ties that existed between England and the former country at this period». SIMONDS, 1941: 58.

<sup>20</sup> «Leis pragmáticas» - Leis que foram publicadas com o intuito de regular as condutas da sociedade, nomeadamente para combater o luxo. A primeira data de 1340 e foi promulgada pelo rei D. Afonso IV (1291-1357). No reinado de D. João V foi promulgada, a 24 de Maio de 1749, uma outra pragmática contra «aquellas superfluidades e excessos que tinha introduzido o luxo e a vaidade». SERRÃO, 1982: 364-366.

<sup>21</sup> «Talha de ourives», talha de baixo-relevo, de excelente qualidade técnica e detalhe requintado, comparada ao trabalho de cinzelagem na prata do mesmo período e estilo, em que os portugueses se destacaram pela excelência dos seus trabalhos.



Fig. 3 - Cómoda D. Jose, ao gosto francês.  
©CML, Leilão n.º 224, 18-03-2024, lote n.º 48.



Fig. 4 - Cómoda D. José, ao gosto inglês.  
©CML, Leilão n.º 106, 11-05-2009, lote n.º 78.



Fig. 5 - Cómoda D. José, com oratório.  
©CML, Leilão n.º 161, 22-09-2014, lote n.º 253.

Catálogo<sup>22</sup> do marceneiro inglês Thomas Chippendale (1718-1779). Igualmente importante foram os mestres franceses nas Fábricas Reais, as gravuras francesas e alemãs e os livros franceses de estampas.

**A Cómoda Rococó, período de D. José (1750-1780).** De acordo com as Normas de Inventário, por Cómoda designa-se - «Móvel de conter, característico do século XVIII, destinado geralmente a adornar os salões e quartos de vestir. A sua denominação deriva directamente da funcionalidade ou da «comodidade» que o caracterizam. Tem vulgarmente formato rectangular. Apresenta o tampo em madeira ou mármore sobre um corpo fechado, que comporta um número variável de gavetas sobrepostas, em regra de duas a cinco, ocupando geralmente todo o seu interior. Apoiase em pés. /.../ Pode ainda, como móvel combinado, apresentar alçado, sendo nesse caso designada por cómoda com alçado. O alçado ou armário pode servir para guardar livros ou no caso nacional, utilizar-se como oratório, contendo imagens »<sup>23</sup>, (Ver Fig. 5).

Estruturas das Cómicas e Papeleiras Rococó portuguesas. As estruturas podiam ser simétricas e assimétricas; com curvaturas acentuadas; superfícies moldadas e talha de baixo-relevo, a chamada «talha de ourives», já referida; mantiveram-se as novas formas do barroco, principalmente os saiais, prumadas, joelhos e aligeiraram-se algumas formas joaninas, como a perna galbada que ficou muito mais fina, com a curvatura menos sinuosa e joelho de menor volume. O pé de «garra e bola» praticamente desapareceu, apenas aparecendo nos centros menos eruditos ou em peças de transição de D. João V para D. José; surgiram os pés em voluta, com enrolamentos vegetalistas, fitomórficos, zoomórfico, de sapata, em misula ou espatulada. O móvel deixou de ser volumoso, ganhou «leveza» com formas de grande delicadeza «rocaille».

**A Decoração Rococó no período D. José.** Os volumes tornaram-se menos proeminentes, apresentavam ornamentos «rocaille». Os ornatos existiam em grande abundância, com elementos contracurvados, assimétricos, baseados em enrolamentos vegetalistas e concheados; que se concentravam em zonas específicas, principalmente nos aventais, joelhos e arestas dos móveis, alastrando-se como que «animados de movimento», de forma vibrante. As «chinoiseries»<sup>24</sup>, a concha simétrica e as decorações do barroco praticamente desapareceram.

**Técnicas de Construção.** As técnicas de construção podiam ser elaboradas para manter o material da estrutura à vista, parcial ou totalmente revestida. Esta podia ser torneada ou entalhada, com talha de baixo-relevo ou «talha de ourives» e ou vazada. As diversas partes constituintes do móvel eram assembladas com ligações de «madeira a madeira», podendo as samblagens ser reforçadas com auxílio de cavilhas<sup>25</sup> de madeira e/ou cola e elementos metálicos. As ligações utilizadas na assemblagem eram: os malhetes diretos ou assutados (caudas de andorinha), que podiam ser aparentes ou escondidos; «dupla cauda de andorinha» (laços); «meia-esquadria»; «ganzepe» e «furo e respiga» (Ver Fig. 1).

**Técnicas de Decoração.** A dita «talha de ourives» dominou a decoração das estruturas do período. Manteve-se a talha vazada, o moldado, o torneado, o embutido e o marchetado; era comum as várias técnicas coexistirem na mesma peça. As cómodas entalhadas, tinham o saial mais comprido e as pernas mais curtas, que as embutidas ou marchetadas. Nas cómodas de influência francesa, as «chutes» e os «sabots» (Ver Fig. 6) faziam-se em bronze dourado e não eram entalhados como



Fig. 6 - Cómoda, Chute e Sabot.  
©CML, Leilão nº 188, 06-06-2017, lote nº 638.

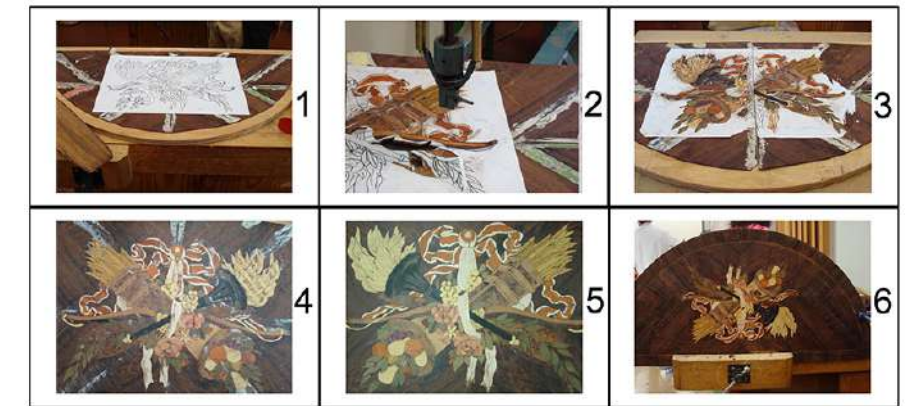


Fig. 7 - Marchetados, sequência do recorte.  
P. Cotta.

acontecia nas de influência inglesa, os tampos em mármore e, de um modo geral, as pernas apresentavam-se mais altas que no período anterior e as gavetas não intersestavam as composições florais, nem o movimentado jogo de curvas e contracurvas dos bronzes. Os apontamentos dourados da talha, os marmoreados e acharoados passaram a ser residuais.

**Madeiras utilizadas na construção da estrutura do mobiliário palaciano português.** Na estrutura do mobiliário palaciano eram utilizadas, principalmente, as madeiras exóticas importadas do Brasil: pau-santo (jacarandá-da-bahia), vinhático (mogno brasileiro), gonçalo-alves, pau-cetim e pau-rosa; pontualmente era usado ébano, deixando de ser utilizadas as madeiras asiáticas e orientais africanas.

**Materiais utilizados na decoração.** Dependendo das técnicas utilizadas na decoração da estrutura, assim eram utilizados diversos materiais. As madeiras apareciam principalmente nos embutidos e nos marchetados (Ver Fig. 7). Nestes casos eram usadas madeiras coloridas e contrastantes, as folhosas exóticas brasileiras e nacionais, principalmente: pau-santo; vinhático; buxo; espinheiro; pau-cetim e pontualmente aparece o ébano asiático, muito apreciado pela sua cor negra de veio praticamente impercetível; a sicupira (negra e vermelha), utilizada no período D. João V, deixou de se aplicar.<sup>26</sup> Aparecem igualmente outros materiais, embutidos, marchetados e/ou aplicados na estrutura: marfim; folha de ouro; pele e couro; têxteis; mármore, principalmente nos tampos das cómodas de influência francesa (Ver Fig. 3); tintas e metais – bronze, cobre, latão, ferro, prata, ouro. O «charão» deixou de ter importância.

**Mobiliário dito «Pombalino» (1755-1775).** O mobiliário dito pombalino foi produzido durante a política de reconstrução, pós-Terramoto, com o propósito de debelar, rapidamente, o desfalque provocado pelo Terramoto de 1755. Em que o Marquês de Pombal permitiu o estabelecimento de «tenda» a oficiais não examinados, medida que trouxe à capital homens pouco capazes no ofício de marceneiro, colidindo com o Regimento do Ofício de marceneiro-samblador e reduzindo a força dos

<sup>22</sup> Tomas Chippendale, publica o seu catálogo «The Gentleman and Cabinet-maker's Director» em 1754, reeditado em 1755 e 1762. BOWETT, 2018: 11.

<sup>23</sup> SOUSA, BASTOS, 2004: 88.

<sup>24</sup> «Chinoiseries» - «Decoração europeia de objectos à maneira chinesa. É resultante do gosto europeu pelo Oriente a partir do século XVI.». FREIRE, PEDROSO, HENRIQUES, 2002: 290.

<sup>25</sup> Cavilha - «Elemento ligeiramente troncocónico de madeira dura (ou por vezes de marfim), usado com as mesmas funções do prego. Para reforçar a sua fixação, a cavilha é geralmente embebida em cola». SOUSA, BASTOS, 2004: 38.

<sup>26</sup> CABRAL de MONCADA, Miguel (2023) - Curso de Mobiliário Civil Português, Módulo 5: Rococó (D. José), (1750-1780), Lisboa, Academia Cabral Moncada, Leilões.



Fig. 8 - Cómida <<Pombalina>>. ©CML, Leilão nº 226, 03-06-2024, lote nº 98.



Fig. 9 - Papeleira D. José. ©CML, Leilão nº 134, 12-12-2011, lote nº 76.



Fig. 10 - Credência D. José. ©CML, Leilão nº 218, 25-01-2010, lote nº 114.

Juízes em detetar as fraudes e verificar a qualidade do mobiliário<sup>27</sup>. Passados alguns anos tudo voltou à normalidade, sendo acrescentado um novo parágrafo ao Regimento de 1767 a determinar que cada Mestre tivesse a sua marca para identificar as suas obras.<sup>28</sup> Medida que os nossos marceneiros do período não terão levado muito a sério, pois embora existam algumas, são raras as peças de mobiliário D. José assinadas.

Este mobiliário, embora tenha coexistido com a produção D. José, apresentou peças muito simplificadas, de influência exclusivamente inglesa, principalmente, inspiradas pelos modelos simplificados de Thomas Chippendale. As tipologias fabricadas que temos conhecimento são restritas, resumindo-se a móveis de assento: cadeira, canapé, cadeira de secretária, arquibanco e banco; móveis de função combinada: mesa de jogo e de pousar: mesas de abas e mesa de encostar. Até à data não sabemos da existência de nenhuma cómoda dita «Pombalina». Tivemos conhecimento de uma identificada por Miguel Cabral de Moncada, que gentilmente nos forneceu a preciosa informação e imagem (Ver Fig. 8). Contudo, acreditamos que deverão ter sido produzidas outras tipologias que possamos ainda não ter conhecimento.

**Os materiais utilizados na estrutura do «mobiliário de emergência»** foram principalmente as madeiras portuguesas: Nogueira, Cerejeira, Carvalho e Casquinha e as brasileiras: Pau-santo (Jacarandá da Baía) e Vinhático (mogno brasileiro). Na decoração o único material utilizado foram os metais bronze, latão, cobre, ferro e ouro, aplicados nas ferragens funcionais.

<sup>27</sup> Juízes do ofício – Normalmente cada ofício tinha dois juízes responsáveis por fiscalizar as respetivas oficinas e verificar a boa prática do que era estipulado pelas corporações. Era também sua função, examinar as provas de perícia dos oficiais e atribuir a certidão para a obtenção da Carta de Exame, aos oficiais aprovados no exame. LANGHANS, 1943: XVII.

Carta de Exame – Quando os oficiais eram aprovados no exame de perícia do ofício, era-lhes passada uma certidão com a qual podiam requerer à Câmara a Carta de exame para poder abrir a sua própria oficina. LANGHANS, 1943: XXIX-XXX.

<sup>28</sup> «Cada hum dos Mestres (...), tera sua marca para cada hum marcar as suas obras e achando-se algum Sem ella sera Condenado o Mestre respectivo em vinte mil reis pela primeira vez, e dobro pela Segunda e Tresdobro pela terceira, /.../». LANGHANS, 1943: 505.

**As técnicas de decoração.** As peças deste período foram construídas de forma rígida, despojada, visando a utilidade, praticamente desprovidas de elementos decorativos. Regra geral, todas as tipologias apresentam uma simples canelura na aresta externa das pernas de secção quadrada e, por vezes, podem exibir cantoneiras entre a junção das pernas dianteira com o aro da cintura (brackets), muito ao gosto inglês. Não conhecemos peças «pombalinas» marchetadas ou embutidas.

**Concluindo** - Como já foi por nós referido, com o novo «modus vivendi» das elites consolidado pela nova divisão espacial da Casa, surgiu um grande número de novas tipologias de mobiliário, de menor escala, em superior quantidade e com a linha curva a autorizar maior ergonomia. Mas a peça paradigmática do século XVIII é, sem sombra de dúvida, a que pertence ao grupo do mobiliário de conter, a Cómida e as suas aparentadas Cómidas Papeleiras ou designadas apenas por Papeleiras (Ver Fig. 9); com ou sem alçado (livreiro ou oratório).

A Cómida e a Cómida papeleira, com ou sem alçado, de influência inglesa e/ou francesa, surgiram como a grande inovação e destaque do Barroco Setecentista. Foram um puro exercício de ecletismo, que os marceneiros portugueses praticaram durante este período, com uma mescla muito equilibrada das duas influências, inglesa e francesa, «condimentada» pelo imaginário e carácter português, e com o pau-santo que Portugal tinha ao contrário dos citados países.

As cómodas rococó portuguesas, na sua maioria, nunca deixaram de apresentar elementos do barroco joanino. Existiu sempre uma certa «simetria assimétrica» ou «assimetria simétrica». À exceção da Credência, que apresentou realmente estrutura e decoração «rocaille» (Ver Fig. 10), a maioria dos móveis mantiveram decorações ou estruturas barrocas em coexistência com a nova Corrente estética. Embora, a menor escala do móvel e a baixa volumetria da talha, regra geral, justificassem incontestavelmente a índole rococó mesmo em peças com ingerências barrocas. As peças de estrutura e decoração rococó, o «virtuoso rococó», são algumas das mais sofisticadas peças de mobiliário que os marceneiros portugueses produziram ao longo dos tempos.

### **Bibliografia Essencial:**

- BLUTEAU, D. Raphael (1712) - *Vocabulário Português e Latino*, Lisboa, Oficina de Pascoal da Silva.
- BOWETT, Adam; LOMAX, James (2018) – *Thomas Chippendale 1718-1779, A Celebration of British Craftsmanship and Design*, Bradford: The Chippendale Society.
- CABRAL de MONCADA, Miguel (2024) – *Peritagem e Avaliação de Obras de Arte*, Lisboa, Scribe - Produções Culturais, Lda.
- FEDUCHI, Luís (1986) - *História do Mobiliário*, Barcelona, Editorial Blume.
- FREIRE, Fernanda Castro; PEDROSO, Graça; HENRIQUES, Raquel Pereira (2002) - *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.
- GUIFFREY, J. J. (1869) - *Le Duc d'Antin et Louis XIV, Rapports Sur L'Administration des Batiments Annotés par le Roi*, Deuxième Partie, Paris, Académie des Bibliophiles.
- HAVARD, Henry (1894) - *Dictionnaire L' Ameublement et de la Décoration, Depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, de A-C*, Vol. 1, Paris: Maison Quantin, pp. 928 – 938.
- LANGHANS, Franz-Paul (1943) - *As corporações dos Ofícios Mecânicos - Subsídios para a sua história*, Vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.
- *Le Nouvéau Mercure*, Paris, Chez Pierre Ribou, dezembro de 1717.
- OATES, Phyllis Bennet (1991) - *História do Mobiliário Ocidental*, Lisboa, Editorial Presença.
- OLIVEIRA MARTINS, Francisco Ernesto de (1981) - *Mobiliário Açoriano – Elementos para o seu estudo, Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos culturais*.
- PRESTAGE, Edgar (1946) – *A Aliança Anglo-Portuguesa*, 2ª Edição, Coimbra.
- RIVERS, Shayne; UMNEY, Nick (2003) - *Conservation of Furniture*, Oxford, Butterworth – Heinemann.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1982) - *História de Portugal [1640-1750]*, Vol. V, 2ª edição, Lisboa, Editorial Verbo.
- SILVA, António de Moraes (1789) - *Dicionário de Raphael Bluteau reformado e Acrescentado*, Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.
- SIMONDS, Robert Wemyss (1941) – “English Eighteenth Century furniture exports to Spain and Portugal”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 45: LXXVIII, Londres, The Burlington Magazine Publications Ltd. pp. 57- 61, 64.
- SOBRY, J. F. (1776) - *De L' Architecture*, Paris, Chez Couturier, Fils, Libraire.
- SOUSA, Maria Conceição Borges de; BASTOS, Celina (2004) - *Normas de Inventário – Mobiliário, Artes Plásticas e Decorativas*, Lisboa, Instituto Português Museus.

## **A CONFRARIA DO ESPÍRITO SANTO DE ARCOS DE VALDEVEZ - A ENCOMENDA ARTÍSTICA DA ÉPOCA MODERNA**

PAULA CRISTINA MACHADO CARDONA

CITCEM — FLUP

Os espaços paroquiais, igrejas e capelas votivas e as unidades conventuais beneficiaram de forma direta da atividade artística desenvolvida pelas confrarias, que constituem uma importante e profícua categoria de mecenas no que à encomenda artística diz respeito.

As confrarias encomendavam a artistas retábulos, imaginária, revestimentos ornamentais, ornamentos de altar, peças de prata e ouro destinadas ao culto e diversos tipos de paramentos, estimulando e influenciando a produção artística. Socorriam-se, maioritariamente, de artistas locais ou de oficina dos centros urbanos de maior dimensão, mas procuravam, globalmente, garantir que a obra a executar reunisse segurança, durabilidade, que respeitasse os padrões estéticos da época, que se avalia pelas recorrentes expressões “ao moderno”, que indicam os documentos contratuais.

Na arte da talha, que será o foco deste artigo, em regra, os ciclos de renovação dos seus suportes são frequentes, isto porque, para a confraria, o seu espaço – a capela /igreja – era uma montra que se destinava a ser olhada e admirada. No caso da Confraria do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, os equipamentos retabulares não serão substituídos, constituindo um dos mais representativos conjuntos maneiristas do território. Posteriormente, outros equipamentos completarão o espaço sacro, tais como o coro e os púlpitos. Estas encomendas originaram, obrigatoriamente, a presença de mestres entalhadores, ensambladores e imaginários, que conferiram a Arcos de Valdevez uma espécie de identidade artística que pode ser medida e contextualizada numa dimensão espacial alargada.

### **O contexto da produção artística – religiosidade e devoção**

No Alto Minho, como acontecerá de modo geral por todo o país, a partir do século XVIII, gradualmente, as muralhas que encerravam os povoados vão deixando de cumprir funções defensivas, começando a ser demolidas pelas necessidades óbvias de expansão urbana destes pequenos núcleos. No século XVIII, intensificar-se-ão medidas de reformulação urbana, decorrentes do aumento da população e do aparecimento de um conjunto de serviços e valências que reforçam a importância do espaço urbano, com o alargamento de praças e de vias de comunicação intra e extramuros. A emergência do interesse público começa a prevalecer como resposta às necessidades coletivas das populações. Para esta população, a relação com o território que habitava era estabelecida mediante vínculos de sacralização: bons ou maus anos agrícolas, abundantes ou

deficientes pescarias, bonanças ou tempestades, secas prolongadas ou chuvas torrenciais, etc. dependiam essencialmente da vontade divina. A relação próxima aos seus santos protetores garantia, para a maioria da população, os ciclos de abundância e a preservação da sua integridade física, protegendo-os de maleitas de todo o tipo, que se traduziam em manifestações públicas de devoção. Estas comunidades organizadas em torno da sua paróquia, agregar-se-ão a uma ou mais confrarias e as confrarias fundarão nas igrejas paroquiais capelas votivas, para venerarem e honrarem os seus santos protetores. Algumas fundaram capelas nas igrejas matrizes, paroquiais, conventuais e outras criaram as suas próprias igrejas e santuários.

As confrarias religiosas formadas nas comunidades urbanas propagam-se no último quartel do século XV em torno das devoções do Santíssimo Sacramento, da Paixão, das Almas e da Virgem Maria, como preconizará Trento<sup>1</sup>.

As igrejas paroquiais, integradas em zonas urbanas mais desenvolvidas, no caso em questão sede de concelho, eram templos que cresciam organicamente em função das rendas e disponibilidades financeiras das suas várias tutelas: mitra bracarense, que vigiava de perto as questões relacionadas com os requisitos litúrgicos do espaço paroquial; os municípios responsáveis pelo corpo das igrejas e, em alguns casos, pelas torres sineiras; as confrarias, que geriam as suas capelas votivas e os privados que instituíam as suas capelas funerárias. Destas tutelas queremos fazer especial menção às confrarias, designadamente à Confraria do Espírito Santo de Arcos de Valdevez.

As confrarias do Espírito Santo, nos casos estudados do Vale do Lima, têm perfil clerical e constituem-se como as restantes, enquanto associações de fiéis que se reúnem para o exercício da piedade e caridade cristã, sendo estabelecidas pela autoridade eclesiástica, neste caso o Arcebispado de Braga.

As confrarias eram, na sua maioria, corporações de forte significado e implantação popular, alcançando prestígio junto das comunidades e funcionando como veículos promotores do reforço moral e religioso das populações. Estas corporações, fortemente hierarquizadas e com um modelo administrativo bem definido tinham, no âmbito das suas responsabilidades, atribuições funcionais fundamentais para a gestão dos bens patrimoniais.

#### **A Confraria do Espírito Santo de Arcos de Valdevez – fundação e fases construtivas da nova igreja**

A confraria do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, de perfil eminentemente clerical, à semelhança das restantes, regia-se por regulamentos próprios, definidos num complexo corpo normativo, mais ou menos extenso, alterando-se ao longo dos séculos e que, regra geral, comportava um conjunto de privilégios, obrigações e deveres que legitimavam as suas ações e práticas quotidianas. Esse corpo normativo estabelece para além dos privilégios, direitos e obrigações dos confrades, orientações muito precisas de âmbito assistencial e financeiro, definindo as formas e meios de sobrevivência financeira e, entre outras, de preservação e aumento patrimoniais, integrando o seu património devocional/artístico.

A fundação da Confraria do Espírito Santo na vila dos Arcos de Valdevez está datada de 1545, conforme indica o Livro das Cláusulas Velhas, referindo-se à renovação estatutária de 1624. Em 1624, a confraria existia ainda na antiga Matriz, como nos esclarecem os seus estatutos, elaborados precisamente nesse ano, “Satatutos do Spirito Santo situada na igreja do Salvador da villa dos Arcos de Valdevez novamente reformados”<sup>2</sup>.

Entre o final da década de trinta e inícios da década de quarenta, a confraria decide construir um templo próprio. As obras

<sup>1</sup> CARDONA, 2012a: 17-18

<sup>2</sup> CARDONA, 2012b: 112. Identificámos quatro estatutos da confraria, os primeiros, datados de 1549, foram os únicos que não encontramos no Arquivo da Matriz dos Arcos, por terem certamente perecido; os segundos estatutos são datados de 1593, os terceiros de 1624, aprovado a 4 de abril 1682, os quartos feitos em 1710

estavam a decorrer, em 1641, como se comprova, no Acórdãos e Assentos dos Irmãos, escrito a 5 de dezembro desse ano. Em assembleia, o prior, António de Brito Padreiro, abade de Távora e os homens bons da confraria, conscientes da necessidade de dinheiro “pera as obras da igreja que os senhores irmãos della fazião que por falta delle não correrião o que era em perda da confraria pello dano que as obras já feitas podião receber”, acordam o alargamento do número de irmãos leigos de 30 para 40, obtendo com estas novas entradas “dinheiro pera correr com as obras.”<sup>3</sup>

Esta igreja seiscentista, de uma só nave e ampla capela-mor, está localizada a norte do terreiro onde se encontra a Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez. De todos os casos que conhecemos dentro dos quatro concelhos do Vale do Lima, este é um dos mais peculiares, pelo facto desta confraria do Espírito Santo ter optado pela construção de um templo próprio, o que nos leva a concluir que estamos perante uma entidade financeiramente robusta, dotada de avultados rendimentos, o que lhes permitiu desenvolver um vasto e ambicioso programa de obras, socorrendo-se das mais operosas e prestigiadas oficinas que laboravam.

As obras de arquitetura que a confraria leva a cabo podem ser agrupadas em 3 grandes fases, correspondendo a que se inicia em finais da década de 30 do século XVII, até 1703, a uma primeira fase que se caracteriza essencialmente pela construção do templo, sacristia e campanário e arranjos exteriores. Estas obras estavam a decorrer em 1641, como estabelece um termo do Livro dos Acórdão e Assentos dos Irmãos de 5 de dezembro. Quem encabeça essas obras será o mestre pedreiro arcuense Amaro Francisco<sup>4</sup>.

A segunda fase decorre entre 1720-1727 e consistiu na intervenção da fachada, colocando-se-lhe um novo friso, cruzeiros e pirâmides, obras a cargo do mestre pedreiro limiano Pascoal Fernandes. Integrada nesta fase, está a construção de uma nova torre, colocada em praça pública em abril de 1724 e arrematada pelo mestre pedreiro português Manuel Luís. Domingos Martins e António Ribeiro, mestres pedreiros naturais de Barcelos, adjudicam, em 1727, a obra do remate da torre que será vistoriada, após a sua conclusão, nesse mesmo ano, por Francisco Lourenço Eiras, referido como mestre de arquitetura, natural de Caminha<sup>5</sup>.

A terceira fase, que decorre entre 1746-1765, está essencialmente direcionada para as obras de ampliação da capela-mor e sacristia. Importa referir que devido a um conjunto de deficiências construtivas a capela-mor acabará por ser demolida e reconstruída. A escritura de contrato da obra é assinada a 28 de fevereiro de 1747. Manuel Gomes de Lima, Manuel Lourenço e João Lourenço de Caminha são os mestres pedreiros contratados, obrigando-se a executá-la de acordo com a planta e os apontamentos num prazo de seis meses. O incumprimento do prazo levaria a confraria a contratar, à custa dos mestres pedreiros e dos seus fiadores, novos oficiais, pelo dobro dos honorários, para garante da conclusão da obra no tempo estipulado. A obra, terminada em junho de 1748, será inspecionada pelo mestre perito António do Rego, na altura assistente em Ponte da Barca e pelo mestre pedreiro Manuel Pereira, de Arcos de Valdevez. Aparentemente, o auto de inspeção não terá revelado qualquer anomalia construtiva da capela-mor, mas o que é facto é que se vieram a confirmar várias irregularidades. Os revisores das contas da confraria registam, em 1751, entre outras questões, problemas nas fundações como estando na origem do colapso da capela-mor, razão pela qual deviam os mesmos (mestres pedreiros) reerguê-la à sua custa, não

<sup>3</sup> CARDONA, 2012b: 112.

<sup>4</sup> CARDONA, 2012b: 112-113

<sup>5</sup> CARDONA, 2012b: 122-123

havendo lugar a pagamentos. “[...] como os ditos pedreiros a fundamentaram em tão pouca fortaleza que universalmente se demolio que rezão havia para a não reedificarem a sua custa os mesmos pedreiros”<sup>6</sup>.

Para o período em apreço, e consentâneas com a obra da capela-mor, estão a ser feitas as obras do arco-cruzeiro, aberturas de frestas, rebaixamento do presbitério, lajeado e o respalde da capela-mor. Estas intervenções foram feitas pelo mestre pedreiro/arquiteto caminhense Francisco Lourenço Eiras<sup>7</sup>.

Fixados e consolidados os volumes arquitetónicos com grande dispêndio financeiro por parte da confraria do Espírito Santo, há que considerar todo o esforço atinente à ornamentação litúrgica do interior, que vai acompanhando as diferentes fases da construção da igreja.

### **As encomendas de talha, pintura e douramento**

No caso da Igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, importa enquadrar de forma mais precisa a encomenda dos equipamentos de talha, retábulos, púlpitos, tetos, frontais de altar e as pinturas e douramento destes suportes.

A talha, entendida como premissa decorativa do espaço sacro, evoluirá de acordo com parâmetros estéticos, vigentes em cada época, mas apresentando, no caso português, um conjunto de especificidades que genericamente passamos a elencar: a influência do tratado de arquitetura de Serlio, num período que decorre entre 1550-1700, dando um cunho marcadamente maneirista às estruturas retabulares. Apesar desta influência, tal como sucedeu na arquitetura, Portugal mantém-se à margem das características internacionais do maneirismo, mas desenvolve uma linguagem contida e depurada, assente no perfil fechado e regular destes equipamentos que se destinavam a receber pinturas e a evolução desta linguagem, particularmente na segunda metade do século XVII, na qual, gradualmente, as estruturas retabulares passam a enquadrar, de forma mais assumida, imaginária, acentuando-se a utilização de painéis narrativos em baixos-relevos. A característica dominante desta fase é a utilização de pares de colunas ou pilastras que enquadram nichos e painéis e, em determinadas situações, um camarim central; o recurso a frontões curvos, com aplicação de volutas retiradas dos tratados de Dietterling e de de Vries. A ornamentação cruza os motivos geométricos das molduras dos nichos e dos vãos com motivos naturalistas. As cabeças de anjos passam a ser aplicadas de forma mais profusa; as colunas recebem no terço inferior dos seus fustes ornamentação geométrica e naturalista: diamantes, cartelas, folhas de acanto, pássaros, meninos, máscaras<sup>8</sup>.

A talha passa a revestir grandes superfícies: altares, púlpitos, caixas de órgãos, arcos, sanefas, cadeirais, arcazes, molduras, painéis, peanhas. Associada à pintura e ao azulejo ou isoladamente, assume-se como a mais expressiva manifestação artística e os retábulos “fazem parte de uma cenografia sacra montada expressamente para captar as emoções dos fiéis.”<sup>9</sup>

### **Encomendas de talha, pintura e douramento da Igreja do Espírito Santo**

Estruturalmente fiéis às características maneiristas, os retábulos de andares que se produzem a partir do primeiro quartel do século XVII para as capelas-mor mantêm as proporções altas dos retábulos maneiristas com alterações na parte central devido à introdução de camarins com tronos para exposição do Santíssimo Sacramento.

<sup>6</sup> CARDONA, 2012b: 131-132

<sup>7</sup> CARDONA, 2012b: 133

<sup>8</sup> SMITH, 1962: 49-63

<sup>9</sup> FERREIRA-ALVES, 2003: 735

Esta tipologia é observada neste retábulo, executado em 1666 pelos ensambladores bracarenses Manuel Antunes e seu cunhado Francisco Pacheco. Este retábulo de planta plana e corpo único foi especialmente concebido para receber ao centro um camarim, onde estava exposta a imagem do Pentecostes, obra que estaria a ser executada por Bento de Freitas, imaginário bracarense (c. 1667).

Esta peça é o resultado da maturação da evolução da retabulística maneirista a partir dos esquemas tradicionais.

No que respeita aos retábulos da igreja do Espírito Santo podemos afirmar que as sete estruturas, executadas entre 1666 e 1681, correspondem à fase maneirista da talha da igreja, corporizada no retábulo da capela-mor. Este retábulo constitui uma das mais notáveis peças do período maneirista a nível regional.

Identifica-se uma 2.<sup>a</sup> fase que arranca em finais da década de 20 e termina em meados da década de 30 da mesma centúria. Neste período, a confraria retoma o programa de ornamentação do interior do templo, após um ciclo de 10 anos de intervenções arquitetónicas.

Uma 3.<sup>a</sup> fase está relacionada diretamente com as intervenções feitas na capela-mor, que decorrem entre 1747, com a remoção do retábulo-mor, e 1755, com a encomenda das molduras para os quadros desse mesmo espaço e com a nova imagem do Espírito Santo<sup>10</sup>.

Os quatro retábulos da capela-mor, lado do evangelho, Anunciação e Nascimento de Cristo; lado da epístola, Fuga para o Egito e Adoração dos Reis Magos, foram executados pelo mestre ensamblador João Francisco da freguesia de Requião, concelho de Vila Nova de Famalicão. Dois dos retábulos estariam já assentes em 1680, os restantes dois retábulos seriam entregues a 7 de dezembro do mesmo ano.

A pintura dos retábulos (1680-1681) foi da autoria do mestre pintor dourador António Luís Franco, de Viana do Castelo, a quem a confraria liberta de apresentação de fiador por conhecer a qualidade das obras deste artista<sup>11</sup>. António Luís Franco fez, em 1667, a pintura dos caixotões da nave da igreja de Santa Ana, em Viana do Castelo, e na Colegiada Matriz da mesma cidade é encarregado do douramento do sacrário da Capela da Confraria do Espírito Santo (1680); para a mesma capela pinta o painel da Última Ceia destinado à sacristia (1686).

Os retábulos de São Pedro do lado do evangelho e o de São Paulo do lado da epístola terão sido provavelmente executados no mesmo período que os conjuntos da capela-mor. De facto, num documento avulso (Escritura contrato e obrigação da obra do retábulo-mor), datado de 1666, referem que no contrato não estão contempladas as imagens do Pentecostes, nem as de São Pedro e São Paulo, entregues a outro oficial. Presumimos tratar-se do imaginário bracarense Bento de Freitas.

Esta primeira fase de encomendas para o interior da Igreja do Espírito Santo culminará com a obra do forro desde o arco cruzeiro até à porta de entrada, entregue aos mestres carpinteiros arcuenses Bento Ribeiro, João de Araújo e Simão Fernandes.

A 2.<sup>a</sup> fase de encomendas para o interior do templo do Espírito Santo está, de certa forma, relacionada com as obras de reforma da sua fachada. Em 1729, a confraria decide a execução do coro para sua igreja, para maior adorno da mesma nas funções musicais. A execução da talha do coro (1729) está atribuída a Gualter Teixeira, a partir dos apontamentos de Miguel Coelho<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> CARDONA, 2008, P. 215-216

<sup>11</sup> CARDONA, 2012b: 117-118

<sup>12</sup> CARDONA, 2012: 116-117; 124

Mas o que sobressai nesta 2ª fase é o facto das encomendas de equipamentos entalhados estarem cronologicamente associados a um movimento de revigoração estilística da talha, criando uma rutura com a linguagem que até então se executa no território altominhoto (o denominado estilo nacional), que fidelizou uma clientela endinheirada, tradicional e conservadora.

Esta nova linguagem da talha, que se designará por joanino e que se manifestará nas encomendas da década de 30, na Igreja do Espírito Santo, é uma expressão da influência que a Escola do Porto terá em todo o noroeste de Portugal.

De facto, o joanino, surge no Porto, entre 1727-1729 no retábulo-mor da Sé, (executado por Luís Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva e cuja planta foi encomendada em Lisboa a Claude Laprade, uma, e outra, a Santos Pacheco). Inspirada no barroco romano e no tratado de Andrea Pozzo, esta tipologia de retábulos (que vigorará até cerca de 1750), de conceção cenográfica, elegantes e movimentados, mantém dos retábulos nacionais os camarins com trono eucarístico, mas acentuando o seu efeito cenográfico, e adota a genuína coluna salomónica, com uma decoração exuberante de grinaldas e festões, volutas, palmas, conchas, jarras de flores, cabeças de anjos e cartelas variadas, cortinas e cortinados, sanefas, borlas e atlantes de tamanho natural que suportam a estrutura retabular.<sup>13</sup>

Este intenso movimento renovador a que se assiste no Porto e na sua área geográfica de influência, e que também se verificará em Braga, não ocorre com a mesma intensidade e o mesmo impacto no Alto Minho.

Em território do Alto Minho, os púlpitos da igreja do Espírito Santo serão a referência mais emblemática desta nova linguagem.

Estes equipamentos, autênticas obras de escultura, de traço fino e elegante, foram executados pelo entalhador local Manuel Gomes da Silva, segundo os apontamentos do mestre entalhador Miguel Coelho e planta do mestre pintor barcelense Francisco Álvares e acrescentados pelo entalhador Miguel Coelho. Os apontamentos, realizados provavelmente em julho de 1730, conforme o lance que apresenta de Miguel Coelho, indicam que os púlpitos deviam ser feitos com base na planta dos da igreja de São Bento das freiras de Barcelos, seguindo-se uma descrição rigorosa dos elementos decorativos e respetivas medidas. De altura, dizem os apontamentos, teria 25 palmos “e mais se a arte pedir para expedição do remate”. De largura recomendam 8 a 8,5 palmos. O remate “há de ter quatro faces como o zimbório da torre e pella parte da parede tosco”. Para este remate seriam feitos quatro anjos para os quatro cantos; a parte superior do dossel seria guarnecida com um friso que serviria de plinto para os anjos.

Neste conjunto de documentos soltos sobre os apontamentos dos púlpitos acha-se uma nota que especifica de forma mais pormenorizada as proporções e elementos decorativos que receberiam estes equipamentos. Trata-se, provavelmente, dos acréscimos que se produziram nos púlpitos. As dimensões são mantidas. No tocante ao remate das peças, indicam os apontamentos que levaria cada um uma figura de anjo, para um púlpito São Miguel, e para o outro, o anjo Custódio, imagens que se executariam com altura de 4 a 5 palmos. Por baixo destas imagens far-se-ia uma peanha decorada com meninos e conchas “que fará 3 frentes” e por baixo deste elemento seria feito um bojo com quatro figuras assentes nos quatro cantos. No remate, o dossel teria também quatro figuras com respetivas peanhas de 3 palmos cada uma ostentando estandartes feitos em folha-de-flandres e escudos. No meio destas figuras colocar-se-ia a águia e por baixo desta, uma concha sustentada por dois meninos e grinalda de flores. O forro do dossel, também em talha, teria um globo e uma pomba, “significação do Espírito Santo”; a sanefa das cortinas “cercara todo o goarda po com as borlas que mostra”. Na base da caixa dos púlpitos colocariam dois meninos atlantes, como que sustentando toda a estrutura. “[...] todas estas estruturas da obra serão feitas por mão de escultor ou intalhador perito”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> FERREIRA-ALVES, 2001: 38-43

<sup>14</sup> CARDONA, 2012b: 124-125

Um dos púlpitos estaria concluído em 1731 e nesse ano, a 10 de maio, o entalhador Manuel Gomes da Silva dirige à Mesa da confraria uma informação e um pedido. Dá por terminado um dos púlpitos e informa que está a executar o segundo. Refere que a planta dos púlpitos apresentava a base quadrada, mas, por decisão da Mesa, foi feita uma alteração da base dos púlpitos de quadrada para sextavada, originando um maior dispêndio de madeiras e de horas de trabalho dos oficiais, resultando num grande prejuízo para o mestre, que vem apelar à confraria que se lhe desse mais dinheiro. Estes concordam, deliberando chamar um perito entalhador para análise da obra e seus acréscimos.

Os peritos convocados foram Miguel Coelho, mestre entalhador de Barcelos, e Francisco Pereira de Castro, mestre entalhador de Braga, que disseram que Manuel Gomes da Silva tinha dado plena satisfação à planta, executando a obra com grande perfeição e não havendo reparos a fazer. Como a mesa decidiu alterar a forma dos púlpitos de quadrados para sextavados, achou Miguel Coelho que o guarnecimento do sextavado levaria mais de 30 dias de trabalho.

Deste modo, Manuel Gomes da Silva recebeu do tesoureiro do Espírito Santo, 9.600 réis, valor referente aos acréscimos dos púlpitos. De igual modo, foi ressarcido da obra dos 7 frontais de talha em 2.400 réis, “tudo pela pontualidade e perfeição com que fez a obra.” Esta informação clarifica-nos sobre a autoria e a datação dos 7 frontais de altar, entalhados “de boa talha alta”, para substituir os de tecido, mais deterioráveis, que a Mesa da confraria havia anuído mandar executar por se acharem os altares desprovidos de adornos.

A adjudicação da pintura e do douramento dos 7 frontais de talha e dos sete altares da igreja, bem como a talha do coro, bilros e grades do coro, teto e forro por baixo do coro é feita em finais de 1732 com o mestre pintor dourador Francisco Álvares de Oliveira Costa de Barcelos, pelo valor de 250.000 réis, devendo a obra ser concluída em 1733.

A pintura e o douramento dos púlpitos ocorrerão em inícios de 1734. O contrato feito entre a Confraria do Espírito Santo e o mestre pintor dourador bracarense Luís Peixoto determina que a pintura e douramento, estofos e encarnação deverá ser a ouro fino e do mais subido. A quantia do ajuste foi de 204.000 réis, devendo a obra ser concluída até ao dia da festa do Espírito Santo do ano de 1734.

A finalizar o ciclo de encomendas desta segunda fase está a obra do arcaz da sacristia, adjudicada em 1742 aos mestres ensambladores José dos Reis e António Luís, moradores na rua da Cónega, em Braga, pela quantia de 200.000 réis. A madeira do interior do arcaz seria de castanho e a do exterior, em pau-preto<sup>15</sup>.

A 3ª fase, no que aos equipamentos de talha diz respeito, está relacionada com as obras empreendidas na capela-mor. O retábulo é removido no ano de 1747-1748, obra da responsabilidade do mestre entalhador Manuel Gomes da Silva. No biénio seguinte, finalizadas as obras do arco cruzeiro e do madeiramento do presbitério e após a recolocação do mesmo retábulo, a confraria contrata este mesmo entalhador local para executar uma nova tribuna e o conserto que se impunha ao retábulo.

Para além desta intervenção, Manuel Gomes da Silva executa 4 banquetas para os altares, 6 peanhas para os anjos e as escadas da tribuna e o resplendor em talha para o trono da tribuna, que se destinava a exposição da custódia. Como no que se refere às encomendas das estruturas retabulares, pintura e douramento, a revisão feita ao triénio de 1749-1751 revela que foram efetuadas despesas avultadas sem publicitação das obras, como terá sido o caso da execução da tribuna e o douramento e pinturas de carpintarias.

O pintor Francisco Álvares da Costa estará a executar o douramento do retábulo, arco, janelas e toda a pintura que se encontra na capela-mor, incluindo os altares de S. Pedro e S. Paulo (1751-1752). A confraria paga, ainda, ao mestre escultor

<sup>15</sup> CARDONA, 2012b: 125-129

José de Brito um atlante para a capela-mor, 15.000 réis. Registam-se, ainda, as despesas com o mestre Manuel Gomes, que executou as sanefas das portas e acréscimo que fez no cortinado do retábulo da capela-mor.

Enquanto decorrem as obras da nova sacristia, a confraria encomendará entre 1754-1756, a Manuel Gomes da Silva, as molduras de seis quadros e as quartelas do forro da sacristia. Ao mestre escultor José de Brito foi encomendada a imagem do Espírito Santo destinada à tribuna<sup>16</sup>.

Da atividade dos entalhadores, ensambladores, escultores e imaginários ao serviço da Confraria do Espírito Santo, gostaríamos de salientar as obras que o arcuense Manuel Gomes da Silva executou no concelho e nas imediações do território do Minho/Lima.

Manuel Gomes da Silva, natural de Arcos de Valdevez e com atividade maioritariamente realizada nesta localidade, entre 1726 e 1746. Para além do volume de obras que executa para a Igreja do Espírito Santo, que atesta da qualidade técnica deste mestre entalhador, de que são exemplo os púlpitos da referida igreja, temos conhecimento das obras de Manuel Gomes da Silva, no território, maioritariamente retábulos, mas também imaginária e outros equipamentos litúrgicos.

O retábulo da capela da confraria de N.ª Sr.ª do Rosário, da Igreja Matriz de Arcos de Valdevez, entregue em finais de 1726, é da sua autoria. Dois anos mais tarde estará a executar o retábulo e a tribuna da capela-mor de São Salvador de Padreiro (Arcos de Valdevez). Nesse mesmo ano e de novo na Igreja Matriz da Vila, ao serviço da Confraria de Santo António, fará o retábulo para a capela daquela confraria. Em 1730-1731, em plena fase de execução dos púlpitos da Igreja do Espírito Santo, estará a executar o retábulo da capela de N.ª Sr.ª do Rosário da Igreja de S. Cosme e S. Damião, de Arcos de Valdevez, a imagem de N.ª Sr.ª da Conceição e o acréscimo da tribuna do retábulo da confraria de N.ª Sr.ª do Rosário da Igreja Matriz de Arcos de Valdevez. Ainda neste templo (1735-1736) e para a confraria de Santo António, fará uma nova tribuna para o retábulo. Em 1740 é chamado pela confraria do Santíssimo Sacramento da Matriz de Ponte de Lima para executar o oratório da sacristia. Em setembro de 1740 adjudica o retábulo e tribuna da capela-mor da igreja da freguesia de Vila Nova de Muia, Ponte da Barca; Em 1741, temos notícia de Manuel Gomes da Silva como fiador da obra do forro do corpo e do teto das naves da igreja da freguesia de Prozelo, Arcos de Valdevez. A última informação coligida, fora do circuito de encomendas para a Igreja do Espírito Santo, data de 1746 e informa que estará a executar o confessionário encomendado pela Confraria de St.º António da Igreja Matriz de Arcos de Valdevez.<sup>17</sup>

Em jeito de conclusão há a considerar dois aspetos incontornáveis das encomendas dos equipamentos de talha da Confraria do Espírito Santo de Arcos de Valdevez, da época moderna, que perduraram no tempo: os sete retábulos, constituindo um dos casos mais representativos de talha maneirista do noroeste de Portugal, e os dois púlpitos, uma notável obra de talha joanina cuja execução se deveu a uma oficina e a um artista arcuense e que marcará no território o momento de viragem de linguagem estilística, que também denota, por parte dos seus encomendantes, o domínio das correntes estéticas vigentes e um gosto apurado, de erudição e requinte.

---

<sup>16</sup> CARDONA, 2012b: 133-139

<sup>17</sup> CARDONA, 2008: 220-221

## Bibliografia

CARDONA, Paula Cristina Machado (2008) - Os artistas ao serviço da Confraria do Espírito Santo dos Arcos de Valdevez, Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa, Porto, CEPESÉ

CARDONA, Paula Cristina Machado, (2012a) – Confrarias em Viana do Castelo. A encomenda artística dos séculos XVI a XIX, Porto, CEPESÉ / Afrontamento

CARDONA, Paula Cristina Machado (2012b) – Arte no Tempo das Devoções. Património Artístico de Arcos de Valdevez Séculos XVII a XIX, Arcos de Valdevez, Município de Arcos de Valdevez

CARDONA, Paula Cristina Machado (2015) - A evolução dos retábulos minhotos entre os séculos XVII e XVIII. Tradição e originalidade, População e Sociedade, Porto, CEPESÉ, vol. 24

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (1989) - A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica), Porto, Câmara Municipal do Porto

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2001) – A Escola de Talha Portuense e a sua influência no norte de Portugal, Porto, Inapa

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2003) – “Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal”, Revista da Faculdade de Letras, Porto, Ciências e Técnicas do Património, I Série vol. 2

SMITH, Robert (1962) – A Talha em Portugal, Lisboa, Livros Horizonte

SMITH, Robert (1965) – “A Igreja do Espírito Santo, de Arcos de Valdevez e o seu recheio Artístico, segundo os documentos da irmandade”, Notícias dos Arcos.

## **VILANCICOS GÉNERO MUSICAL QUE NASCE NO POVO E É PROIBIDO POR DECRETO — O CAMINHO DO SÉCULO XV AO XVIII**

**Vilancicos musical genre that was born among the people and is prohibited by  
decree – the path from the 15th to the 18th century**

RUI BESSA

CIPEM/INET-md - Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical  
Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto

### **Resumo**

Canção genuinamente peninsular, o vilancico português foi mesmo o género mais profusamente conhecido e executado em Portugal, dos séculos XV ao XVIII, e teve enorme aceitação na Igreja, na corte, na nobreza e no povo.

O vilancico, que começou popular e profano, assumiu-se depois sacro-profano ao entrar nos templos e acabou por ser religioso e imprescindível nos serviços litúrgicos do Ofício e da Missa. Foi motivação para que as igrejas se enchessem de devotos, que procuravam nele o fortalecimento da Fé e de não devotos, que corriam aos templos para os ouvir e ver a espectacularidade com que eram cantados e representados.

Esteve presente nos serões e festas comemorativas dos palácios da corte e dos fidalgos.

Os dramaturgos, de então, deram-lhe grande relevo ao inclui-lo nas suas peças teatrais.

D. João V, que não simpatizava com este género de canção, acabou por proibi-lo, por decreto, no culto da Capela Real e, depois, em todas as igrejas do reino. Estávamos em 1723.

O vilancico merece que se dê atenção para que, cada vez mais, seja conhecido e executado.

Palavras-chave: Vilancicos; Peninsular; Profano; Religioso; Teatro

### **Abstract**

A genuinely peninsular song, the Portuguese vilancico was the most widely known and performed genre in Portugal, from the 15th to the 18th centuries, and had enormous acceptance in the Church, the court, the nobility and the people.

The vilancico, which started out popular and profane, later became sacred-profane upon entering the temples and ended up being religious and essential in the liturgical services of the Office and Mass. It was a motivation for the churches to be filled with devotees, who sought to strengthen their Faith in him; of non-devotees, who ran to the temples to hear them and see the spectacular way they were sung and performed.

He was present at evenings and celebratory parties at the court and noble palaces.

Playwrights then gave it great importance by including it in their plays.

D. João V, who did not sympathize with this genre of song, ended up banning it, by decree, in worship at the Royal Chapel and, later, in all churches in the kingdom. It was 1723.

The villain deserves attention so that he is increasingly known and implemented.

Keywords: Vilancicos; Peninsular; Profane; Religious; Theater

### Importância do Vilancico na História da Música Portuguesa

O Vilancico tem uma importância fulcral na História da Música em Portugal devido a várias razões. Desde logo porque se trata de um dos poucos géneros autóctones Peninsulares sendo, depois, muito difundido, com os descobrimentos, sobretudo para a América Latina, onde se vai miscigenar com a cultura local, mantendo, no entanto, a sua essência. Depois porque, como refere Nery

*“durante mais de cem anos, desde meados do século XV até meados do século XVI, o vilancico foi, de longe, o género mais representativo da polifonia profana em Portugal, assim como na Espanha.”* (NERY, 1997: 91)

o que demonstra o interesse e o impacto deste género musical nos compositores e no público. Não se pode deixar de salientar que, mesmo depois desse período o vilancico continuou a ser dos géneros mais executados em Portugal até ao século XVIII, onde, e, aí mais uma curiosidade, terá sido proibido por decreto em 1723, então por D. João V (LOPES, 2014).

### Dificuldades Inerentes ao Tema

Ao estudarem-se Vilancicos desde logo deparamo-nos com um conjunto grande de dificuldades:

- Exiguidade de Fontes Primárias
- Escrita Cursiva
- Dispersão das Fontes
- Poucas Fontes para Transcrição
- Vilancicos inicialmente de transmissão oral
- Desaparecimento de Manuscritos Musicais ao longo dos séculos

Apesar destas dificuldades nos anos mais recentes têm sido desenvolvidos vários estudos que provam que muito ainda há para descobrir.

### Origem, evolução e estrutura

O Vilancico nasce profano, sendo inicialmente de tradição oral, no entanto rapidamente os compositores começaram a aperceber-se da sua potencialidade e, a partir daí, o desenvolvimento foi em crescendo quer em quantidade mas sobretudo em qualidade.

*“[começa como uma] canção formada de pequenos textos poéticos (vilancetes), de frases curtas e de carácter estritamente popular e profano, musicados com melodias muito simples que o povo cantava nas ocasiões festivas e no seu quotidiano.”* (BESSA, 2001: 22)



P-Cug MM 234 pág. 1

A denominação original teria sido “chansoneta”, nome que passou a coexistir com o de “vilancico” que terá surgido no século XV e a que se refere Juan del Enzina

“y si tiene dos pies llamamosle también mote o villancico” (cit. in POPE, 1980: 767).

O termo “vilancico”, dado a uma canção cujo refrão era composto de dois ou três versos, proviria, etimologicamente, de “vilhano”, camponês em castelhano (POPE, 1980). Durante muito tempo os elementos mais presentes são os camponeses e profanos e, aquando do seu aparecimento, nada indicava ainda qualquer origem de indole religiosa que o veio a caracterizar mais tarde.

Durante o século XV, começam a encontrar-se vilancicos na Igreja, inicialmente nos autos religiosos, presumivelmente ainda fora dos templos e, depois, dentro dos templos onde toma lugar nos atos litúrgicos durante as Matinas.

Com o crescimento da importância no seio da Igreja, no século XVI, há um desvincular das aceções profanas surge a Divinização do mesmo onde a contrafação (técnica paródia<sup>1</sup>) leva à metáfora, à alegoria e ao trocadilho de forma a manter a temática popular (BRITO e CYMBRON, 1992; LAIRD 1997; ST. AMOUR 1940; STEVENSON 1976).

No século XVII o Vilancico já não era destinado à participação da assembleia, mas sim para estes ouvirem.

“Por toda a Península Ibérica e territórios do Novo Mundo, o vilancico religioso foi extensamente cultivado ao longo dos séculos XVII e XVIII, convivendo com o Rito Católico Romano tanto na vertente do Ofício divino como da própria Eucaristia” (LOPES, 2014)

A estrutura poética renascentista do vilancete e cantiga, seria simples e curta, com duas secções: estribilho ou mote (A), em que o poeta expressa a ideia temática, com sobretudo três versos (Vieira, 2013) e copla (B), em que a ideia é desenvolvida ou explicada. Independentemente da forma poética, a música era tratada como um **ABBA**.

Modelo de estribilho	Formas	Estribilho	Cópia	
			Mudança	Volta
2 versos	poética musical fixa	a a (A)	b b (B B)	b b (A)
3 versos	poética musical fixa	a b b (A)	c d c d (B B)	d b b (A)
4 versos	poética musical fixa	abba (A)	cd cd (B B)	a b b a (A)

A poética do Barroco torna-se mais longa, com o estribilho a ser constituído por uma “introdução” e uma “responção”, enquanto a copla, torna-se mais flexível e de uma só, passa a n de coplas com n de mudanças

<sup>1</sup> Um dos significados do termo “Paródia” do grego Par. Parodos, é “caminho lateral”. É nesta acepção etimológica que assenta a “Paródia Musical” e não na acepção mais corrente, do latim, em que a etimologia remete para a “imitação burlesca”. (BESSA, 2009: 182).

Modelo de estribilho	Estribilho	Cópia	
		Mudança	Volta
Renacentista	A	B B	A
Barroca	A A	n x B	A' ou A A'

Estas mudanças na estrutura do texto implicaram, obviamente, alterações na estrutura da música que assume maiores dimensões, ao estilo da cantata barroca à maneira italiana (NERY, 1997), sendo mesmo introduzido partes solísticas, duas vozes, policoralidade e partes instrumentais (BRITO, 1989).

Quer no que concerne à música quer ao texto, a sua qualidade “*eleva-se nitidamente acima da de outros géneros cultivados nesse período*” (STEVENSON, 1976: IX).

### Influências

As Influências musicais e textuais vêm de variadas geografias, estilos e géneros musicais, desde logo, e pela sua importância histórica que marcou séculos da composição Ibérica, temos as cantigas de Santa Maria. Com a presença na Península Ibérica dos Árabes e da sua ciência e cultura, em especial a musical, o Vilancico inspira-se no Zejel que continha no final também um refrão. Os compositores Ibéricos, não deixando de ser permeáveis à música que se fazia noutros países da Europa, denota-se interações com o Virelai Francês e com a Ballata Italiana.

### ESTILO

A característica popular e até dançante, como refere Villanueva (2002) encontra-se até tarde (durante todo o século XVI), sendo, igualmente, utilizados baixos contínuos. Este aspeto “dançável” leva a combinações rítmicas ricas e variadas. Já Pope (2001) indica que as tonalidades que mais se encontram, tendo em conta a teoria musical atual, são as de Dó e Fá Maior e as de Ré e Sol menor, embora, obviamente haja exceções. Seria usada uma técnica contrapontística com algumas dissonâncias que se veio a complexificar com os séculos havendo uma intensificação da expressividade. Com textura horizontal e jogos de vozes em diálogo musical curto. Uma técnica muito utilizada seria a técnica paródia.

Com o surgimento do Maneirismo denota-se uma aproximação da música ao texto evidenciando o conteúdo emocional do poema, os Vilancicos tornam-se mais longos e com feição teatral.

### TEXTO

Culturalmente e durante muitos séculos os poetas portugueses, escreviam e cantavam quer em português, quer em castelhano, quer em galaico português, devido a essa especificidade os vilancicos eram escritos nessas três línguas.

Nos séculos XIV e XV, com os descobrimentos o mecenato da corte e da nobreza começa a favorecer os cronistas, passando, os géneros poéticos como o vilancete e a cantiga, a serem preteridos o que implicou uma diminuição de qualidade.

Passado esta fase de quase estagnação, ressurgiu o mecenato, impulsionando a qualidade lírica dos vilancicos, voltando um lirismo de natureza essencialmente amorosa e temática camponesa.

Com o avançar do século XVI o vilancico ganha um sentido divino passando a coexistir com o profano um vilancico de natureza religioso, que ganhava cada vez mais espaço nas mais importantes festividades, sobretudo do Natal, da Páscoa e as relacionadas com a Virgem Maria. No último terço do século XVI, nestes vilancicos religiosos, a música está subordinada ao texto encontrando-se uma expressividade musical, bem na linha maneirista, que sublinha a profunda emoção da lírica (BRITO E CYMBRON, 1992).

No século XVII, independentemente de se tratar de vilancicos religiosos, profanos ou sacro-profanos, a música mantinha a mesma qualidade, já os textos passaram a ter uma qualidade literária inferior, sendo na sua maioria uma lírica contorcida e rebuscada (QUEROL, 1954; DONATO, 1929; REMÉDIOS, 1923; VILLANUEVA, 1994).

No entanto uma das importâncias históricas do vilancico do século XVII é a riqueza na variedade de modos de falar distintos como o negro, o galego, o basco, o cigano e outros. Há na coleção da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra algumas composições intituladas “enseladas”, em que várias línguas diferentes se encontram, como por exemplo, no MM 236 dos fólhos 57 a 74 onde entram galegos, franceses, castelhanos, negros e portugueses (BESSA, 2001; BESSA 2003).

### Aproximação ao Teatro

Até aos princípios do século XVI, o que se entende como peças de teatro propriamente dito, não se encontra, no entanto conhecem-se algumas manifestações de carácter teatral que se representavam na rua, nos palácios e fora ou dentro das igrejas, nas quais o vilancico estava presente. Importante salientar que a Igreja aproveitando a religiosidade da Idade Média fomentou alguns géneros de representações teatrais – mistérios, laudes e milagres. Durante as festas mais significativas, especialmente do Natal e da Páscoa, os Autos Religiosos que se realizavam no adro da igreja, usavam figurantes como pastores, camponeses, gente do povo que dançavam e cantavam, muitos deles vilancicos, acompanhados ao som de instrumentos “cô todas as festas de folia, chacotas, danças” (NICOLAÕ, DOM, 1668: 193), usando vestimenta adequada à ação evidenciando, assim, um “género teatral”. Assim, o vilancico entra nos serviços litúrgicos e assegura uma grande presença de pessoas nesses serviços, no entanto, no interior da Igreja sobretudo nos mais conservadores, havia muitos críticos um deles, Cerone, escreve mesmo

*“hallanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez el ano; y las quales (quiça) mucha vezes pierden Missa los dias de precepto, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Vilancicos, no ay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas.”* (CERONE, 1613 Liv.I Cap. LXVIII: 196/7).

Brito, reafirma o seu valor teatral

*“Em Portugal, os vestígios mais palpáveis da música teatral no século XVII encontram-se no repertório dos vilancicos religiosos, o qual, do mesmo modo que em Espanha, inclui peças intituladas rondas, bailes, folias, jácaras, diálogos, loas, seguidillas, etc.”* (BRITO, 1989: 69).

Lothar Siemens, ao analisar em 1987 (citado por BRITO 1989: 40) o “Vilancico Representado y Cantado com Chirimias entre Ángeles y Pastores” escrito por Dorón em 1692 para a Catedral das Canárias, vê nele a justificação do valor cénico do vilancico peninsular pelas entradas em cena de anjos e pastores.

Não terá sido nessas representações de carácter religioso que o vilancico mais se evidenciou e ganhou mais proeminência como “género teatral”, sendo sobretudo nos salões palacianos onde a vida social era mais intensamente vivida. Daí até à utilização no teatro de Gil Vicente foi um passo muito curto. O grande “pai” da dramaturgia portuguesa usa o vilancico em cerca de duas centenas de vezes (FREIRE, 1919), cantado, dançado ou recitado nos autos e farsas. Gil Vicente utiliza, por um lado

e amiúde, apenas o estribilho, por ser a secção mais conhecida do vilancico, o que permitiria uma mais forte ligação com o público, mas noutras situações apoiava-se nos motes e contrafazia-os, num processo que era tão a seu gosto.

### O Vilancico na igreja

O vilancico, com a sua origem profana e escrito em vernáculo não era, obviamente, admitido no interior dos templos. Fez, como já descrito anteriormente, a sua aproximação às cerimónias religiosas durante as Festas Sagradas, durante as quais os devotos cantavam vilancicos profanos com a intenção de preencher o tempo vazio de espera. Os autos religiosos foram, então, o veículo que o levou ao interior dos templos. É certo que muito contribuiu para a Igreja aceitar esta aproximação do vilancico profano aos atos litúrgicos o facto do gosto dos fiéis e, por ele se revestir de elementos sacros, reminiscências de uma forma popular de devoção de origem medieval. Sendo mais profanos que sacros, fizeram parte dos dramas religiosos, (BRITO, 1989).

No século XVI, a Igreja passa por um período de grande crise. Com o movimento protestante a música proporcionava ao povo o aderir à sua causa, escolhendo canções simples que toda a gente cantava, na língua que bem conhecia. A Igreja Católica, na Península Ibérica, ao reagir, usa o vilancico sacro-profano que era então o preferido pelo clero e pelos fiéis.

Alegria é mesmo de opinião que teria sido o povo a iniciar a divinização do vilancico ao fazer-lhe uma espécie de contrafação que não alterava

*“o fundo formal do vilancico, por ser apenas uma adaptação analógica dirigida ao divino, espécie de contrafacta ou imitação na qual se transfere a ideia, permanecendo intacto o esquema poético”* (ALEGRIA, 1985: XIX).

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra teria sido um dos primeiros a introduzir o canto da cançoneta na celebração do culto na sua igreja (ALEGRIA, 1985: XIX). São prova disso os Manuscritos Musicais procedentes de Santa Cruz, por neles se encontrar essa canção profana à mistura com partes litúrgicas da Missa e do Ofício. Os MM 234 e 236 são disso exemplo.

Os crúzios de Santa Cruz evidenciam, também, o gosto por este vilancico porque, segundo o cronista da Ordem,

*“todo o tempo que daquelles dias resta ao Ofício divino e Missa solene se gasta em cantar motetes & chansonetas & a tocar diversos instrumentos músicos”* (NICOLAÕ, DOM, 1668: 87).

Não é, pois, tarefa única dos músicos de Santa Cruz compor e interpretar músicas de índole sagrada, mas preocupam-se em as compor e cantar de carácter profano.

Devido a todos esses fatores, e apesar de várias tentativas de proibição do uso de vilancicos em Santa Cruz de Coimbra, esta congregação tornou-se historicamente na referência dos vilancicos em Portugal, bem visível na extensa coleção existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug).

O uso do vilancico, com o decorrer dos tempos foi ganhando uma nova dinâmica, não se destinando à participação ativa dos fiéis no serviço litúrgico, mas antes a ser ouvidos e vistos como um espetáculo (BRITO E CYMBRON, 1992: 91). Nery refere

*“o que é extremamente curioso de constatar é que, longe de desaparecer por completo, a tradição do vilancico, da cantiga e do romance, vai sobreviver agora num novo contexto”* (NERY E CASTRO, 1991: 72).

No final do século XVI, os vilancicos eram compostos por grandes compositores.

Já no século XVII o movimento contra a interpretação no culto, em vernáculo, acentua-se, colocando o uso do vilancico na Igreja em risco, uma vez que esta entendia que uma nova imagem devia ser dada aos atos litúrgicos. Apesar desse movimento, a sua procura era grande. As encomendas de vilancicos passam a aumentar desmedidamente. Não havia festa de

um santo patrono, do Natal, dos Reis e do Corpus Christi onde se não ouvisse cantar um vilancico original de índole religiosa como refere Villanueva

*“los villancicos habiá que hacerlos nuevos todos los años, com nuevas letras; no podían repetirse, ni tan siquiera se la permitía al maestro de capilla interpretar obras de otros colegas.”* (VILLANUEVA, 1994, 43).

Nas primeiras décadas do século XVII a Igreja dividia-se quanto ao uso do vilancico na liturgia, se por um lado tínhamos, como exemplo, o Cabido da Catedral de Málaga (1631) ao dizer que “os vilancicos ou chanzonetas deveriam ser sempre cantados em frente de um altar ou de uma imagem” (QUEROL, 1970: XIII), por outro, continuam a ouvir-se vozes contrárias ao vilancico, essas vozes chegam-nos também de Espanha por Martín de la Vera

*“[...] el canto llano del oficio, es como de aldea, y no es oído ni visto, y los vilancicos se celebran com suma autoridad, y solemnidad, y parece que se tiene como principal, y el oficio divino como lo accesorio [...]. De aquí es que los villancicos hechos en lengua Guinea o Gallega o en otras que no son sino para mover a risa y causar descompustura [...] en ninguna manera deberían cantarse en la iglesia ni en el coro.”* (VILLANUEVA, 1994: 43).

Nos alvares do século XVIII, os vilancicos sacros, continuavam a ter uma clara florescência.

D. João V procurou que a sua capela e igrejas apresentassem as cerimónias dos atos litúrgicos com o mesmo brilho do cerimonial da Capela do Papa e, aí, o vilancico não tinha espaço. Começou, então, a remodelação da Capela Real que moldou à maneira da liturgia e do ritual do Vaticano e de acordo “com as orientações estéticas e as dimensões monumentais da Capela do Papa” (NERY E CASTRO, 1991: 87).

Estas orientações levaram a que em 1716 se tenha dado o início da sua exclusão do culto na Capela Real

*“[...] que foi durante esse reinado, mais precisamente em 1716, que o referido costume de cantar vilancicos por altura das festas do Natal, dos Reis e da Imaculada Conceição de Maria foi interrompido definitivamente, por motivo da adoção do cerimonial litúrgico romano, objetivo muito ambicionado pelo Rei Magnânimo”* (LOPES, 2014: 84 e 85)

Já em 1723 essa proibição estendeu-se a todas as instituições do reino segundo variados autores (REMÉDIOS, 1923; NERY E CASTRO 1991; RIBEIRO 1939; VIEIRA 1900; BORBA E LOPES-GRAÇA 1956-8; STEVENSON 1976), no entanto Lopes (2014) é de opinião que

*“Em qualquer caso, a ausência de documentos complementares em reforço das justificações, releva do caráter impreciso que assumem as diversas tentativas de enquadramento da aparente extinção dos vilancicos e, designadamente, quanto ao processo, ao espaço e ao âmbito sob os quais a mesma terá ocorrido. No caso concreto da Capela Real de Lisboa, os únicos indícios factuais que nos remetem para esta problemática estão contidos nos próprios folhetos que constituem a maior coleção da Casa Real portuguesa, hoje conservada na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (HORCH 1969; MONTEIRO 2005; SANTOS 2009). Do folheto para a Festa da Imaculada Conceição de 1715 consta uma nota manuscrita, da autoria provável do dono da coleção, Diogo Barbosa de Machado, a qual atesta o afastamento efetivo dos vilancicos da liturgia de Matinas por razão da introdução dos ritos da cúria romana, dos quais o cantochão era parte integrante. Notas de teor idêntico foram inseridas nos restantes folhetos da coleção brasileira, para o Natal de 1715 e para os Reis de 1716”* (LOPES, 2014: 91 e 92)

Independentemente de como decorreu essa proibição, hoje, os vilancicos tornaram-se uma referência na História da Música em Portugal pela sua originalidade, qualidade e longevidade.

### Compositores

Dos compositores de vilancicos, poder-se-á afirmar que a maioria permanece no anonimato, que se deve ao seu caráter efêmero, pelo hábito de os copistas não referirem regularmente a autoria das obras, mas também pelos compositores, nomeadamente os religiosos, não quererem ver os seus nomes associados a esse género musical, devido às várias proibições da Igreja.

De seguida apresenta-se uma pequena seleção adotando o critério do reconhecimento do compositor, do prestígio conseguido, nos cargos que ocupou, do contributo que ofereceu ao desenvolvimento do vilancico.

- Pedro do Porto (Pe(d)ro de Escobar)
- D. Pedro de Cristo
- D. Francisco de Santa Maria
- Manuel Cardoso
- Duarte Lobo
- Manuel Machado
- Filipe de Magalhães
- Frei Manuel Correia
- Gaspar Fernandes
- Frei Francisco de Santiago
- Frei Filipe da Madre de Deus
- João Soares Rebelo
- António Marques Lésbio
- Manuel dos Santos
- António Vaz Rego

Para concluir, não se pode deixar de referir o Vilancico como género peninsular que sofreu ao longo dos tempos uma grande evolução, foi ouvido e apreciado por nobres, reis e pelo clero, sem nunca deixar de ser “do povo” porque nasceu dele e sempre o serviu.

## Referências

- ALEGRIA, José Augusto (1985) - O Ensino e Prática da Música nas Sés de Portugal, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- BESSA, Rui (2001) - O Vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra, Texto policopiado da Tese de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BESSA, Rui (2003) - Vilancicos Portugueses dos Séculos XIV ao XVIII, Revista Música, Psicologia e Educação 5, 49 – 58.
- BESSA, Rui (2009) - António da Silva Leite – criatividade e “moda” na música romântica portuense, Tese de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando (1956-8) - Dicionário de música (ilustrado), Edições Cosmos.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989) - Estudos de História da Música em Portugal, Editorial Estampa.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa (1992) - História da Música Portuguesa, Universidade Aberta.
- CERONE, Domenico Pietro (1613 - 1969) - EL Mellopeo, tractado de música theorica y practica, intr. F. Alberto Gallo, Forni Editores.
- DONATO, Ernesto (1929) - Os vilhancicos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Subsídios para a bibliografia Portuguesa in Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra X, pp. 94-144, 384-439.
- FREIRE, Anselmo Braancamp (1919) - Gil Vicente Trovador, mestre de balança, Tipografia Empresa Literária e Tipográfica.
- LAIRD, Paul R. (1997) - Towards a History of the Spanish Villancico (Warren, Michigan, Harmonie Park Press)
- LOPES, Rui Cabral (2014) - O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais, Revista Portuguesa de Musicologia, 1/1 (2014), pp. 83-96
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) - História da Música, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (1997) - O Vilancico Português do séc. XVII, um fenómeno intercultural” in Portugal e o Mundo, o encontro de culturas no Mundo, coordenação de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Nova Enciclopédia, Publicações D. Quixote.
- NICOLAÕ DE SANTA MARIA (Dom) (1668) - Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarca Santo Agostinho, Lisboa.
- POPE, Isabel (1980) - Villancico in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, SADIE, Stanley (ed.), 20 vols., Macmillan Publishers Ltd.
- POPE, Isabel (2001) - Villancico. Origins to 1600 in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, SADIE, Stanley (ed.), vol.11, 2ªed., Macmillan Publishers Ltd.
- QUEROL-GALVADÀ, Miguel (1954) - Villancico in Dicciónario de la Musica Labor, Tomo II.
- QUEROL-GALVADÀ, Miguel (1970) - Polifonia profana canciones Españoles del siglo XVII, Instituto Espanõl de Musicologia.
- REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos (1923) - Vilancicos – miscelânea, Libreria Lúmen.
- RIBEIRO, Mário de Sampayo (1939) - Presépios, Vilancicos de Barro – Música do Natal Português, Editorial Império (extr. de “Ocidente”, vols. VI e VII).
- ST. AMOUR, Mary Pauline (1940), A Study of the Villancico up to Lope de Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol, Catholic University of America Press
- STEVENSON, Robert (1976) - Vilancicos Portugueses, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliae Musica, Série A – XXIX).
- VIEIRA, Ernesto (1900) - Machado (Manuel), Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes, vol II., Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- VIEIRA, Luísa Pais (2013) - Vilancico religioso na Península Ibérica – século XVI - Os vilancicos de Pedro de Cristo (c.1551-1618), Tese de Mestrado, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

VILLANUEVA, Carlos (1994) - Los Villancicos Gallegos, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”.

VILLANUEVA, Carlos (2002) - Villancico. I. España, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, RODICIO, Emilio Casares (dir.). [s.l.]: Sociedad General de Autores y Editores, pp.920-923;

## Audição

<https://www.youtube.com/watch?v=XYQVwKp-900>

[https://www.youtube.com/watch?v=7tl-OVP\\_O7w](https://www.youtube.com/watch?v=7tl-OVP_O7w)

<https://www.youtube.com/watch?v=M3tk9uSswNY>

<https://www.youtube.com/watch?v=nYYXUEqjtPc>

[https://www.youtube.com/watch?v=A6RpzJeKT\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=A6RpzJeKT_o)

<https://www.youtube.com/watch?v=5EfnresedHo>

<https://www.youtube.com/watch?v=1oHGuyPM6kw>

<https://www.youtube.com/watch?v=NfgT6clyrA0>

<https://www.youtube.com/watch?v=vSq-K8QEtHk>

[https://www.youtube.com/watch?v=U7JJ\\_YblAFM](https://www.youtube.com/watch?v=U7JJ_YblAFM)

<https://www.youtube.com/watch?v=9ARBile3yal>

<https://www.youtube.com/watch?v=9SFA564muAM&t=25s>

## **DO PODER E DA ARTE: O PALÁCIO DOS CASTILHO E TÁVORA EM TERRAS DE RIBACÔA**

### **Power and Art: The palace of Castilho and Távora in lands of Ribacôa**

RUI DE CASTILHO DE LUNA

Músico e investigador independente

#### **Resumo:**

O palácio dos Castilho e Távora, edificado c. de 1743, situado em Almendra, terras de Ribacôa, norte de Portugal, é herdeiro de uma história familiar complexa, que se confunde não só com a história da organização e administração do território onde se insere, mas também com a de Portugal.

Possibilitada a sua construção pela união, por via matrimonial, de duas das mais influentes famílias do Antigo Regime, os Castilho e os Távora, a monumental edificação marca a paisagem de Almendra e de toda a região, revelando na sua imponência arquitetónica, no aparato decorativo dos seus símbolos heráldicos e nos seus faustos interiores, a influência e poder das famílias que nele habitaram.

O presente estudo aborda a história daquela família e de como a mesma contribuiu para a defesa militar de uma região fronteiriça vulnerável às invasões da vizinha Espanha. Os cargos régios com que foram sucessivamente agraciados, o real poder que detinham na região e a imensa fortuna que acumularam refletem-se no palácio, objeto primeiro deste estudo. Com recurso aos arquivos de família, pela primeira vez aqui apresentados e explorados e a outros fundos documentais, revela-se uma história complexa e rica e desmistificam-se algumas ideias feitas em torno da construção do palácio e da sua história.

Palavras-chave: Castilho e Távora, Capitães-mores, Almendra, palácio, tardo-barroco

#### **Abstract:**

The palace of Castilho and Távora, built c. 1743, located in Almendra, lands of Ribacôa, northern Portugal, is heir to a complex family history, which is intertwined not only with the history of the organization and administration of the territory where it is located, but also with that of Portugal.

Made possible by the union, through marriage of two members of the most influential families of the Ancien Régime, the Castilho and the Távora, the monumental building marks the landscape of Almendra and the entire region, revealing in its architectural grandeur, in the decorative apparatus from its heraldic symbols and its sumptuous interiors, the influence and power of the families that inhabited it.

This study addresses the history of that family and how it contributed to the military defense of a border region vulnerable to invasions from Spain. The royal positions with which they were successively granted, the real power they held in the region and the wealth they accumulated are reflected in the palace, the primary object of this study. Using family archives, presented and explored for the first time, and other archival sources, a complex and rich history is revealed and some ideas made around the construction of the palace and its history are demystified.

Keywords: Castilho and Távora, Major Captains, Almendra, palace, late baroque

“É revelador do carácter de nobreza da época que as suas casas se situem no campo, onde se constituem guardiãs de uma ordem social ancestral e que a arquitetura inevitavelmente demonstra”<sup>1</sup>

O palácio dos Castilho e Távora, também conhecido por casa de Almendra, casa do Paço, solar dos viscondes de Almendra ou, inadequadamente<sup>2</sup>, solar dos viscondes do Banho, é a última das grandes construções palacianas patrocinada pela família Castilho e Távora de Falcão e Mendonça, em meados do século XVIII (c.1743)<sup>3</sup>. A 26 de novembro de 1718, na igreja matriz de Almendra de Nossa Senhora dos Anjos<sup>4</sup> (1565), celebra-se um duplo casamento entre duas poderosas famílias do reino, os Sanches de Castilho de Falcão e Mendonça e os Távora Teixeira Donas Botto. Unem-se neste duplo matrimónio de irmãos, António Lopes Sanches de Castilho Falcão e Mendonça com D. Ana Maria de Távora Donas Botto e D. Maria da Sella de Castilho Falcão e Mendonça com Domingos de Távora Teixeira Donas Botto, iniciando uma nova linhagem de sangue e apelidos; os Sanches de Castilho e Távora Donas Botto Falcão e Mendonça<sup>5</sup>.

#### **A Casa de Almendra: Vínculos, Morgadios, Títulos e Cargos**

A Casa de Almendra representa todos os Vínculos e Morgadios com capela dos Castilhos da Vermiosa, desde o século XVI, com Dona Maria Sanches Lopes de Castilho (açafasta da rainha Catarina de Áustria), o Morgadio de Távora ou Matta de Lobos (Casa de Almendra de 1630), o Vínculo de Almeida Cabral de Sampaio (Casa de Celorico 1676), pelo casamento,

<sup>1</sup> PEREIRA, 1986: 177.

O presente texto é uma versão reduzida daquele por nós publicado, com o mesmo título, em (Luna, 2022:283-308).

<sup>2</sup> As casas tomam o nome de quem as fundou ou construiu e não dos seus sucessivos proprietários. Neste caso Castilho e Távora.

<sup>3</sup> A data do início da construção do palácio, como sendo de 1743, nunca foi comprovada, pois não existe nenhum documento no Arquivo Histórico da Casa de Almendra (AHCA) que refira essa data, existe sim uma quitação de pagamento de obra, dando como terminada a empreitada em 1791, que refere: “Eu Arm.te José Domingos, pelo falecimento de meu irmão João Domingos da Costa, Mestre que foi desta obra do Srº Capitão Mor da Vila de Almendra, confessamos estar pagos e satisfeitos de todo importe de toda a obra até o dia 26 de mayo presente ano de 1791, por ser verdade passei este que assinei e cunhado do dito meu irmão”, AHCA, documento avulso.

<sup>4</sup> Na igreja matriz de Almendra estão sepultados todos os Castilhos e Távoras de Almendra, desde o século XVI.

<sup>5</sup> Existem no AHCA e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) as certidões de casamento dos irmãos D. Ana Maria de Távora Donas Botto e Domingos de Távora Teixeira Donas Botto. ANTT, Registos paroquiais de Almendra, Casamentos, 1718-1794, Cx. 537, Lº 1, fls. 28 e 29, respetivamente.

em 1676, de António Lopes de Castilho com D. Teresa de Almeida Cabral de Sampaio (açafasta da rainha Maria Francisca de Saboia). Instituiu-se o Vínculo de Morgado e Capela de Nossa Senhora do Socorro, em Almendra, iniciada em 1630 por Gaspar Sanches de Castilho<sup>6</sup>, o Morgadio de Távora de Almendra por Félix e Domingos de Távora, em 1740; o Morgadio da Casa do Paço de Almendra; o Vínculo de Figueira de Castelo Rodrigo por José Freire Falcão de Mendonça, em 1760; o Vínculo da Vermiosa, em Figueira de Castelo Rodrigo, instituído em 1694 por António Lopes de Castilho; o Morgado do Milheiro (Colmeal-Figueira de Castelo Rodrigo) e o Vínculo de Morgado de Almeida, em 1777, por D. Hipólita de Castilho (e Távora)<sup>7</sup> Falcão e Mendonça Delgado Freire<sup>8</sup>. Foram fidalgos da Casa Real e Comendadores de inúmeras ordens religiosas (Cristo, Avis e Santiago) entre outras). Os cargos vão-se sucedendo na esfera da mais alta hierarquia do reino. Capitães-mores das Ordenanças da Vermiosa, Almendra e Castelo Melhor, desde o século XVI (1570) até à extinção do instituto das Ordenanças do Reino, em 1831. Governadores da Praça de Almeida, Governadores do Estado de Goiás-Paraíba (Brasil), deputados, bacharéis em leis e matemáticas, pela Universidade de Coimbra, desde o século XVI<sup>9</sup>. Da família dos Castilho e dos Távora, figuras maiores esculpiram a história de Portugal, como os arquitetos João e Diogo de Castilho (XVI) e os Vice-Reis de Portugal, D. Pedro de Castilho (1605/8-1612) e Cristóvão de Moura e Távora (1603/1605-1608/12.)<sup>10</sup>, que em alternância participaram na governação durante a dinastia filipina. A união entre estas duas famílias de Portugal irá concentrar numa só casa, em 1718, um extenso património territorial de propriedades rurais e urbanas, que representavam a afirmação de um poder local, social, militar, político, religioso e económico, inserido numa estrutura social de carácter ainda feudal<sup>11</sup>.

#### **As Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor**

A geografia de Ribacôa e a sua posição fronteiriça com Espanha tornou-se palco fértil para as variadas incursões castelhanas desde o Tratado de Alcanizes (1297). As terras de Ribacôa e a linha de defesa militar, que incluíam os castelos de Almeida, Almendra, Castelo Melhor, Castelo Rodrigo Monforte, Sabugal, pertença do reino de Leão, são integrados no Reino de Portugal. As guerras da Independência, que se arrastam desde 1640 até 1668, motivam constantes assaltos fronteiriços, sendo Figueira de Castelo Rodrigo palco da batalha de 1664. Seguem-se as segundas invasões espanholas, em 1762, sendo a primeira datada de 30 de abril de 1762, terminando a 25 de maio desse ano, com a derrota na batalha do Douro, chegando

<sup>6</sup> A capela de Nossa Senhora do Socorro foi a capela principal da casa de Almendra, desde a sua construção em 1565 e, no século XX, foi oferecida à paróquia pela 3ª viscondessa do Banho. Duas outras capelas fizeram parte da Casa de Almendra, a saber, a capela de S. Pedro (demolida para se abrir a estrada nacional) e a capela de S. Lourenço, ainda existente e propriedade da família. Cf. AHCA, documentos avulsos.

<sup>7</sup> Depois da família Távora ser banida pela acusação de tentativa de assassinato de D. José I, a família Castilho e Távora, deixa de assinar com o apelido Távora.

<sup>8</sup> O AHCA foi salvo e estudado durante largos anos por Alexandre de Luna e Vasconcelos S. Caldeira. Convém referir que o AHCA nunca foi tratado arquivisticamente. Cf. Sobre os Vínculos e Morgados de Almendra, COELHO, 2021.

<sup>9</sup> SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54 (1.ª edição de 1883).

<sup>10</sup> MATTOSO, 1989: 424-427.

<sup>11</sup> Os domínios territoriais da Casa de Almendra compreendiam, no século XVIII, propriedades em: Almendra, Vilar de Amargo, Vermiosa, Escarigo, Nave de Haver, Vale de Espinho, Malpartida, Gamelas, Almofala, Algodres, Távora (S. João da Pesqueira), Reigada, Figueira de Castelo Rodrigo, Almeida, Santa Comba, Guarda, Pinhel, S. João da Pesqueira, Moncorvo, Trancoso e Celorico, entre outras, perfazendo cerca de 1400 propriedades, incluindo alguns solares e dezenas de casas urbanas e rurais (CALDEIRA, 1974-1975) Veja-se AHCA, documentos avulsos e Arquivo Distrital da Guarda (ADG), Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, Vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça, 1867, Cx. 818, fls.7-70.



Fig 1. Palácio dos Castilho e Távora (viscondes de Almendra).

o exército franco-espanhol a Moncorvo e Foz Côa. A estratégia militar do chefe das Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor, o Capitão-mor Manuel António de Castilho e Távora Falcão e Mendonça, com o apoio dos populares, impede as tropas inimigas de atravessar o rio Douro, provocando a dispersão e consequente derrota militar dos mesmos<sup>12</sup>.

Na segunda invasão, a 25 de agosto de 1762, com a rendição da Praça-Forte de Almeida, é ocupada toda a região de Ribacôa, sendo libertada pouco tempo depois pelas forças militares portuguesas. No século XIX, a terceira invasão francesa e a batalha do Côa (23 de julho de 1810), seguida da tomada de Almeida, em 28 de agosto de 1810, são uma ameaça constante para a frágil e antiga linha de defesa militar de castelos e fortalezas militares<sup>13</sup>.

O afastamento dos grandes centros urbanos e, naturalmente, da capital do reino e da corte irão reforçar, desde o século XIV, o poder centrado na nobreza local. Os cargos sucediam-se por hereditariedade, conferindo aos Capitães-mores das Ordenanças, instituídas em 1570, um poder militar, político e social quase absoluto, reforçando, ainda mais, a velha ordem social como protetores territoriais dos seus morgados. O poder de recrutamento militar para defesa da região, atribuiu um

<sup>12</sup> AHCA, documentos avulsos, CALDEIRA, 1972 (texto policopiado inédito), BORREGO, 2006, COIXÃO, TRABULO, 1995.

<sup>13</sup> Almeida, Figueira de Castelo Rodrigo, Almendra, Castelo Melhor, Vila Nova de Foz Côa e Marialva.

imenso poder local às elites do reino, como bastião de segurança e proteção das populações locais, numa região fronteiriça, sempre ameaçada pelos exércitos inimigos e pelos salteadores apátridas<sup>14</sup>. As Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor foram entregues desde o século XVII até à sua extinção, aos Távora e Castilhos<sup>15</sup>.

#### Os Castilhos de Ribacôa e Almendra

Surge no ano de 1540, a referência a Dona Maria Sanches Lopes de Castilho (açafata da rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578), como possuidora de terras em Almendra e Vermiosa<sup>16</sup>. Foi na fronteira da Vermiosa que se iniciou, em meados do século XVI, a fixação e o domínio territorial de um ramo da família Asturiana dos Castilho ou Castillo, na região de Ribacôa<sup>17</sup>.

A ancestral linhagem dos Castilhos tem a sua origem na casa de Venero, em Castillo Pedroso, um castelo defensivo, na região montanhosa da Transmiera nas Astúrias<sup>18</sup> e tem como seu progenitor Dom Sancho Alfonso de Venero da "alta" nobreza, dito "Rico-Homem", nos tempos de Dom Bermudo I ou Vermudo I de Astúrias; (c. 740 - 797).

Os primeiros Castilhos de que temos registos na Vermiosa e Almendra, Terras de Ribacôa, são os dois irmãos Francisco Sanches de Castilho e Dona Maria Sanches Lopes de Castilho, muito provavelmente netos de Sancho Gonzales Sanchez de Castilho de Solórzano Munoz y Camino, irmão de Pedro Fernandez Sanchez de Castillo de Solórzano Munoz y Camino, 13º Senhor de Castilho<sup>19</sup>.

Dona Maria Sanches Lopes de Castilho<sup>20</sup>, como acima referido, veio para Portugal como açafata da rainha Catarina de Áustria (1507-1578)<sup>21</sup>, integrando o numeroso séquito de nobres açafatas e damas castelhanas, que constituíam a sua corte vinda de Espanha, para celebrar o casamento (1525) com o rei D. João III de Portugal<sup>22</sup>. Recordamos a importância dos membros da linhagem direta dos Castilhos nos reinos de Castela e Portugal, nos séculos XV e XVI, entre eles Diego Enríquez del Castillo (1431-1503) cronista e conselheiro do rei Enrique IV de Castela<sup>23</sup>, residindo durante a sua juventude na corte napolitana de Afonso V de Aragão (coloca-se a hipótese de a estada de João de Castilho, em Nápoles, ter sido patrocinada

<sup>14</sup> BORREGO, 2006

<sup>15</sup> Domingos de Távora da Guerra (1630-1709) inicia esta Capitania-mor. Encerra-se esta Capitania-mor das Ordenanças com Pedro António de Castilho Falcão e Mendonça (1782-1829), que foi o último Capitão-mor antes da extinção deste cargo, em 1831. Cf. CALDEIRA, 1972, AHCA, documentos avulsos.

<sup>16</sup> AHCA, documentos avulsos. CALDEIRA, 1972.

<sup>17</sup> AHCA, documentos avulsos. CALDEIRA, 1972.

<sup>18</sup> GONZALEZ-DORIA, 2000, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192335&page=1>.

<sup>19</sup> AHCA, documentos avulsos.

<sup>20</sup> AHCA, documentos avulsos. CALDEIRA, 1972, PASCUAL, PSAYLA, 2010, GONZALEZ-DORIA, 2000.

<sup>21</sup> LOURENÇO, (2003-2004): 367-390, JORDAN- GHESWEND, 2017.

<sup>22</sup> Esta dama fazia parte de uma das mais nobres linhagens do reino de Aragão/Castela.

<sup>23</sup> BERMEJO CABRERO, 1973: 61-78, PUYOL, 1921: 399-415.

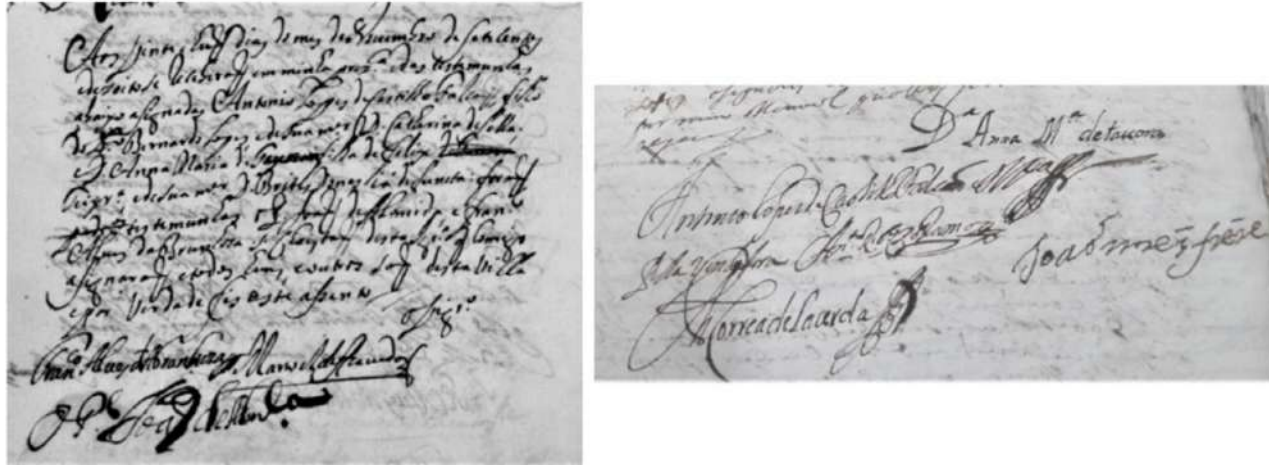


Fig. 2. Certidão de casamento de António Sanches de Castilho Falcão e Mendonça com D. Ana Maria de Távora Teixeira Donas Botto, com o nome Távora posteriormente rasurado. Contrato de venda de propriedades. ADG, Varios registros de notas para escrituras diversas, Almendra, 1723-1855, cx. 1, fls. 52-54.

por este parente)<sup>24</sup> e Juan Ruiz del Castillo. Um pormenor a destacar é que o imperador Carlos V (1500-1558), assim como a sua mãe, a rainha D. Joana, e os seus avós, os Reis Católicos, tinham como seus conselheiros vários Castilhos da mesma linhagem Asturiana<sup>25</sup>.

Existem pormenores relevantes, que confirmam que Dona Maria Sanches Lopes de Castilho viveu na corte da rainha D. Catarina de Áustria<sup>26</sup>, nomeadamente, o seu casamento em 1540 com Pedro Fernandes, que era filho de Francisco Fernandes, guarda das damas da infanta D. Maria, irmã de D. João III. Pedro Fernandes, de idade aproximada à de Dona Maria Sanches Lopes de Castilho, foi moço de câmara de D. João III, razão mais que plausível para se terem conhecido na corte. O casamento com Dona Maria Sanches Lopes de Castilho permitiu, que no século XVI, se adquirissem inúmeras propriedades na Vermiosa e Almendra, iniciando na região de Ribacôa, a Casa de Almendra. Deste enlace descendem os Castilho de Almendra.

Manuel António de Castilho Falcão e Mendonça (Távora) (1720-1796)<sup>27</sup>, casou com D. Maria Magdalena de Costa Falcão de Mendonça e foi herdeiro de todos os morgados já instituídos desde o século XVI. O seu filho, Pedro António de Castilho Falcão e Mendonça (Távora) (1782-1829) casou com D. Ana Augusta da Cunha e Balsemão Castelo Branco de França e Vasconcelos da Quinta de Real (Mangualde) e Senhora dos Oitavos da Covilhã<sup>28</sup>. O seu primogénito, António de Castilho Fal-

<sup>24</sup> SÁNCHEZ MARTÍN, 2002: 270-277, CASTILLO Y ALBA, 1862: 222-227.

<sup>25</sup> VILAR Y PASCUAL, VILAR PSAYLA, 2010.

<sup>26</sup> Sobre a figura histórica de Catarina de Áustria, veja-se JORDAN-GHESWEND, 2017 e AHCA, documentos avulsos.

<sup>27</sup> CALDEIRA, 1972, SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54, CHAVES, 2005.

<sup>28</sup> CALDEIRA, 1972, SILVA, 1958, SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54.

cão e Mendonça (Távora) da Cunha Brandão e Balsemão Castelo Branco (1819-1880) foi o primeiro visconde de Almendra, sendo-lhe atribuídas as armas dos Castilhos de Venero<sup>29</sup>. D. Márcia Augusta de Castilho Falcão e Mendonça (1842-1880), filha primogénita, foi a única herdeira dos viscondes de Almendra<sup>30</sup>. D. Ana Augusta de Castilho Falcão e Mendonça, que viria a ser 3ª viscondessa do Banho (1877-1933), herdeira dos seus pais e representante de todos os Morgados e Vinculos da Casa de Almendra desde o século XVI<sup>31</sup>, casou em 1895, com o 3º visconde do Banho Júlio Girão de Souza e Mello Teixeira da Motta Faria da Guerra de Morais Sarmiento (1867-1928)<sup>32</sup>. Do seu casamento nasceram onze filhos. O palácio dos Castilho e Távora foi herdado por três irmãos, António, Pedro e D. Márcia Augusta, que foi casada com Alexandre de Luna e Vasconcelos Saraiva Caldeira<sup>30</sup>. Deste matrimónio nasceram 6 filhos.

### Os Távoras de Ribacôa e Almendra

Descendentes de um dos filhos do rei de Leão D. Ramiro II, os senhores de Távora ou Pires da Távora eram assim designados no século XI quando entraram em Portugal<sup>34</sup>. Um ramo fixou-se na capital, outro ramo em Soeiro, próximo de Pinhel, que deu lugar à povoação de Soeiro Pires e hoje Souropires, com solar do século XV. Deste solar ramificaram para Escalhão e Almendra, onde constroem um outro solar, no século XV, muito próximo do solar dos Castilhos, do século XVII. Nos documentos que constituem o AHCA, o primeiro Távora que referenciamos é Domingos de Távora da Guerra (1630-1708), cavaleiro professo da Ordem de Cristo e Capitão-mor das Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor<sup>35</sup>.

D. Ana Maria de Távora Teixeira Donas Botto (1701-1739) casa com António Lopes Sanches de Castilho Falcão e Mendonça e com este casamento inicia-se a linhagem Sanches de Castilho e Távora Donas Botto Falcão e Mendonça e a construção do palácio dos Castilho e Távora (futuros viscondes de Almendra).

<sup>29</sup> CALDEIRA, 1972, SILVA, 1958, SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54, MÓNICA, 2005, MARTINS ZUQUETE, 1989: 424-427, VILAR y PASCUAL, VILAR PSAYLA, 2010, CALDEIRA, 1972.

<sup>30</sup> Casou em 1873 com Acácio Caldeira e Pina e teve um irmão de nome António, que morreu criança. Da imensa fortuna dos viscondes de Almendra foi herdeira uma única filha com 3 anos, D. Ana Augusta de Castilho Falcão de Mendonça. Cf. CALDEIRA, 1972, PEREIRA DA SILVA, 1958, SANCHES DE BAENA, 1991, 51-54.

<sup>31</sup> Foi criada pela sua avó, a viscondessa de Almendra e levou como dote de casamento oitocentos contos de reis, cerca de mil propriedades e casas rurais e urbanas. Cf. CALDEIRA, 1974-75, PEREIRA DA SILVA, 1958, SANCHES DE BAENA, 1991- Visconde do Banho in Memoriam, 1930.

<sup>32</sup> José António de Castilho de Moraes Sarmiento Moniz é atualmente 3º visconde de Almendra e 6º visconde do Banho.

<sup>33</sup> Formou-se em medicina na Universidade de Coimbra, e pelo seu casamento tornou-se Senhor e administrador da Casa de Almendra. Manteve e modernizou a grande casa agrícola e a ele se deve a recuperação do AHCA, que remonta ao século XV. Conviveu e correspondeu-se com figuras eminentes do mundo académico de Coimbra e historiadores como Reynaldo dos Santos, Carlos de Azevedo e José Augusto França (que passava temporadas no palácio de Almendra). A parte da Casa que pertencia aos irmãos de D. Márcia Augusta foi comprada pelo casal.

<sup>34</sup> Os Pires de Távora fundaram uma povoação denominada S. João Batista nas margens do rio Távora, muito próximo do mosteiro Cisterciense de S. Pedro das Águias. Cf. CALDEIRA, 1974-1975, CALDEIRA, 1972, SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54.

<sup>35</sup> Afirma que os pais estavam sepultados na igreja matriz de Almendra, intitulado-se no seu testamento Frei Domingos de Távora. Refere ainda, que na sua geração proíbe a entrada de sangue judeu ou mouro e "outras bizantínicas". Frei Domingos de Távora da Guerra teve uma irmã, D. Luiza Ferreira de Távora, que casou com António Ferreira Donas Botto, cuja descendência foi D. Brites de Távora Teixeira Donas Botto, que, por sua vez, casou com o seu primo direito Félix de Távora Teixeira, e dessa união nasceu, entre outros filhos, D. Ana Maria de Távora Teixeira Donas Botto.



Fig. 3. Cadeira de aparato, meados do século XVIII. (coleção privada) e caixa-contador de Augsburg (1630-40) (coleção privada).

A política de alianças e casamentos entre pares da aristocracia do reino, consolidada com os mais altos cargos administrativos, militares e religiosos do império, ao longo dos séculos, tornarão a família Távora<sup>36</sup>, em meados do século XVIII, na mais poderosa família de Portugal<sup>37</sup>.

Em 1758, os Távoras são acusados de atentado contra a vida de D. José I. Resulta da acusação: a sentença à morte pública no patíbulo, dos principais representantes desta família, em Belém, a 12 de janeiro de 1759, a proibição do uso do apelido Távora por todos os parentes dos marqueses de Távora nas presentes e futuras gerações; o confisco de todos os bens móveis e imóveis, entre outras ações de branqueamento de memória. Os Castilho e Távora sobreviveram a esta perseguição, alterando o apelido nos diversos documentos oficiais, tais como certidões de nascimento ou casamento<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> MARTINS ZUQUETE, 1989: 424-427.

<sup>37</sup> O inventário realizado, em 1759, de todos os bens dos Távoras, revela-nos a grandeza desta Casa. Cf. SANCHES DE BAENA, 1991: 51-54, MARQUES, 2008-2009: 231-278.

<sup>38</sup> Assinatura de Manuel António de Castilho (e Távora) Falcão e Mendonça ADG, Registos de notas para escrituras diversas Almendra, 1723-1855, s.n.fl.

Como termo de comparação da ordem de grandeza do património dos Távoras, cujo valor alcançado foi de cerca de de-zassete contos de reis, o valor do Morgado de Almeida, que era Castilho e Távora Delgado Freire, foi avaliado em vinte contos de reis<sup>39</sup>. O Vínculo e Morgado de Almeida foi instituído por D. Maria I (1777-1815), a 24 de abril de 1793<sup>40</sup>.

#### A Casa como espaço de representação

A nobreza portuguesa, no que respeita ao poder religioso rural, vai configurar-se como uma extensão do seu próprio poder, numa ordem social distintiva pela tradição, hierarquia e capacidade económica. A sua ação nas paróquias, confrarias, irmandades e misericórdias é disso testemunho.

O Antigo Regime era avesso à mobilidade social, que poria em perigo a ordem social “natural”. Os poderes e as hierarquias reforçavam-se e legitimavam-se na proporção da história e das tradições. No século XVIII vivia-se o ato mais glorioso desta grande encenação de poder e glória, que o barroco celebrava; opulência, teatro, festa, imaginário, misticismo, vaidade e medo, o claro e o escuro, a riqueza que ofusca e que finta a morte pelas suas incomensuráveis obras piedosas, reveladas em castiçais, tocheiros, custódias, patenas, cálices e sacras de ouro, prata, diamantes e pedras preciosas.



Fig. 4. Casaca de aparato de Manuel António de Castilho e Távora Falcão e Mendonça (1730) (coleção privada), xairel (1728) (coleção privada) e sela apresentando as armas dos Castilhos da Casa de Almendra. Museu do Caramulo.

<sup>39</sup> RODRIGUES, 2010: 27-59, ADG, Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, Vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça, 1867, Cx. 818, fls.7-70.

<sup>40</sup> AHCA, documentos avulsos, ADG, Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, Vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça.

A Casa, como grande centro de representação do poder reveste-se de uma enorme importância, assim como todos os rituais de afirmação e de visualização desses símbolos de autoridade, entre os quais se reconhecem as procissões, os autos de aclamação, a sua participação direta como mecenas, irmãos e religiosos nas paróquias, confrarias, irmandades, capelas e misericórdias, constitui-se por direito natural e divino, guardiã de uma ordem social ancestral e milenar.

O rei, o clero, a nobreza de corte e uma antiga nobreza rural vão, durante o reinado joanino, período áureo de riqueza nacional, incentivar a construção de solares e palácios à medida da sua grandeza. A cenografia barroca, quer seja exterior ou interior, de que são exemplos paradigmáticos, a embaixada ao papa Clemente XI (1716) e a construção do Palácio Convento de Mafra, irá satisfazer plenamente a necessidade de afirmação do poder social e a ostentação do poder económico, no sul até ao terramoto de 1755 e no norte, até finais do século XVIII<sup>41</sup>.

Esta nobreza surge no norte de Portugal, no século XVIII, como encomendadora de terceira grandeza, depois do clero e do rei<sup>42</sup>. O afastamento geográfico relativamente à corte vai reforçar a necessidade em encarnar, com pompa e ostentação, o orgulho da sua linhagem e evidenciar o seu papel de guardiã de uma ordem social ancestral. A demonstração mais visível deste poder irá residir na construção de casas na proporção dos nomes, dos títulos e dos privilégios. A casa, o solar ou o palácio são também, no antigo regime, espaços de representação do poder da família e das suas vivências, numa construção cenográfica onde a festa barroca está presente na grandeza da decoração do exterior e do interior e na demarcação dos espaços privados e públicos. Herdeiros da pompa joanina, no que representa o ato de ver e o de ser visto, os jogos de poder passam numa primeira fase pela ostentação simbólica, na qual a heráldica se afirma como elemento fundamental. A fachada das casas deve proclamar a grandeza da família, simbolizando, com elementos decorativos, alegóricos, simbólicos ou heráldicos, a grandeza dos senhores. O palácio dos Castilho e Távora Falcão e Mendonça revela uma construção palaciana absolutamente ímpar no panorama construtivo das grandes casas barrocas do norte<sup>43</sup>. Mandado construir c. 1743 pelo fidalgo da Casa Real e Capitão-mor das Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor, António Sanches de Castilho Falcão e Mendonça e pela sua mulher, D. Ana Maria de Távora Teixeira Donas Botto<sup>44</sup>, foi erguido no centro da Vila de Almendra, no local onde antes se levantava o antigo solar dos Castilhos do século XVII. Contrariando o modelo da casa comprida, muito em voga na região duriense de meados do século XVIII, e que apresenta cantaria em granito e a fachada em reboco branco, este imenso edifício palaciano é construído em granito amarelo sem reboco e com planta em L. A sua imponente fachada,

<sup>41</sup> Duas peças de aparato distinguem-se no espólio da Casa: um xairel (1728) e uma casaca (1729). Segundo Silvana Bessone, ex-directora do Museu Nacional dos Coches, o xairel terá sido encomendado nos ateliers de Paris Boucault Selier à Paris, ou nos de Joseph Pierre Marchant Drapier na rue de la Monnoye, Paris, os mesmos fornecedores da Casa Real. O 4º marquês de Marialva encomendou um xairel idêntico, hoje depositado no Museu Nacional dos Coches. Quanto à casaca, a mesma terá sido usada por Manuel António de Castilho e Távora Falcão e Mendonça na sagração da Basílica de Mafra, em 1730. Agradecemos a Silvana Bessone, ex-diretora do Museu dos Coches e a Madalena Brás Teixeira, ex-diretora do Museu do Traje, as informações partilhadas sobre o xairel e a casaca de aparato. Existiu também no espólio da família, até 1954, uma caixa-contador executada em Augsburg (1630-1640), encomendada para celebrar o nascimento de Manuel de Castilho e Távora (1720). Foi vendida pela leiloeira Leiria & Nascimento, Lisboa, em 1954 - Lote 313, surgindo de novo à venda na Christies de Londres, a 1 de outubro de 1998 - Lote 300.

O volume de encomendas que a Casa de Almendra realiza junto dos melhores fornecedores da Casa Real, sobretudo nas oficinas Francesas (Paris e Lyon) pelos anos de 1720-1730, remete-nos para o momento solene protagonizado pela sagração da Basílica de Mafra. Toda a nobreza, clero e altos funcionários do reino estiveram presentes, seguindo as regras da grande encenação do barroco teatral, que ditava as normas de apresentação das nobres linhagens. Cf. VALE, FÁRIA, FERREIRA, 2019, HENRIQUES, 2017.

<sup>42</sup> PEREIRA, 1986, SERRÃO, 2003, KLEIN, TOMAN, BEDNORZ, 2003, MONTERROSO TEIXEIRA, 1993, SOUSA, PEREIRA, 1988.

<sup>43</sup> AZEVEDO, 1971, AZEVEDO 1974, AZEVEDO, 1963, BAZIN, 1974.

<sup>44</sup> AHCA, documentos avulsos, CALDEIRA, 1974-1975.



Fig. 5. Fachada nascente do palácio dos Castilho e Távora.

virada a nascente, tem cerca de cinquenta metros de comprimento e a fachada sul, inacabada, aproximadamente dezoito metros. Apresenta esculpidas na fachada cento e catorze flores-de-lis e dezenas de vieiras invertidas ou elevadas, simbolizando um casamento profundamente cenográfico e ondulante, entre as flor-de-lis dos Castilhos e as ondas dos Távoras.

O barroco do Norte, de inspiração franco-germânica, colhe inspiração nas gravuras de Meissonier, dos irmãos Klauber ou Habermann, que serão determinantes para a explosão do ornamento e para a libertação da forma predefinida e padronizada, sempre num contexto geográfico muito próprio e na imposição das regras do encomendador<sup>45</sup>.

Na fachada principal da Casa encontramos a mais impressionante decoração, que se desenvolve partindo de um eixo central teatral e opulento, criando assim dinamismo e movimento, imprimindo a todo o edifício a cenografia perfeita para que a grandeza da família seja admirada, respeitada e temida pelo poder militar, político e social quase absoluto, que representavam os Capitães-mores como guardiões dos seus morgados, territórios e populações.

As trinta janelas, abertas por vãos regulares e simétricos, rasgam a fachada do palácio, oferecendo clareza e leveza pela sua dimensão. As molduras das janelas caracterizam-se pelos aventais e lintéis decorados com enrolamentos, volutas, elementos contorcidos e entrelaçados, formando “brincos,” oferecendo os motivos heráldicos nos concheados ondulados e

<sup>45</sup> SOUSA, PEREIRA, 1988.

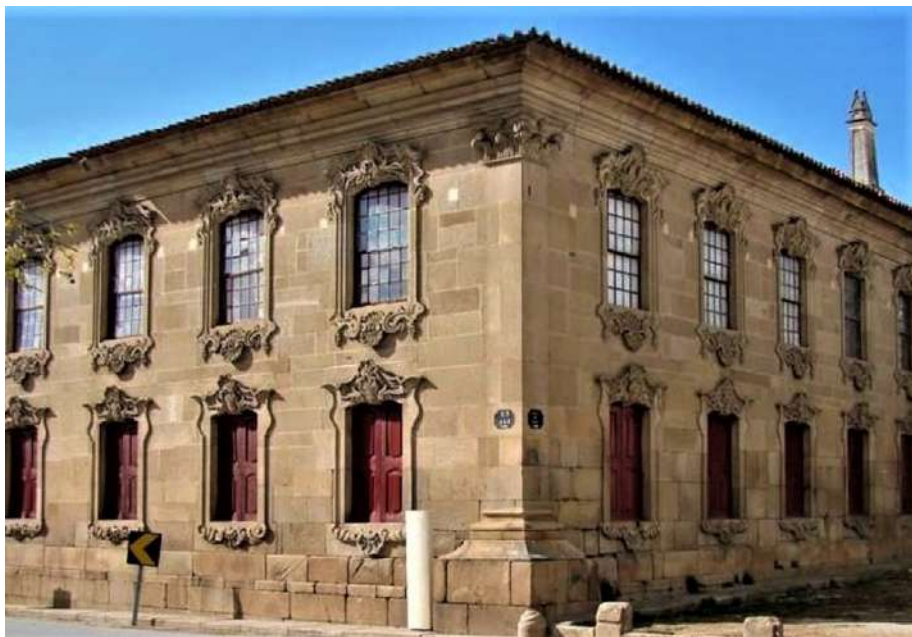


Fig. 6. Fachada nascente e sul do palácio dos Castilho e Távora.

nas flores-de-lis, esculpidas por toda a fachada. Os elementos vegetalistas que emolduram a fenestração dos dois andares, particularmente do andar nobre, remetem-nos para um mundo rural, onde a geografia é preponderante no que a natureza oferece: nas espigas das searas, nas flores das amendoeiras e das laranjeiras, nas rosas, numa profusão de vieiras e "brincos" heráldicos estilizados, que oferecem a quem contempla um movimento libertador da rigidez de um certo barroco nortenho, a ele contrapondo um aparato vegetalista, que traduz, de forma impar, a importância da terra como valor primordial para a nobreza rural<sup>46</sup>.

Os cunhais da Casa são assentes sobre um embasamento de ordem colossal compósita, que suporta toda a cornija a qual emoldura todo o vasto edifício. No centro da fachada, num portal de planta côncava, estão esculpidas duas robustas flor-de-lis, os símbolos do poder a afirmarem-se a quem entra na casa.

A varanda contracurvada, com guarda em balaustrada, sobrepujada por uma janela de sacada, celebra a ornamentação profundamente vegetalista e extravagante do barroco final. O brasão de armas, que ostentaria as armas dos Castilho e Távora Falcão e Mendonça, encontra-se inacabado, assim como o elmo que é coroado com uma magnífica coroa de nobreza.

Alguns mitos sobre a história da Casa foram criados e reproduzidos vezes sem conta, em numerosas publicações, quer sobre a razão ou razões que levaram à não conclusão de tão imponente edifício, quer sobre outras circunstâncias relaciona-

<sup>46</sup> MONTERROSO TEIXEIRA, 1993, PEREIRA, 1986, SOUSA, PEREIRA, 1988.



Fig. 7. Janelas do andar térreo e andar nobre com os símbolos heráldicos dos Castilho e Távora.

das com a mesma: escassez económica; o fim do ouro do Brasil; ordem régia para interromper os trabalhos; um incêndio provocado pelas tropas de Junot, depois de se instalarem no Palácio, qualificação da coroa do brasão, como sendo de um marquesado, quando a Casa de Almendra é um viscondado etc.<sup>47</sup>, mitos esses que iremos tentar desconstruir.

A obra iniciou-se, como já referimos c.1743. A dimensão da planta original e o tempo de execução de tão vasto estaleiro resultou em trabalhos morosos, pela dificuldade de mão de obra qualificada disponível, tendo em conta a onda fervorosa de construções por todo o reino, sobretudo a norte, entre solares, capelas, igrejas e conventos. Em 1755, o violento terramoto que arrasou a capital deixou marcas de destruição em milhares de edifícios, com maior ou menor gravidade por todo o país. Sabemos que os castelos e fortalezas de Ribacôa sofreram enormes danos, que era necessário reparar para fortalecer a já frágil cintura de defesa fronteiriça, assim como em edifícios civis e religiosos, como a igreja de S. Pedro de Numão, que ficou arrasada. Em 1758, começa o processo dos Távora e as obras são inevitavelmente interrompidas. Havia que salvar os próprios e todo o vasto património. Logo de seguida, em 1759, e na sequência do terramoto de 1755, o marquês de Pombal terá ordenado que todos os canteiros, mestres de obras, carpinteiros, fossem requisitados para a reconstrução da capital. Em 1762, duas invasões por forças espanholas e francesas chegam às portas de Almendra, sendo repelidas pelos exércitos das Ordenanças de Almendra e Castelo Melhor<sup>48</sup>. Timidamente, as obras retomam e ganham novo fulgor após o afastamento

<sup>47</sup> AHCA, documentos avulsos.

<sup>48</sup> CALDEIRA, 1974-1975, CALDEIRA, 1972, COIXÃO, TRABULO, 1995.



Fig. 8. Pedra de armas do palácio, sobrepujada com o elmo inacabado e a coroa de nobreza.

do marquês de Pombal e depois de declarada a inocência da família Távora, em 1777. Finalmente, em 1791, um recibo de empreitada dá por concluída a obra pelo mestre João Domingos da Costa, ficando, no entanto, por terminar a ala sul, construindo-se somente dezoito dos cinquenta metros previstos.

Em 1810, o palácio servirá de quartelamento das tropas francesas de Junot. Outro mito que se prova inverosímil é o da ocorrência de um incêndio, pois não existem marcas de fogo nas pedras, quer no interior, quer no exterior, além de que existem inúmeros salões com tetos em caixotão do século XVIII, que teriam ficando certamente destruídos se tivesse ocorrido tal calamidade<sup>49</sup>.

O único membro da Casa de Almendra que teve um cargo governativo no Brasil foi Fernando Vicente de Castilho Falcão e Mendonça Delgado Freire, casado com Mariana Augusta Leopoldina de Souza<sup>50</sup>. A rainha D. Maria I nomeia-o Governador do Estado de Goiás-Paraíba entre 1799-1822. Morre no Rio de Janeiro em 1822 e deixa todo o seu património, que era o importante Vínculo de Morgado de Almeida com 550 propriedades e casas, ao seu primo e Morgado Pedro de Castilho Falcão e Mendonça, casado com Ana Augusta da Cunha Brandão e Balsemão Castelo Branco de França e Vasconcelos. Assim, não foram remessas de ouro do Brasil, que estiveram na génese da possibilidade de construção da Casa, como se aventa em várias publicações, já que a empreitada foi dada como terminada em 1791. No entanto, e apesar deste membro da família Castilho e Távora de Almendra não ter contribuído diretamente para a edificação da Casa, as suas demandas no

<sup>49</sup> AHCA, documentos avulsos, CALDEIRA, 1972.

<sup>50</sup> AHCA, documentos avulsos, CALDEIRA, 1972, ADG, Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, Vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça, 1867, Cx. 818, fls.7-70.



Fig. 9. Ala sul do palácio, inacabada.

Brasil, nomeadamente, a detenção do cargo de governador do Estado de Goiás-Paraíba durante mais de vinte anos, com todas as redes de influência e poder que tal cargo possibilitava, permitiu-lhe granjear relevância política. A gigantesca herança que deixa, plasmada no Vínculo de Morgado de Almeida, espelha bem a sua fortuna ao tempo e o seu contributo para o enriquecimento da Casa de Almendra.

Quanto à carência de verbas, esta também nunca se verificou, já que durante todo o século XVIII as heranças sucessivas, quer de Castilhos, quer de Távoras, são todas integradas na Casa de Almendra, alcançando um número de propriedades na ordem das mil e quatrocentas<sup>51</sup>.

Conclui-se assim que, possivelmente, o que levou à não conclusão do plano original do palácio dos Castilho e Távora foi unicamente a perseguição movida pelo marquês de Pombal aos Távoras e o contexto político e militar fronteiriço vivido até ao final do século XVIII.

Quanto à pedra de armas não estar lavrada, impõe-se a uma das razões que levaram à não conclusão do palácio, a perseguição à família Távora pelo ministro de D. José I.

Outro elemento que gera alguma confusão é a atribuição no século XVIII da coroa de marquês à Casa de Almendra por ser uma Casa Távora<sup>52</sup>, o que se revela inadequado, pois esta é tão-somente uma coroa de nobreza.

<sup>51</sup> ADG, Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, Vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça, 1867, Cx. 818, fls.7-70, AHCA, documentos avulsos, ADG, Ofício notarial de Almendra, 1723-1855, Testamento de António Sanches de Castilho Falcão e Mendonça, fls. 25-27, ADG, Ofício notarial de Almendra, 1723-1855, Testamento de José Freire Falcão de Mendonça, fls. 78-82,

<sup>52</sup> AHCA, documentos avulsos. A Casa de Almendra tinha direito régio de usar os brasões dos Castilhos, Falcões Mendonça e Távoras, pois foram passadas cartas de brasão em diversos séculos, sem as quais seria ilegal utilizar as mesmas armas.



Fig. 10. Escadaria da Casa.

#### A organização espacial do interior do palácio.

Os interiores da Casa de Almendra permanecem praticamente intactos na sua estrutura inicial, seguindo o modelo palaciano do século XVIII.

O corpo principal era destinado às salas de representação e aparato de enfilade, ou seja, uma sequência de salas e salões com dimensões generosas, entre trinta e cinco a sessenta metros quadrados, culminando no grande salão com cento e quarenta metros quadrados. O andar térreo é todo lajeado em granito, com um vasto pátio de entrada, que abre para salas de grandes dimensões, e divisões destinadas aos serviços da administração das Ordenanças, apoio militar, criadagem e organização da casa. Na ligação entre a rua e os salões, que se encontram no andar nobre, impõe-se uma escadaria com cerca de treze metros de pé direito.

A grandeza do senhor, nesta cenografia barroca, é notoriamente manifestada pela afirmação exuberante da sua escadaria, nesta ligação entre a rua e os salões.

Inspirada no modelo da escadaria do palácio do Escorial, datará de c.1743, data provável da construção do palácio, e terminada mais tardiamente<sup>53</sup>. Foi restaurada em 1895, quando foram acrescentados elementos decorativos ao gosto da época (azulejos e marmoreados). Os símbolos heráldicos da casa esculpidos na janela, que ilumina toda a escadaria (4,5 metros de altura) apresentam na sua moldura inferior três flores-de-lis dos Castilhos. Revela-se, ainda, no final do duplo segundo

<sup>53</sup> Trata-se do modelo de escadaria imperial. Reconhecido como o mais belo e equilibrado do seu tempo, gerou várias réplicas na segunda metade do século XVIII. Sabemos, que era frequente o edifício ser construído numa época e a escadaria posteriormente. No caso em estudo coloca-se essa possibilidade, e pensa-se que a mesma tenha sido edificada entre 1770-80. No século XVII caiu em esquecimento, mas quando foi contruído o novo palácio real de Madrid (c. 1730) foi o modelo escolhido pela simbólica de poder que representava. Agradecemos a João Miguel Simões, a generosa identificação deste modelo de escadaria e demais informações partilhadas.



Fig.11 Janela de sacada do balcão principal da fachada.

lanço de escadas, a porta do salão nobre (com cerca de 3,5 metros de altura), coroada por uma avantajada concha com a representação das cinco ondas dos Távoras, envoltas numa representação vegetalista, de contornos tardo barrocos. Alguns dos salões apresentam ainda os seus tetos de origem, em caixotão do século XVIII, com elementos heráldicos. A estrutura principal de todo o andar nobre não foi praticamente alterada desde a sua construção.

O 3º visconde do Banho inicia, em 1897, uma enorme campanha de restauro de todo o palácio, já muito envelhecido. Data dessa campanha, a substituição de alguns tetos de caixotão do século XVII por tetos de estuque, restauro da escadaria nobre, das cozinhas, instalações dos criados e dos respetivos quartos de dormir.

Em 1933, o palácio dos Castilho e Távora ainda possuía muito do seu recheio de encomendas milionárias, peças de aparato de grande qualidade artística, que representavam a grandeza da família ao longo dos séculos. O 3º visconde do Banho transformou o palácio num verdadeiro museu de artes decorativas, muito ao gosto das influências francesas e inglesas da época<sup>54</sup>.

Nos anos quarenta do século passado, D. Márcia Augusta de Castilho Falcão de Mendonça de Morais Sarmiento, filha e herdeira dos viscondes do Banho e Almendra, após o casamento com Alexandre de Luna e Vasconcelos Saraiva Caldeira, torna-se senhora da Casa agrícola de Almendra e do palácio.

<sup>54</sup> Intervenção realizada ao gosto dos interiores do Palácio da Ajuda.

Em 1940 mantinha-se ainda a estrutura barroca de enfilade<sup>55</sup>. Em 1946 inicia-se uma nova campanha de obras, com vista à modernização dos equipamentos da Casa e restauros de exteriores e interiores<sup>56</sup>.

Hoje, o palácio dos Castilho e Távora ainda permanece nos herdeiros de António Sanches de Castilho Falcão e Mendonça e de Dona Ana Maria de Távora Donas Botto. A casa agrícola, já muito diminuída, continua a ser a guardiã das propriedades, desde o século XV.

## Bibliografia

### Estudos

ALBA, DEL CASTILLO Y, D. Enrique (1862) - Excelencias del noble linaje de Castillo, Real Academia de la Historia, pp. 222-227.

ALMEIDA, José António (1980) - Tesouros Artísticos de Portugal, Lisboa, Selecções do Reader´s Digest.

ALZA OSVALDO, Víctor (2014) - El Señorío de los Condestables de Castilla en el Norte de España. Dominio, Patronazgo y Comunidades. Tese de doutoramento.

AUGUSTO-FRANÇA, José (1978) - A reconstrução de Lisboa e a arquitectura Pombalina, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

AZEVEDO, Carlos de (1971) - Solares Portugueses, Lisboa, Livros Horizonte.

AZEVEDO, José (1963) - Património Artístico da Região Duriense, Porto, Edição de Autor.

AZEVEDO, José (1974) - Brasões e Casas Brasonadas do Douro, vol.1, Lamego.

BAZIN, Germain (1974) - Baroque and Rococo, London, Thames and Hudson.

BERMEJO CABRERO, J. L. (1973) - “Las ideas políticas de Enriquez del Castillo”, Revista de la Universidad Complutense de Madrid, vol. XXII, n.º 86, pp. 61-78.

BINNEY, Marcus (1987) - Casas Nobres de Portugal, Lisboa, Diffel.

BRUNO, Jorge (coord) (2009) - Retratos dos Bispos de Angra, Angra do Heroísmo: Museu de Angra do Heroísmo.

CALDEIRA, Alexandre Vasconcelos de Luna (1972) - Monografia Histórica de Almendra, Almendra, (inédito).

CALDEIRA, Alexandre Vasconcelos de Luna (1974-1975) - “Genealogia dos Castilhos”, Jornal O Fozcoence.

CAPELA, José (2013) - As freguesias do Distrito da Guarda nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património, Braga, Minhografe-Artes Gráficas Lda.

CARITA, Hélder, HOMEM CARDOSO (1999) - Oriente e Ocidente nos Interiores em Portugal, Porto, Livraria Civilização.

CASTELO-BRANCO, João (2005) - Conceber as artes decorativas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTILHO António Feliciano de (1863) - Camões, estudo historico-poetico liberrimamente fundado sobre um drama francez dos senhores Victor Perrot, Armand du Mesnil Estudo Histórico e poético, Lisboa, Typ. da Sociedade typographica franco-portugueza.

CASTRO, Maria João, MARCOS, Rui (coord) (2007) - Orações de Sapiência da Faculdade de Direito 1856- 2005, Coimbra, Imprensa da Universidade.

CASTRO, Maria João (coord.) (2011), “Orações de Sapiência 1548-1555”. Portvgaliae Monvmenta Neolatina, vol. XI.

CHAVES, Albano (2005) - Donas Botto de S. João da Pesqueira, origens e novos ramos, vol. II, Leça da Palmeira, edição do autor.

CONCEIÇÃO, Frei Cláudio (2005) - Notícia do Terramoto, Lisboa, Frenesi (1.ª edição, 1829).

COIXÃO, António, TRABULO, Alberto (1995) - Por Terras do Concelho de Foz Côa, Vila Nova de Foz Côa, Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa.

CRUZ COELHO, Aires (2021) - Vinculos e Morgados de Almendra, Freixeda do Torrão, Freineda, Malta, Milheiro, Penamacor, Pinhel, s.i, Edição de autor.

DRUMMOND BRAGA, Paulo (2002) - D. João III, Lisboa, Hugin Editores Ltda.

GONZALEZ-DORIA, Fernando (2000) - Diccionario Heraldico y Nobiliario de los Reinos de España, San Fernando de Henares-Madrid, Trigo.

HORNEDO, R. M. de (1972) - “Enriquez del Castillo, Diego” ALDEA VAQUERO, Q, MARÍN MARTÍNEZ, T., VIVES GATELL, J. (eds), Diccionario de Historia Eclesiástica de España, vol. II, Madrid, Instituto Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

HENRIQUES, Tiago (coord) (2017) - Mafra Sacra. Memória & Património, Sintra, Zéfiro e Real e Venerável Irmandade do Santissimo Sacramento de Mafra.

KLEIN, Barbara, ROLF, Toman, BEDNORZ, Achim (2003) - Barroco e Rococo, Berlin, Feierabend.

JORDAN-GHESWEND, Annemarie (2017) - Catarina de Áustria, Lisboa, Círculo de Leitores-Temas e Debates.

LUCENA E VALE, Alexandre (2020) - O bispo de Viseu D. Diogo Ortiz de Vilhegas 1476-1519, o cosmógrafo de D. João II, carta-pref. de Antero de Figueiredo, s.i, Gaia (1.ª ed.1934).

LUNA, Rui Castilho de, “Do poder e da arte: O palácio dos Castilho e Távora em terras de Ribacôa” (2002) - FERREIRA, Sílvia, URIAS, Patrícia (eds), Barroco em Movimento. Portugal e Brasil e a construção de um novo olhar, Sevilha, Enredars, pp. 283-308.

MARÇAL LOURENÇO, Maria Paula (2003-2004) - “Mulheres e homens ao serviço da Casa de D. Catarina de Áustria: estatuto, prestígio e poder: (1525-1578)”, Revista Portuguesa de História, vol. I n.º 36.

MARQUES, José (2008-2009) - “Frei Luís de Montóia e Diogo de Castilho na construção do Colégio da Graça de Coimbra segundo o “Libro das obras del Collegio”, Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. I série, vol. VII-VIII, pp. 231-278.

MARTINS ZUQUETE, Afonso Eduardo (1989) - Nobreza de Portugal e do Brasil, vol. III, Lisboa, Zairol, pp. 424-427.

MATTOSO, José (1997) - História de Portugal. No alvorecer da modernidade, Lisboa, Editorial Estampa.

MÓNICA, Maria Filomena (coord) (2005) - Dicionário Biográfico Parlamentar 1834-1910, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

MONTERROSO TEIXEIRA, José (coord) (1993) - Triunfo do Barroco, Lisboa, Fundação das Descobertas.

OLIVEIRA MARQUES, A.H (1980) - História de Portugal, vol. I, Lisboa, Pala Editores.

<sup>55</sup> A biblioteca, a sala de música e jogo, a sala de jantar, a sala de visitas, o salão nobre, a sala de despacho e o grande salão (de recepção ou baile). Existem outras divisões de menores dimensões, como quartos de dormir e um quarto de aparato destinado a visitantes ilustres, que até ao século XX tinha um leito à francesa de dossel, todo revestido a tapeçaria francesa. Atualmente, ainda se conservam fragmentos desta tapeçaria.

<sup>56</sup> Substituição da iluminação a gás por eletricidade, novas canalizações, consolidação dos telhados e restauro dos interiores e da fachada, sem comprometer a estrutura original.

PINHO LEAL, Augusto (1873) - Portugal Antigo e Moderno, vol. IV, Lisboa, Livraria editora de Mattos Moreira e C.<sup>a</sup>.

PEREIRA BORREGO, Nuno Gonçalo (2006) - As ordenanças e milícias em Portugal, Lisboa, Edições Guarda-mor.

PEREIRA BORREGO, Nuno Gonçalo (2007) - Mordomia Mor da Casa Real-Foros e Ofícios, Lisboa, Tribuna da História.

PEREIRA, José Fernandes (1986) - Arquitectura barroca, Lisboa, Biblioteca Breve.

PEREIRA DA SILVA, António Lambert (1958) - Nobres Casas de Portugal, Porto, Tavares Martins.

PUYOL, Julio (1921) - "Los cronistas de Enrique IV". Boletín de la Real Academia de la Historia, 78, pp. 399-415.

RAMÍREZ CABAÑAS, Joaquín (1939) - Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, México, Pedro Robredo.

RODRIGUES, Manuel (2010) - "Grandes de Portugal no século XVIII-Inventário da Casa Távora, Atouguia, Aveiro", Pecunia n.º 11, pp. 27-59.

SÁ, María (1991-1992) - El arquitecto Juan de Castillo, Documentos históricos. 2 vols. Santander, Merindad de Trasmiera.

SÁ, María, (2009) - El Arquitecto Juan de Castillo "El constructor del Mundo", Santander, Imprenta Pellon.

SALAZAR, Luis (1916) - Origen de 300 apellidos castellanos y vascongados; estudio al que preceden algunos comentarios al libro titulado "Bienandanzas e fortunas", Bilbao, Tip. de E. Verdes.

SÁNCHEZ MARTÍN, Aurelio (2002) - "Diego Enríquez del Castillo, Crónica del rey don Enrique IV", Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión, Carlos Alvar y José Manuel Lúcia Megías (eds), Madrid, Editorial Castalia, pp. 270-277.

SANCHES DE BAENA, Albano (1991) - Resenha das Famílias Titulares e Grandes de Portugal, Tomo I. Braga, Luís Wenceslau Barroso, Rodrigo Faria de Castro, Francisco Artur da Silva, pp. 51-54 (1.<sup>a</sup> edição de 1883).

SERRÃO, Vitor (2003) - História da Arte em Portugal. O Barroco, Lisboa, Editorial Presença.

SILVA, Ricardo Jorge (2018) - O paradigma da arquitetura em Portugal na idade moderna. Entre o tardo-gótico e o renascimento: João de Castilho "o mestre que amanhece e anoitece na obra". Tese de doutoramento.

SILVA TELLES, Manuel da (marquês de Alegrete) (1726) - Colecção dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da História Portuguesa, Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva.

SOUSA Fernando, PEREIRA, Gaspar (1998) - Alto Douro, Lisboa, Editorial Presença.

TAVARES DE PINHO, Sebastião (2021) - Portugal e Monumenta Neolatina. Oração em louvor de todas as doutrinas e ciências, vol. XI, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

VALE, Teresa Leonor FARIA, Ana Leal de, FERREIRA, Maria João P. (2019) - Régio Aparato e Soberano Festejo. As cerimónias de sagração da Real Basílica de Mafra em Outubro de 1730, Lisboa, Scribe.

VASSALO E SILVA, Nuno (2009) - Portugal e o Mundo nos séculos XVI e XVII. Lisboa, MNAA.

VELASCO Y ACEVEDO, Juan (2021) - Genealogía verdadera de los Ilustres de España. ms. (1682), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000192335&page=1>.

VILAR Y PASCUAL, Luis, VILAR PSAYLA, Juan José (2010) - Diccionario Histórico, Genealógico Y Heráldico De Las Familias Ilustres De La Monarquía Española, Charleston, Nabu Press.

Visconde do Banho in Memórias (1930) - Porto, Tipografia Costa Carregal.

VITERBO, SOUSA (1899) - Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses. vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional.

WHITEHEAD, John (1992) - The French interior in Eighteenth Century, London, Laurence King.

## Fontes manuscritas

### Arquivo Histórico da Casa de Almendra (AHCA)

Documentos avulsos.

### Arquivo Distrital da Guarda (ADG)

Governo Civil da Guarda, Registos vinculares, "vínculos pertencentes a João de Castilho Falcão e Mendonça, 1867", Cx. 818, fls.7-70.

Ofício notarial de Almendra, 1723-1855, "Testamento de António Sanches de Castilho Falcão e Mendonça", fls. 25-27.

Ofício notarial de Almendra, 1723-1855, "Testamento de José Freire Falcão de Mendonça", fls. 78-82.

Registos de notas para escrituras diversas Almendra, 1723-1855, s.n.fl.

Vários registos de notas para escrituras diversas, caixa 1, fls. 52-54, 62-63.

Cartório de Vila Nova de Foz Côa-Almendra, livro 1, notário Manuel Geraldês Pestana 1723-1727, fls. 76-78.

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

Registos paroquiais de Almendra, Casamentos, 1703-1794, Cx. 537, L.º 1, fl. 28.

Registos paroquiais de Almendra, Casamentos, 1703-1794, Cx. 537, L.º 1, fl. 29.

Registo paroquiais de Almendra, Óbitos, 1731-1776, Cx. 538, L.º 3, fl. 36.

Registo paroquiais de Almendra, Óbitos, 1731-1776, Cx. 538, L.º 3, fl. 128.

## **GALERIAS EM CASAS SENHORIAIS: DE LISBOA A PENALVA DO CASTELO (SÉCULOS XVII-XVIII)**

SUSANA VARELA FLOR  
IHA/NOVA-FCSH<sup>1</sup>

### **Resumo**

Em Abril de 2016, apresentámos no Palácio Fronteira uma comunicação, cujo conteúdo encontrava correspondência com o ponto três do programa delineado pelos coordenadores do 1.º Encontro Fio da Memória - “Salas de aparato e programas distributivos; os espaços internos e a nomenclatura”. À época tivemos em atenção um artigo publicado por Miguel Soromenho em 2011, no qual dava conta de correspondência trocada entre o 1.º Marquês de Fronteira e D. Francisco de Melo Manuel da Câmara a propósito da encomenda de objectos artísticos para adorno do Palácio de Benfica. Nesse mesmo estudo, o autor realizou uma breve fortuna crítica sobre o termo “Galeria” aplicado a uma das salas palacianas da época e elencou vários desses palácios da primeira nobreza de corte, onde se adoptou também a mesma terminologia. Por vicissitudes várias não chegámos a publicar o nosso trabalho e, em 2023, a propósito de uma comunicação efectuada em Vila Nova de Foz Côa sobre a Casa da Ínsua, resolvemos reformular o artigo que se enquadra na investigação sobre o conceito de “Galeria”, dando como exemplos algumas casas senhoriais numa cronologia compreendida entre os séculos XVII e XVIII.

Palavras-Chave: Retrato, Galerias, Casas Senhoriais, Barroco, Brasil.

### **Galleries in Manor Houses: From Lisbon to Penalva do Castelo (17th-18th Centuries)**

#### **Abstract**

In April 2016, we presented a paper at the Palácio Fronteira, the content of which corresponded to point three of the program outlined by the coordinators of the 1st Fio da Memória Meeting: “State rooms and distributive programs; internal spaces and nomenclature.” At that time, we took into consideration an article published by Miguel Soromenho in 2011, which reported correspondence exchanged between the 1st Marquis of Fronteira and D. Francisco de Melo Manuel da Câmara regarding

---

<sup>1</sup> Susana Varela Flor é Investigadora Auxiliar no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/ Laboratório Associado IN2PAST. É docente no Departamento de História da Arte da mesma Instituição. A autora deseja agradecer ao Arquitecto Hélder Carita pela cedência de imagens do projecto de I&D acasasenhorial.org, ao Eng. José Luis Nogueira do Grupo Vísabeira pela cedência de informação escrita a propósito dos Retratos da Casa da Ínsua, bem como a Hugo Crespo, Maria João Pereira Coutinho, Pedro Flor e Sílvia Ferreira.

the commission of artistic objects for the adornment of the Palácio de Benfca. In that same study, the author provided a brief critical overview of the term “Gallery” as applied to one of the palace rooms of the period and listed several of the palaces of the highest nobility where this terminology was similarly adopted. Due to various circumstances, we did not publish our work, and in 2023, in relation to a lecture given in Vila Nova de Foz Côa concerning the Casa da Ínsua, we decided to reformulate the article, situating it within the investigation of the concept of “Gallery” and providing examples from several manor houses dating from the 17th to 18th centuries.

Keywords: Portrait, Galleries, Manor Houses, Baroque, Brazil.

### I – A Galeria: uma parte espaçosa e folgada?

A 25 de Dezembro de 1670, D. Francisco de Melo Manuel da Câmara (1626-1678), embaixador português na Holanda, escrevia da cidade de Haia a D. João de Mascarenhas (1633-1681), 1.º Marquês de Fronteira:

“O Ajudante fica com pé no bordo como com o pé no estribo e dentro de oito dias partirá e com elle toda a sirandaje de encomendas que carregarão hum navio inteiro ... Fazei que o dinheiro da tapessaria esteja pronto, que eu vos seguro que ella o merece e fazeis que a possa hir ver armada na **Vossa Galeria** brevemente que he couza que dezejo muito... .”<sup>2</sup>



Fot. 1 – Galeria de D. João de Mascarenhas ou Sala das Batalhas. Lisboa Palácio Fronteira  
© Susana Varela Flor

<sup>2</sup> DGLAB/TT, Manuscritos da Livraria, “Carta do mesmo D. Francisco de Mello”, 1670. Esta correspondência foi publicada Soromenho, 2011:39-55.

Este excerto corresponde à resposta dada ao elenco de encomendas que D. João de Mascarenhas havia feito a D. Francisco de Melo Manuel para que este adquirisse nos Países Baixos (Haia, Antuérpia, Bruxelas) coches, estátuas, escritórios e tapeçarias para adorno do seu Palácio Fronteira em Benfca. Neste balanço de pedidos surge-nos, pela primeira vez, a referência ao espaço de uma galeria existente no supracitado edifício. Este facto era inédito no que se refere à caracterização dos espaços desta morada seiscentista, o que nos levou a uma investigação mais aprofundada sobre o mesmo, começando pela nomenclatura, localização espacial, usos e correspondências com casas senhoriais da época.<sup>3</sup> Nesta tarefa, socorremo-nos da valiosa ferramenta que é a obra do Pe. D. Rafael Bluteau que definiu uma “Galeria” como:

“um lanço de edifício, ao comprido, coberto de ordinário sustido sobre colunas ou pilares e por isso os antigos chamavam Porticos. Galeria he a parte da Casa mais espaçosa e folgada em que se anda e se passeia”.<sup>4</sup>

Também com este conceito se debateram outros autores, nomeadamente aqueles que estudaram a arquitectura do Paço da Ribeira.<sup>5</sup> Com efeito, no capítulo que dedicou à organização de volumes do paço real, Bruno A. Martinho refere que:

“a designação de galeria remete para duas possibilidades construtivas. Por um lado, pode tratar-se de “hum lanço de edifício, ao comprido, coberto, e de ordinario sustido sobre columnas”, tal como se pode observar na varanda de pedraria [ou varanda da Sala dos Tudescos]; por outro “tambem há galerias sustidas sobre paredes como muitas janelas, o que fundamenta a designação de Galeria do Forte [espaço entre o Torreão de Filipe Terzi e a varanda de pedraria]... .”<sup>6</sup>

O confronto desta definição com uma série de menções documentais adstritas aos principais palácios lisboetas da época leva-nos a estender o conceito de “Galeria” para uma sala interior com funções diferentes do habitual uso. Foi também este o sentido conferido por Miguel Soromenho:

“a Galeria assumia-se como um espaço privilegiado com objectivos preciosos de recreação e de exposição de obras de arte, acrescentando aos palácios portugueses da 2ª metade do século XVII um organismo inédito e com uma morfologia própria, capaz de responder a novas necessidades de representação, de sociabilidade e de connoisseurship.”<sup>7</sup>

### II - Galerias presentes em palácios portugueses

Para aferirmos a importância da construção deste espaço e da sua função específica, faremos um breve périplo pela arquitectura palaciana de Seiscentos, começando desde logo pelo paço real em Lisboa, continuando depois por alguns dos mais importantes na cidade, e veremos depois como a cópia serviu à nobreza de província.

<sup>3</sup> Sobre a problemática da Galeria no Palácio Fronteira Cf. FLOR, Susana Varela, 2015:356-381.

<sup>4</sup> BLUTEAU, 1712: vol. IV, 14.

<sup>5</sup> CARITA, Hélder, 1999; SENOS, Nuno, 2002; MARTINHO, Bruno A, 2009.

<sup>6</sup> MARTINHO, 2009: 45.

<sup>7</sup> SOROMENHO, 2011:42.

## II.1 - As Galerias do Paço da Ribeira

No século XVII, vários acontecimentos da vida da corte portuguesa proporcionaram a descrição dos espaços interiores do Paço da Ribeira. Fosse eles de âmbito diplomático, político ou festivo, algumas narrativas passaram pela descrição dos aposentos do Paço da Ribeira remodelado pela Dinastia dos Bragança. Assim, em 1645, a galeria do Paço da Ribeira consertou-se com “quadros e brincos” e, um ano mais tarde, vários retratos foram mandados executar através de decreto real.<sup>8</sup>

No âmbito das negociações de casamento da Infante D. Catarina de Bragança com Luís XIV, em 1657, o diplomata francês recebeu audiência da Regente D. Luísa de Gusmão:

“Concluída a audiência, foi o cavalheiro [de Jant] conduzido à da Rainha, que estava na extremidade d'uma Galeria debaixo d'um docel, e as damas postas em ala d'uma e d'outra parte...”.<sup>9</sup>



Fot. 2 – Garcia Fernandes, Os Santos de Lisboa: Veríssimo, Júlia e Máxima, c. 1530, óleo sobre madeira, 77x84cm, inv. MCM 5681 (O fundo mostra a Casa da Índia e o Paço da Ribeira com as galerias abertas)  
Ponta Delgada, Museu Carlos Machado  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garcia\\_Fernandes\\_-\\_Os\\_Santos\\_Mártires\\_de\\_Lisboa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garcia_Fernandes_-_Os_Santos_Mártires_de_Lisboa.jpg)

<sup>8</sup> SILVA, 2003: 67-68.

<sup>9</sup> SANTARÉM, 1843:307.

Nestes dois exemplos, podemos colher sentidos diversos para o conceito, mas pelo século fora, fomos detectando outros empregos: o primeiro foi o casamento de D. Catarina de Bragança e a sua partida para Inglaterra em 1662. O segundo foi o nascimento da Infanta Isabel Josefa, filha de D. Pedro II e de D. Maria Francisca de Saboia, a 6 de Janeiro de 1669.

No que se refere ao primeiro, todos os acontecimentos do dia 23 de Abril de 1662 ficaram registados pelo Dr. António de Sousa de Macedo (1606-1682), Secretário de Estado de D. Afonso VI que, para a ocasião, escreveu a obra *“Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina...”*. Através da sua leitura, somos informados de que quando o coche real chegou ao Terreiro do Paço e a comitiva entrou pela porta da Campainha, atravessando o jardim palaciano para chegar à Ponte da Ribeira das Naus, nesta estava armada uma Galeria decorada com:

*“finas alhombros de la India; los lados se formauan en arcos cubiertos de rasos en brederia de oro, y plata, com guarnicion de passamanos, y rendas de oro; el toldo por de fuera estaua aforrado en damasco carmezie, y por de dentro lo hazian vários reposteros de terciopelo carmezie y azul, brodados de oro, diuididos com otras broderias de oro, todo compuesto com tal proporcion, y asseo, más agradable com la suauidad de olorosas aguas, y perfumes, que solo el concierto desta puente pudiera seruir de ostentacion deste dia...”*.<sup>10</sup>

No que se refere ao baptizado da Infanta Isabel Josefa, o termo galeria é usado da mesma forma que na descrição do Paço em 1657 aquando da audiência da Rainha Regente. A 2 de Março de 1669, o Príncipe Regente D. Pedro encarregou D. João de Mascarenhas, 1º Marquês de Fronteira, de organizar toda a decoração do Paço da Ribeira para a cerimónia<sup>11</sup>. O cerimonial foi registado na obra *Pyramide natalício y baptismal* de D. Diego Enriquez Villegas, cavaleiro da Ordem de Cristo. Este ao referir *“el aparato, y colgaduras de Palacio”* fez uma descrição de todo o interior *“desde la màs interior sala de Palacio...hasta entrar em Capilla Real.”*<sup>12</sup> D. Diego iniciou a sua descrição na primeira sala que correspondia à câmara de dormir da Princesa; seguindo-se uma descrição de oito salas ricamente decoradas com tapeçarias, móveis e prata. No final deste conjunto, Villegas refere:

*“Seguiase una sala, ò antes Galería, estaba colgada con una Tapiçaria, que llaman del Condestrable de grandísima estimación ...guardapuertas y sobreventanas en todo eran las mismas. Baxavase de esta galería, por una escalera fácil, adornavam sus paredes terciopelos y damascos de color carmesim... Entravase en una saleta ...con la Historia de Joseph. Luego una Galería, que facilitava entrada, por dos puertas, a la Capilla Real; adornada estaba con la Tapiçaria ...de las Valentias de Hercules.”*<sup>13</sup>

Da leitura destas descrições, percebemos que ambas correspondem à concepção descrita por Bluteau com uma acentuada diferença: enquanto a primeira foi uma estrutura efémera, construída em arcos de madeira e decorada com têxteis, a segunda consistia numa parte comprida e porticada do palácio que fazia a transição do primeiro piso para o da Capela.

<sup>10</sup> MACEDO, 1662:31 e FLOR, 2012:145.

<sup>11</sup> Sobre a Galeria do Palácio do 1º Marquês de Fronteira consulte-se FLOR, Susana Varela 2018:221-225.

<sup>12</sup> VILLEGAS, 1670: 74, 92.

<sup>13</sup> VILLEGAS, 1670:108-109.

Estava, no entanto, fechada com janelas, ao contrário do que se encontra registado, por exemplo, a propósito das galerias do Palácio vizinho, o da Corte-Real, o qual possuía:

“duas galerias descobertas, que vão acabar no rio... As salas e as galerias são bonitas e graciosas...”<sup>14</sup>

À volta da Coroa, a corte olhava e mimetizava todas as inovações nos seus palácios lisboetas, fosse ela a primeira nobreza da corte ou de província. Esta é a razão pela qual faremos um breve périplo por algumas construções importantes da Idade Moderna em Lisboa, terminando em Penalva do Castelo.

## II.2 – A Galeria do 1º Marquês de Nisa, D. Luís Vasco da Gama, a S. Roque

Junto ao postigo pequeno de S. Roque, desde os anos 30 do século XVI, a Casa dos Condes da Vidigueira possuía uma residência que foi sendo aumentada pelos seus sucessivos proprietários. Foi iniciada pelo 2.º Conde da Vidigueira, D. Francisco da Gama, que adquiriu um chão “junto ao mosteiro [sic] de S. Roque, entre os claustros e o muro”.<sup>15</sup> Sob a posse



Fot. 3 – Anónimo, ‘Joyeuse entrée’ do Rei Filipe III de Espanha em Lisboa em 1619, c. 1620-1622, óleo sobre tela, 110,7 × 197,4 cm, Weilburg Schloss. Bad Homburg, Staatliche Schlösser und Gärten Hessen, inv. 1.1.160 (Imagem da Casa Professa de S. Roque e da envolvente do Palácio dos Marqueses de Niza)  
© Staatliche Schlösser und Gärten Hessen / Photo: Michael Leukel 2020

<sup>14</sup> FLOR e FLOR, 2018:35

<sup>15</sup> CASTILHO,1954:263.

do 4.º Conde da Vidigueira, também ele de nome Francisco da Gama, e da segunda mulher D. Leonor Coutinho, o palácio cresceu com a construção de uma torre ou miradouro. Os Padres da Companhia sentiram-se devassados e intentaram uma acção contra o Conde. Tudo ficou resolvido numa escritura datada de 14 de Dezembro de 1619, na qual os proprietários foram obrigados a “tapar duas janelas à parte do norte do tal miradouro, que davam sobre a cerca dos Jesuítas e a levantar parede desde o canto da torre que está ao postigo novo de S. Roque...tudo conforme a traça de Pedro Nunes, arquitecto del Rei Nosso Senhor.”<sup>16</sup> Em 1632, quando D. Francisco da Gama faleceu, as obras ainda não estavam completas, quiçá devido à complicada situação financeira dos Vidigueira.<sup>17</sup> Deve-se então ao 5.º Conde da Vidigueira, D. Luís Vasco da Gama (1612-1676), embaixador de D. João IV em Paris e tornado 1º Marquês de Niza em 1646, a inversão deste panorama difícil. Apesar de ter herdado “um palácio penhorado que foi arrematado em praça pública em 1634 a Gaspar de Brito Freire por 20 mil cruzados, D. Luís Vasco vendeu 220\$000 reis de juro do morgado, remiu o Palácio de S. Roque e vinculou-o, passando este a fazer parte do morgado da Vidigueira”.<sup>18</sup> Poucos anos depois, em 1642, o Marquês de Niza partiu para Paris na qualidade de embaixador da Coroa portuguesa (1642-1646).<sup>19</sup> Nesta extraordinária capital europeia educou e refinou o gosto, adquirindo várias peças de arte: pinturas, estátuas, tapeçarias e, sobretudo livros. Segundo João Carlos Gonçalves Serafim “a sua curiosidade intelectual e o seu gosto pelo livro foi uma das suas facetas mais marcadas. Aliás, é a razão dos livros – particularmente históricos e políticos, mesmo alguns que se sabiam proibidos – que vai motivar a correspondência e fortalecer os dados com várias personalidades como Jerónimo Nunes da Costa, que tratava dos negócios de Portugal em Amesterdão com o cristão-novo de Vila Real que o ajudou a penetrar no mundo político e económico francês quando esteve como embaixador em Paris e, claro, com D. Vicente Nogueira”.<sup>20</sup> Assim, neste seu palácio a S. Roque, investiu todo o seu capital e “em 15 de setembro de 1646 escrevia de Lisboa o Conde a S. Payo encomendando-lhe que partisse e trouxesse consigo os ditos quadros e as estátuas que lhe faziam muita falta para o ornato da galeria”.<sup>21</sup> Também na correspondência trocada com D. Vicente Nogueira, podemos encontrar testemunhos desta azáfama construtiva:

“Antes de vir para aqui [Paris] esta segunda vez acabei hum lindo quarto baixo no andar do meu jardim em que determino pôr livros...Se Vossa Mercê vira hoje as minhas cazas, achara nellas grande diferença, e lhe parecerão as melhores do nosso lugar, porque sou mais curioso que meu pae neste particular de casas e de as adereçar; que no mais o não posso igualar, desejando muito de o imitar.”<sup>22</sup>

“Ando fazendo novas estantes na minha torre, que he a mais formozza casa que tem Lisboa, e o fica muito mais com ellas, e com muitos quadros, com que lhe não parece nada de parede; e tem nove janelas e o tecto mui bem dourado”.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> CASTILHO,1954:265.

<sup>17</sup> MIGUEL, 2012:172.

<sup>18</sup> ALVES, 2001:292.

<sup>19</sup> FARIA, 2008: 215; 286-87.

<sup>20</sup> SERAFIM; CARVALHO, 2011: 20.

<sup>21</sup> COELHO, 1903:71-73.

<sup>22</sup> SERAFIM; CARVALHO, 2011:121 a 27.07. 1647.

<sup>23</sup> SERAFIM; CARVALHO, 2011: 28 a 17.12.1649.

Com base numa legenda “pera São Roque pera o poente pouco mais ou menos, Vieira da Silva identificou uma planta pertencente ao espólio iconográfico da BNP como representando as casas nobres dos Condes da Vidigueira.<sup>24</sup> Embora esteja atribuída ao século XVI e, portanto sem a presença da galeria seiscentista, detecta-se a informação da existência de uma torre na legenda, elemento arquitetónicos mencionado pelo Conde da Vidigueira para receber a decoração de uma galeria de pinturas que, a par com estantes, preenchia as extensas paredes cobertas por um tecto dourado.

### II.3 – A Galeria do 2º Conde de Aveiras, Luís da Silva Telo e Menezes, a S. Cristóvão

O documento mais antigo deste palácio data de 1649 e corresponde a uma disputa pela posse das Casas do Regedor das Justiças entre o 1.º Conde de Aveiras, João da Silva Teles de Menezes (1600? -1650), Vice-Rei da Índia, e a viúva do meio-irmão Lourenço da Silva, 9º Senhor de Vagos. Em 1650, já o Conde de Aveiras era o proprietário da casa, a S. Cristóvão. No entanto, será o 2.º Conde de Aveiras, Luís da Silva Telo e Menezes (1620?-1672), a dar continuidade às benfeitorias neste palácio. Com efeito, a 28 de Outubro de 1657, contratou-se com os mestres pedreiros André de Faria e João Ferreira a construção de uma galeria, tendo como testemunha/avaliador do contrato o arquitecto João Nunes Tinoco, o qual deverá ter sido também o autor do projecto:



Fot . 4 – Imagem actual do Palácio dos Condes de Aveiras a S. Cristóvão  
©Susana Varela Flor

<sup>24</sup> CARVALHO, 1977:104.

“Dizemos nos André de Faria e João Ferreira mestres pedreiros moradores nesta cidade de Lisboa que nós nos consertamos com o Snro Conde de Aveiras para efeito de lhe fazermos a obra que ordena fazer no pateo das suas casas que tem junto a S. Christovao a saber **hua galaria por sima** no pavimento das casas com duas estrebarias por baixo na forma q se nos ordenar A qual obra lhe faremos pellos preços seguintes: primeiramente faremos cada braça de parede guarnecida e acabada em sua perfeição por mil e quatro centos rs cada braça; faremos mais cada braça de telhado novo mourisco muito bem feito e farto de cal por novesentos rs cada braça; faremos mais cada palmo lancil lavrado de piccao muito bem feito com suas arestas muito bem tratadas assim em portais como em janelas e faixas por preço cada palmo de sento e quarenta rs; faremos mais cada vara de cunhal lavrado de desgasto com seus leitos e juntas muito bem feitas por preço cada vara de quinhentos rs; e por estes preços nos obrigamos a fazer a dita obra em sua perfeição com declaração que se se inovar qualquer outra obra fora destes preço s se avaliara pelos preços da terra. E o dito Snr Conde mandará desmanchar as paredes velhas por sua conta e mandará abrir os alicerses e deitar os entulhos fora e calissas por sua conta e assi mais os embargos se os ouuer e cordeamentos tudo por sua conta não sendo nós mais obrigados q a dar feita a dita obra perfeita e acabada em sua perfeição a qual estando feita se mandara medir ordinariamente vãos por cheos como he costume pera cujo effeito recebemos logo ao faser deste sem mil rs para mandar vir os materiaes e achegas para a dita obra. A qual começaremos logo a fazer sem largar a mão della ate de todo acabarmos em sua perfeição trazendo os officiaes e trabalhadores necessarios.”<sup>25</sup>

A obra demorou dois anos a ser feita e a 14 de Janeiro de 1660 foi vistoriada por:

“João Nunes Tinoco architecto de S. Mgd. e Domingos Ribeiro mestre pedreiro fomos as casas do Sr Conde de Aveyras junto a s. xpua a fazer medição nos telhados da **galaria nova** q fez o Mestre pedreiro João Francisco e assi mais o encayamento novo da dita galaria e houtras miudezas pella maneira seguinte assinstindo a dita medição Francisco Mendes criado do Exmo Conde e Mestre pedreiro João Ferreira.”

Apesar dos esforços envidados de pesquisa documental, não nos foi possível detectar a função desta galeria construída sobre duas estrebarias. Uma vez que a galeria foi edificada sobre o pátio de recebimento, equacionamos a hipótese de servir para usufruto de melhores vistas para o exterior (à semelhança do Palácio dos Marqueses de Fronteira) ou para ser adaptada à instalação de uma livraria, tal como havia feito João Gomes da Silva, 4º Conde de Tarouca (1671-1738) no seu palácio à Calçada do Combro:

“uma galaria de 82,5 palmos sobre 27 de largo, destinada para Livraria com os membros<sup>26</sup> entre suas janelas mui grandes para a comodidade de pôr livros...”<sup>27</sup>

Independentemente da funcionalidade, trazemos à colação toda a informação técnica da edificação de uma galeria que obrigou ao derrube de estrutura antiga, à construção de portais, janelas e cobertura de vários telhados mourisco, a remeter para várias coberturas.

<sup>25</sup> DGARQ/TT, Arquivo da Casa dos Condes de Aveiras e dos Marqueses de Vagos, 14 de Janeiro de 1660.

<sup>26</sup> Corresponde ao espaço de parede entre vãos. Cf. CALDAS; COUTINHO, 2014:139.

<sup>27</sup> CARITA, 2012-2014:32

## II. 4 – A Galeria do 2º Conde de Castelo-Melhor, D. João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa, às Portas de Santo Antão

A residência inicial dos Condes de Castelo Melhor localizava-se nas portas de Santo Antão, defronte da ermida de S. Luís dos Franceses. Pela redação do testamento da Marquesa de Castelo Melhor (1615?-1689), somos informados de que estas casas pertenciam aos seus bens, pois haviam sido dadas:

“em partilha em quantia de quatorze contos de reis eu as remi pela minha fazenda os encargos a que estavam obrigadas, declaro que nesta propriedade pertence a meu filho o Conde de Castelo Melhor hu conto e oitocentos mil reis procedida esta fazenda da sorogação que em vida de meu marido se fez pela venda das cazas da Rua dos Cabides cuja fazenda pertencia ao vencolo de meu avô o Senhor Rui Mendes de Vasconcelos Conde que foi de Castello Melhor de que fui erdeira e com esta fazenda me dotei.”<sup>28</sup>

Dez anos antes, e devido ao falecimento do 2.º Conde de Castelo Melhor, D. João Rodrigues de Vasconcelos e Sousa (157-1658), houve a necessidade de se proceder ao inventário dos bens:

“Casas de Santo Antão

Bens de Raiz

“Hum aposentos de caza da vivenda do Conde defunto em que de presente vive a Marqueza sua molher nesta cidade fora de portas de Santo Antão defronte da Ermida de Sam Luis, o qual Conde comprou em praça publica no Juizo do Cível escrivão Domingos Rodrigues e avia ficado de Nicolau Nunes Coronel, por 28 mil cruzados de principal, e 560 mil reis de meia siza por forrar a outra meia siza por ser Comendador e Cavaleiro da ordem de cristo como tudo parece da certidão que adiante hira junta e nesta propriedade fes o Conde defunto muitas benfeitorias que constão das certidões que passarão assim os juizes do officio de carpinteiro como o medidor das obras da cidade conthem em si diversas cazas em quartos separados, em hum dos quais **há duas cazas douradas, há mais uma galeria com des janelas** e nas que ficão para a banda da rua há grades de ferro como ha em todas as mais janelas que ficão para a dita banda da rua tem baixos que se alugão de pre si a diversos moradores (...).”<sup>29</sup>

A descrição informa-nos que uma parte das janelas da galeria davam para a Rua direita das Portas de Santo Antão. Qual seria a função da galeria neste piso nobre? Sabemos pelo 1º Conde de Povolide – Tristão da Cunha (1655-1728), seu vizinho, que a parte traseira do Palácio Castelo Melhor dava para o extenso campo de Valverde, no qual o Conde-Valido possuía hortas, podendo observá-las através de algumas das ditas dez janelas, no caso de estarem viradas a norte:

“Esta propriedade desta orta, como também a outra que tem o Conde da Ericeira... forão ambas do meu Avô, o Senhor Tristão da Cunha e de minha Avó, e couberam em dote a sua filha, que cazou com o Senhor da Azambuja, cujo filho Dom Francisco Rolim Senhor de Azambuja ficou com as ditas propriedades. Quiz meu pay comprar esta do Conde de Castelo Melhor, **que também a queria comprar**, porem Dom Francisco seu dono, queria vende-la antes a meu pay, que a queria comprar, em razão de segurar a vista destas cazas; **isto era em tempo que o Conde de Castelo Melhor estava no seu valimento, como**

<sup>28</sup> MIGUEL, 2012: vol.II, 106.

<sup>29</sup> MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder, (coord.). Disponível em [acasasenhorial.org/acs](http://acasasenhorial.org/acs).

consta da data da escritura, em que se obrigou, a não levantar mais nada da altura em que estava nem pôr árvores silvestres que tirassem a vista, e com esta escritura que temos e com grande valimento que tinha, comprou a dita propriedade por seis mil cruzados.

Advirto que sobre as vistas destas Cazas em que vivo [1720], he necessário saber, **que esta orta que esta de frente, e as cocheiras, que he tudo do Conde da Calheta, e foy de seu Pay o Conde de Castelo Melhor.**”<sup>30</sup>

Por outro lado, note-se que pelo mesmo inventário, também não somos informados do espaço onde foram armadas as duas tapeçarias, compostas por vários panos, bem como os vários retratos do 2.º Conde de Castelo Melhor e de seus quatro filhos. Estaria a galeria destinada à dupla função de exposição destes bens móveis e de observação das hortas adquiridas à Casa de Povolide?

## II.5 - A Galeria do 3.º Conde da Ericeira, D. Luís de Menezes, à Anunciada

Na mesma rua de Santo Antão, mas no quarteirão seguinte e para Norte junto ao Largo da Anunciada, erguia-se o Palácio dos Condes de Ericeira. Este fora construído no século XVI por Fernão Álvares de Andrade (?-1554), tesoureiro e escrivão



Fot. 5 – Imagem dos “Fogo Artificioso Apresentado no Terreno do Passo em forma de hum Jardim, à imitação do grandioso que está nas Cazas dos Condes de Ericeira” retirado da obra de João dos Reis Cópia dos Reaes Aparatos & Obras que se fizeram em Lisboa na ocasião da entrada e dos Desposórios de Suas Majestades, 1687 Biblioteca Nacional de Portugal

<sup>30</sup> ARAÚJO, 1939:47.

de D. João III, o qual permitiu que tomasse a capela-mor do Convento da Anunciada para panteão da família, tornando-se, assim, benemérito das religiosas dominicanas.<sup>31</sup> Na centúria seguinte, a progenitura de Fernão Álvares de Andrade ascende à titularidade, sendo os Condes de Ericeira muito próximos da dinastia dos Bragança, uma vez que o 3.º Conde, D. Luís de Menezes (1632-1690), foi criado no Paço da Ribeira com o Infante D. Teodósio, filho de D. João IV. A partir de 1672, o 3.º Conde de Ericeira iniciou grandes obras de remodelação no seu palácio e encomendou em Paris, através de Duarte Ribeiro de Macedo, pinturas e tapeçarias sobre as Batalhas da Restauração.<sup>32</sup> Seis anos depois, as obras ainda continuavam e sabemos deste facto pela epistolografia do embaixador Francisco de Melo Manuel da Câmara (1609-1678) que, de Inglaterra, pressionava D. Pedro II para o fazer regressar a Lisboa e procurava também uma casa. A Duarte Ribeiro de Macedo escrevia:

“As dificuldades da minha ida a Lisboa me fazem perder o apetite das cazas. As de Luis Mendes – tem mil embaraços, e o mayor de todos he o quererlas Francisco de Tavora que cuida mora já nellas e o determinar o Conde de Ericeira segundo me dizem, levantar hua **Galeria de frente** com que lhe tirara a vista das hortas que he o melhor que tem. As de João de Mello são caras e despropozitadas; e ainda que o meu génio he de remedião de tão longe mal se podem emendar defeitos, com que estou ainda indeciso no que farei sobre esta matéria.”<sup>33</sup>

Infelizmente, todo o edifício perdeu-se na sequência do terramoto de 1755 e podemos apenas ter um vislumbre do mesmo pela pena dos Padres António Carvalho da Costa (1712) e de João Baptista de Castro (1762):

“Tem esta freguesia muytas cazas nobres, como são as dos Condes da Ericeyra, que fundou Fernando Alvares de Andrade, ilustre descendente dos Condes de Andrade em Galiza, & também fundador do Mosteyro da Annunciada; forao feytas estas casas no anno de 1530 & com obras modernas são hoje huma das melhores de Lisboa. **Tem huma entrada magnifica, entrandose por hum claustro de columnas com huma fonte no meyo, prymeiro a hum quarto bayxo, aonde ha grutas, & fontes para a cômodidade do Estio, & a melhor Livraria de Portugal pelo numeroso, & selecto, adornada de Globos, & instrumentos Mathematicos, medalhas & outras antiguidades. Por aqui se desce a hum espaçoso jardim com huma fonte feyta por Berino**, que se tem pela melhor de Espanha. Fóra do jardim ha uma grande rua coberta de redes, & chea de pássaros, & da outra parte de árvores, & hortas deliciosas. **No quarto alto, a que se sobe por hua sumptuosa escada, se vem quatro quartos diferentes** adornados de preciosos móveis, & excellentes pinturas, & todos se terminão em hum bellissimo eyrado de obra Mosaica com várias fontes, & estátuas.”<sup>34</sup>

“Defronte deste Mosteiro existia o Palácio dos Condes de Ericeira, hoje Marqueses do Lourical, fundado por Fernão Alvares de Andrade do Conselho del Rei D. João III, no ano de 1533. **Depois se acrescentarão dous novos quartos, que tudo comprehendia cento e vinte casas, dez pateos, jardins e hortas** e lograva mais de duzentas pinturas, muitas delas de Ticiano, Corregio, Rubens, e sobre tudo huma excelente livraria, que continha dezoito mil volumes impresos, mil colecções de papeis vários, A História do Imperador Carlos V, escrita pela sua própria mão, hum livro de ervas e plantas iluminadas com suas natu-

<sup>31</sup> SOUSA, 1738: Tomo V:151-152).

<sup>32</sup> FLOR, 2002:39-40.

<sup>33</sup> DGLAB/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, “Cartas de D. Francisco de Melo para Duarte Ribeiro de Macedo”, cx. 4, M.5, 1678.

<sup>34</sup> COSTA, 1712:438-439.

raes cores, que foy de Mathias Curvino Rey de Hungria, cartas de marear dos primeiros descobridores das nossas conquistas, e muitos volumes manuscritos em diversas matérias pelos Senhores da Casa de Ericeira...”<sup>35</sup>

A expressão contida na carta do embaixador Francisco de Melo Manuel sobre o Conde de Ericeira “levantar uma galeria” que tirava a vista a Francisco de Távora em 1678 parece remeter-nos para uma construção no piso nobre no “quarto alto”. Este novo espaço talvez correspondesse ao lugar onde se expunha a grande colecção de pinturas e tapeçarias dos Condes de Ericeira. Sendo a Livraria num piso inferior, parece-nos seguir o modelo descrito pelo 1º Marquês de Niza a S. Roque, não sendo plausível que seguisse o modelo planeado para o palácio da Calçada do Combro do 4.º Conde de Tarouca, como acima vimos, uma vez que num piso inferior dificilmente ocultaria as vistas a Francisco Távora.

Neste sentido, é possível equacionar que a galeria tivesse sido planeada para a exposição da rica colecção de pintura e tapeçarias que a Casa Ericeira reuniu ao longo de séculos até à tragédia de 1755.

## II.6 – A Galeria do Mestre de Campo Domingos Dantas da Cunha, na colina de Santana

Na antiga freguesia de S. José existia uma extensa quinta, constituída por várias casas nobres, sendo a principal a de Domingos Dantas da Cunha, Mestre de Campo. Segundo o Padre António Carvalho da Costa, esta extensa propriedade tinha sido edificada envolvendo muitos custos, pelo facto de se estender por toda a colina de Santa Ana, obrigando a desentulhos,



Fot. 6 – Nicolas Louis Albert Delerive (1755-1931) atrib.  
“A Praça da Alegria” (ao fundo vê-se a Quinta de Dantas da Cunha)  
1809-1818. Óleo sobre tela, 69x99 cm, MNAA, Inv. 1700 Pint.  
©CC BY-NC-SA 3.0 PT

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas-Louis-Albert\\_Delerive\\_-\\_Praça\\_da\\_Alegria.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas-Louis-Albert_Delerive_-_Praça_da_Alegria.jpg)

<sup>35</sup> CASTRO, 1762-63:288.

terraplanagens e aquisição de numerosos terrenos. Ali existia uma antiga torre com vista para o Tejo, no qual estava uma ermida dedicada a Nossa Senhora da Conceição. A partir deste núcleo, o seu proprietário construiu um palácio, como nos deixou descrito Carvalho da Costa:

“he a que começando pela Anunciada, continua pela Rua Direyta, & voltando pela do Telhal acima, corre pela Calçada, que vay para o Campo do Curral; & continuando aquella frente, entra pela Travessa de Santa Anna, e vai parar à calçada de Damião de Aguiar. Tudo o que contém esta larga & comprida distância, são moradas de casas pertencentes à mesma quinta, que rendem cada anno o melhor de quatro mil cruzados; três dellas são nobilíssimas assim pela grandeza das peças, como pela arquitectura & fabrica ao moderno. Nas casas da Anunciada vive de aluguer o General da Artilharia Diogo Luys Ribeiro; e nas que ficao no Monte de Santa Anna mora o embayxador de Castela; e nas que estão no Largo, entre a Rua da Fé & a de Santo António, vive o Mestre de Campo Domingos Dantas da Cunha. Todas elas tem pátios, & todos os agasalhos necessários para o cómodo de grandes famílias.

A quinta ocupa a distancia, que vay do Bayro de S. Joseph ao de Santa Anna, & da Anunciada ao Campo do Curral: tem doze passeyos largos & compridos, alguns deles lageados, & azulejados de brutesco, com fermosos e bem lavrados pilares de pedraria, grandes parreyraes, & muitas paredes vestidas de varias, & vistosas flores. Nos taboleyros que dividem as ruas, se achão grandes, & frondosos arvoredos silvestres; e fructiferos, que formão amenos bosques, aonde continuamente se ouve a harmonia dos pássaros, que os habitão. Tem dous taboleyros de jardim, o prymeiro fica debaixo **das janelas da Galeria**, que olhã para dentro da Quinta; o segundo em hua elevação, a que se sobe do prymeiro passeyo por huma escada de cantaria, que tem vinte degraos, & outros tantos palmos de largo. Ao Nascente do dito taboleyro está plantado hum fermoso lago, todo de bem lavrada cantaria, feyta em forma de óvado, que leva mil & tantas pipas de água, & nelle andão muytos e grandes peyxes de diversas castas: pelos lados deste lago se sobe por duas bem lançadas escadas a hua vermoza varanda, que em forma de meya lua cerca a metade do Lago com hua grade, que se compõem de doze pilares de cantaria, com bolas, & remates, & de pilar a pilar correm arquitevas, & balaústres com seu guarda chapim, que formam hua fermoza grade, tudo de alabastro, que veyo de estremoz: tem esta varanda vinte, & oyto palmos de largo, seis no seu espaldar se forma hua parede com cunhas, & simalhas de cantaria, aonde se vem doze nichos, em que estão estátuas do tamanho do natural, feytas em Italia, & as distancias, que concorrem de nicho a nicho, estão azulejadas de brutesco, & nellas pintadas as batalhas, que na guerra passada alcançamos dos castelhanos. Da dita varanda se entra por hum fermoso pórtico para huma casa de regalo feyta de abobada com muitos esguichos de água, & excelente azulejo de Holanda que a faz muy vistosa; desta caza se sobe por huma escada de cantaria a huam torre também do mesmo em forma quadrada, a qual tem por pavés grade, & arquitevas de alabastro, sustentada em dez pilares de cantaria com bolas & remates.”<sup>36</sup>

Sobre Domingos Dantas da Cunha, baptizado a 10 de Dezembro de 1645 na freguesia de S. João do Lumiar,<sup>37</sup> sabemos que descendia de famílias ancestrais com património na Província de Entre-Douro-e-Minho, em particular no Concelho de Coura, o Solar de Cunha.

Em jovem, participou activamente nas guerras da Restauração atingindo o posto de Mestre de Campo dos Auxiliares, ou seja, o comandante dos terços da Infantaria do Exército português. No ano de 1676 pediu averiguação de limpeza de sangue

<sup>36</sup> COSTA, 1712: 432-434

<sup>37</sup> DGLAB, ADL, Registos Paroquiais de Lisboa, Freguesia do Lumiar, Livro de Mistos (1640-1652), fl. 20v.

para receber o hábito da Ordem de Cristo e, pela documentação compulsada no Tribunal do Santo Ofício<sup>38</sup>, somos informados de que era filho de Manuel Dantas da Cunha (Comendador na Ordem de Cristo) e de Natália Ribeiro Machado (filha do Governador de Ormuz) e irmão legítimo de Manuel Dantas da Cunha (nascido em 1642).<sup>39</sup> Exercia o cargo de Administrador Geral das Alfândegas dos portos secos do Reino do Algarve e Província de Alentejo morando, para o efeito, na cidade de Elvas. As testemunhas abonatórias revelaram tratar-se de um homem “rico e abastado”. A 5 de Maio de 1677 foi-lhe então conferido o grau de cavaleiro professo na Ordem de Cristo. Manteve-se sempre solteiro, mas a 3 de Novembro de 1685 teve um filho natural com Antónia Maria de Lemos, concedendo-lhe o mesmo nome - Domingos Dantas da Cunha (1685-1757). Tal como o pai, este pediu em 1718 averiguação de limpeza de sangue, em cujo processo informa ser Capitão de Cavalos, Comissário da Cavalaria e solteiro. Mais tarde, no seu testamento afirmava não ter herdeiros naturais e deixava o património à sua alma, facto que trouxe demanda e pleito judicial entre a Santa Casa da Misericórdia e os familiares de Domingos Dantas da Cunha, nomeadamente sobrinhos que reclamavam direitos sobre o seu legado.<sup>40</sup> Pelas descrições supra elencadas, a herança seria considerável e, embora não se conheça informação sobre a construção das casas nobres, onde já em 1677 viviam Manuel Dantas da Cunha e Natália Ribeiro Machado, detecta-se a presença de uma galeria com janelas. Na ausência de mais dados sobre o recheio destas casas nobres e a descrição dos jardins, tanques, estátuas e azulejos das Batalhas da Restauração de Gabriel del Barco e de António Pereira<sup>41</sup>, parece-nos que a sua função estaria mais relacionada com o usufruto da magnífica vista que se tem tanto da colina de Santa Ana como dos campos fronteiros de Valverde e de S. Pedro de Alcântara.

### III– A Casa da Ínsua – Breve descrição

No distrito de Viseu, no concelho de Penalva do Castelo (antigo Castendo) subsiste ainda hoje a histórica Quinta da Ínsua, património dos Albuquerque desde a primeira metade do século XVI, quando Diogo de Albuquerque (1474?-1538?), escudeiro-fidalgo que acompanhou D. Duarte de Menezes à Índia, a comprou a “mulheres honradas da Ínsua” por três mil cruzado.<sup>42</sup> À época designava-se como Quinta do Outeiro, na qual instituiu em testamento de 1538 a Capela de Santo António, título herdado por seu filho Pedro de Albuquerque, fidalgo da Casa Real e almoxarife de Viseu, escrivão da Câmara e Almotaçaria de Penalva do Castelo. A posse da Quinta continuou pela via da irmã D. Isabel Saraiva de Albuquerque, cujo herdeiro – o Dr. Diogo de Albuquerque, ouvidor-geral da Índia e cavaleiro da Ordem de Cristo – casou-se com D. Guiomar da Rocha Corte Real ou Castro, entrando este último apelido na descendência.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> DGLAB, Tribunal do Santo Ofício, (1676) “Domingos Dantas da Cunha”, Habilitações do Santo Ofício, maço 24, doc. 474.

<sup>39</sup> DGLAB, ADL, Registos Paroquiais de Lisboa, Freguesia do Lumiar, Livro de Mistos (1640-1652), fl. 8v.

<sup>40</sup> DGLAB, Feitos Findos, Inventário Post-mortem de Domingos Dantas da Cunha, Letra D, mç 50, nº 6, 1745-1760).

<sup>41</sup> FLOR; COUTINHO, FERREIRA, SERRÃO, 2011:3-62.

<sup>42</sup> VASCONCELOS, 1948:10.

<sup>43</sup> A excepção da obra de Pinho Leal em *Portugal Antigo e Moderno*, não encontramos na documentação (e até Rodrigo de Albuquerque e Castro nº 1 da galeria dos retratos) o apelido Castro na genealogia dos Albuquerque da Casa da Ínsua (LEAL,1875:272). Segundo Manuel Vasconcelos, esta provém de D. Afonso Sanches, filho bastardo do Rei D. Dinis passando depois para D. João Afonso de Albuquerque “o Ataúde”; D. Fernando Afonso de Albuquerque; D. João de Albuquerque Abade de Santa Maria de Sátão, Álvaro Anes de Albuquerque, João de Albuquerque; D. Joana de Sequeira; Diogo de Albuquerque, o instituidor da Capela, Pedro de Albuquerque, Isabel Saraiva de Albuquerque, Dr. Diogo de Albuquerque. Este casou-se com D. Guiomar da Rocha Corte Real ou Castro (filha de Gregório da Silva e Castro e de sua mulher D. Margarida de Vilhena). Na documentação Guiomar da Rocha Corte-Real (ou da Silva e Castro) nunca surge com o apelido de Castro. DGLAB/TT, Diligência de Habilitação de Diogo de Albuquerque, 1667. A informação que Guiomar da Rocha Corte-Real possuía também o apelido de Castro surge em VASCONCELOS, 1948:42.



Fot. 7 – Quinta da Ínsua/Actual Parador Casa da Ínsua/ Montebelo Hotels  
<https://montebelohotels.com/parador-casa-insua/en/gallery>

Fidalgos da Casa Real, os Albuquerque Mello e Castro conheceram ascensão social por intermédio da carreira militar e, mais tarde, pelo funcionalismo administrativo. Tal é o exemplo de D. Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1739-1797), o qual foi Governador e Capitão General de Cuiabá e Mato Grosso entre 1774-1791 e do Brasil enviou dinheiro para o pai e irmão, a fim de se reconstruir a Casa de família da Ínsua, dando origem a um palácio setecentista. Neste podemos observar admiráveis soluções construtivas, vestígios de mão de obra qualificada a nível arquitectónico, artes integradas e pintura a óleo. O projecto está atribuído a José Francisco de Paiva (1744-1824) arquitecto e ensamblador, activo na cidade do Porto. Da traça antiga restam algumas reminiscências, como sejam o terraço e uma inscrição à entrada da capela setecentista: “Diogo de Albuquerque [filho de Rodrigo de Albuquerque e Castro] e sua esposa D. Escolástica Toscano instituíram esta capella em 21 de Outubro de 1668”.

#### IV – A Sala dos Trabalhos de Hércules ou Galeria de Retratos dos Albuquerques

Do conjunto arquitectónico, destacamos a sala que contém vários retratos setecentistas e oitocentistas atribuíveis a vários pintores como sejam Miguel António do Amaral, Frei Inácio da Silva Coelho Valente ou Barrielli Pinelli (?).

Embora sem documentação que o sustente, colocamos a hipótese de ter sido intenção dos Albuquerque e Cáceres<sup>44</sup> constituir uma galeria de retratos pintados dos Senhores da Casa, trajados nas suas funções militares ou burocráticas ao

<sup>44</sup> Embora toda a literatura, destaque o papel de D. Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, gostaríamos de lembrar que na Ínsua permaneceram seu Pai – Francisco de Albuquerque e Castro Pereira (1700?-1791?) e seu irmão Manuel de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres que executaram os conselhos vindos do Brasil.

serviço da Coroa Portuguesa.<sup>45</sup> Desta forma, talvez o arranque desta intenção corresponda à década de 1770, uma vez que existem quadros assinados e datados de 1776. A nossa leitura seguirá a ordem cronológica e não a sequência actual dos retratos na sala que teve de ser adequada, devido às grandes dimensões do retrato de Francisco de Albuquerque e Castro (1635-1697).



Fot. 8 – Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833), Tecto da Sala dos Retratos representando quatro dos doze trabalhos de Hércules, (c.1776)  
 ©acasasenhorial.org

<sup>45</sup> Esta afirmação infere-se pela quantidade de retratos e encadeamento de datas dos mesmos. Da mesma época, mas no Alentejo, o Morgado de Oliveira fazia na sua Quinta um “palacio o qual / tem a porta para o Norte, compõem se o mesmo de tres andares, o de cima tem só-/mente duas cazas, o do meyo são nove cazas com sua galaria de tres janellas pera / o Poente, e as mesmas cazas todas tem suas janellas correspondentes à luz das mes-/mas cazas...” Agradeço ao meu colega Hélder Carita a informação.

### 1º - Rodrigo de Albuquerque e Castro (1579?-1668)

D. Rodrigo de Albuquerque e Castro foi neto de D. Isabel Saraiva de Albuquerque e do Dr. Pedro Fernandes (ouvidor na Índia no Vice-Reinado do Conde de Tarouca e Senhores da quinta do Outeiro) e filho do Dr. Diogo de Albuquerque e de D. Guiomar da Rocha Corte-Real (ou da Silva e Castro), como vimos anteriormente. Natural de Coimbra, Rodrigo de Albuquerque Castro viveu e estudou na mesma cidade (no Terreiro das Olarias, freguesia de Santa Cruz), formando-se em Cânones a 28 de Julho de 1609<sup>46</sup>. Casou-se com Maria Toscano, filha de Bento Toscano e Isabel Correia moradores na Quinta de Rebelim, termo de Coimbra. Era fidalgo da Casa Real, tendo sido nomeado pelo Rei D. João IV como Procurador às Cortes.<sup>47</sup> Exerceu o cargo de Provedor na Cidade de Tomar, sede da Ordem de Cristo da qual era comendador. Foi pai de Diogo de Albuquerque (que casou com Escolástica da Paz na Capela da Quinta da Horta, freguesia de Tamengos e não deixou herdeiros) e de Francisco de Albuquerque e Castro. Faleceu a 28 de Fevereiro de 1668 na freguesia de Santa Justa em Coimbra e enterrou-se no Colégio do Carmo.<sup>48</sup> A figura de D. Rodrigo apresenta-se trajada à moda do século XVIII – casaca de veludo ocre sobre colete dourado abotoado e camisa branca de folhos. Na mão direita segura um bastão, símbolo do seu poder, tal como elmo assente numa mesa em segundo plano remete para a sua pertença à Ordem de Cristo e tal como a cruz pendurada em laçada ao pescoço. No topo da pintura temos uma inscrição que nos informa tratar-se de: “Rodrigo de Albuquerque, fidalgo da Caza de Sua Magestade, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo”. Embora não surja assinado, parece-nos próximo da plástica do artista que executou o tecto da sala com pintura mitológica representando temas de Hércules, bem como alguns dos retratos presentes na galeria de retratos: trata-se do pintor-dominicano Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833), sobre quem voltaremos a escrever.

### 2 – Francisco de Albuquerque e Castro (1635 -1690)

Nasceu no bispado de Coimbra, freguesia de Tamengos na Quinta da Horta.<sup>49</sup> Era filho de Rodrigo de Albuquerque e Castro e de D. Maria Toscano. Foi cavaleiro-fidalgo da Casa Real, mas ao contrário de seu pai notabilizou-se na carreira das armas, principalmente nas Guerras da Restauração como Capitão de Cavalos na Província do Alentejo, participando nas batalhas de Elvas (1659) e do Ameixial (1663) e Batalha de Montes-Claros, das quais recebeu imensos ferimentos. Perante a sua tenacidade e coragem, D. Afonso VI concedeu o brasão dos Albuquerque e Pereiras através de carta emitida pelo Rei de Armas Principal em 10 de Julho de 1662.<sup>50</sup> Também exerceu o ofício de guarda pessoal do Infante D. Pedro<sup>51</sup> que, mais

<sup>46</sup> AUC, Índice de Alunos da Universidade de Coimbra 1537-1919, Letra A, Rodrigo de Albuquerque 1599-1609”.

<sup>47</sup> AHMC, Procuração que faz o Senado da Câmara de Coimbra a Rodrigo de Albuquerque e João de Sá de Macedo, para nas Cortes, em Lisboa representarem a cidade de Coimbra, 7.01.161. Fl. 178v. Foi novamente nomeado a 13.08.1642 e 07.01.1642. Fls.181, 183.

<sup>48</sup> Arquivo Universidade de Coimbra, Registos Paroquiais, Livro de Mistos (1666-1723) da freguesia de Santa Justa de Coimbra, fl. 226.

<sup>49</sup> DGLAB/TT, Diligência de Habilitação para a Ordem de Cristo de Francisco de Albuquerque e Castro, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo, Letra F, mç. 4, nº 10

<sup>50</sup> Veiga, 1997:27-28 e VALENTE, Vasco,1931:63.

<sup>51</sup> a par de D. Fernando Mascarenhas, futuro 2º Marquês de Fronteira, D. Pedro António de Menezes, futuro 2º Marquês de Marialva. VASCONCELOS, 1948:45.

tarde, o nomeou Tenente Geral da Cavalaria dos dois Partidos da Beira e lhe concedeu a Comenda de S. Martinho das Chãs em Armamar na Ordem de Cristo (1675). A nomeação para a província das Beiras foi pelo facto de habitar na Ínsua com a sua família. Esta resultava de um casamento, por procuração, a 21 de Novembro de 1667 na Capela da Madre de Deus da Quinta da Ínsua com D. Luísa Pereira de Albuquerque (1652-168?)<sup>52</sup>. Este casamento foi efectuado mediante autorização régia, uma vez que a noiva era prima<sup>53</sup> e, deste enlace (que aumentou largamente o património<sup>54</sup> e o prestígio dos Albuquerque),



Fot. 9 – Frei Inácio da Silva Coelho Valente, atr. Retrato de Francisco de Albuquerque e Castro (1792)  
©acasasenhorial.org

<sup>52</sup> Era filha de Manuel Pereira de Albuquerque, Cavaleiro da Ordem de Cristo, Capitão-mor de Rio de Moinhos, Silvã, Sátão, Golfar e Povolide. VASCONCELOS, 1948:44-45.

<sup>53</sup> ADV, Livro de Registo de casamento de Francisco de Albuquerque e Castro com D. Luísa Pereira de Albuquerque, M5, nº1, folha 220, 1667. Informação vista em Veiga, 1997:27-28, mas verificada dada a ausência de informações completas.

<sup>54</sup> por falecimento do sogro herdou os títulos de Capitão-mor de Rio de Moinhos, Silvã, Sátão, Golfar e Povolide. Francisco de Albuquerque e Castro foi também familiar dos Morgados de Santa Eulália do Ladário. Cf. VEIGA, 1997:27.

nasceram: Rosário Maria, Brizida Teresa, Manuel Pereira e João Rodrigues de Albuquerque Pereira e Castro, este último herdeiro da casa. Na qualidade de guarda-pessoal de D. Pedro II e, segundo as memórias de Bernardo Rangel Pereira de Sá, acompanhou em 1666 a comitiva do Marquês de Sande a Saboia para trazer a Princesa de Némours – Maria Francisca de Saboia para Lisboa, já casada por procuração com D. Afonso VI, em Julho de 1666 em Paris.<sup>55</sup> A excepcionalidade do quadro de Francisco de Albuquerque e Castro traduz-se no facto de ser um dos poucos exemplares de retrato equestre na pintura portuguesa, embora se deva fazer a ressalva tratar-se de uma cópia setecentista de um original executado em Saboia em 1666 por ordem do Duque Carlo Emanuele (1634-1675). Uma centúria mais tarde, o seu bisneto – Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres mandou copiar a partir do original como consta da legenda:

“Retrato de Francisco D’Albuquerque e Castro, Fidalgo da Caza Real, Comendador Na Ordem de Cristo e Tenente-General da Cavalaria da Beira, filho de Rodrigo de D’Albuquerque Fidalgo da Casa Real. **O qual mandou copiar seu bisneto** Luis D’Albuquerque De Mello Pereira e Cáceres, Comendador na Ordem de Cristo, do Conselho de Sua Magestade; Coronel de Cavalaria dos seus Exercitos, Conselheiro do seu Conselho Ultramarino.”

Da leitura da legenda do quadro retiramos uma informação, dada por via indirecta, a propósito da data em que a cópia terá sido solicitada: Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres só chegou a Portugal vindo do Brasil no ano de 1791, visitando o Palácio da Ínsua logo a seguir. *In loco*, observou as obras monitorizadas pelos irmãos e pai (ainda vivo) e terá resolvido mandar copiar o retrato a partir de 1792, quando vai para Lisboa nomeado pela Rainha D. Maria, como Conselheiro de capa e espada do Conselho Ultramarino e é assim que é nomeado no letreiro. Sob uma paisagem montanhosa e distante dada em tons azuis, recorta-se a pintura da efigie de Francisco Castro representado em retrato equestre, num belo cavalo castanho-escuro. O seu traje é de aparato com um chapéu à moda do século XVIII/XIX, o chamado coked-hat.<sup>56</sup> Não temos informação de existir alguma assinatura ou nota de quem terá realizado tal cópia, no entanto, Frei Inácio da Silva Coelho Valente surge-nos sistematicamente documentado na Ínsua. Terá sido ele o pintador-copiador? Terá sido ele a deslocar-se a Turim para o efeito?<sup>57</sup> E perante essa possibilidade actualizou o chapéu à sua época?

À frente das patas dianteiras e empinadas do cavalo, encontra-se um cão segurando na boca umas palas com a cruz da ordem de Cristo.

### 3 – João Rodrigo de Albuquerque Pereira e Castro (1681-1746)

Nasceu na Ínsua, tendo sido baptizado a 5 de junho de 1681 e faleceu a 31 de Outubro de 1746 na mesma freguesia. Fidalgo da Casa Real, foi comendador de S. Martinho das Chãs e Capitão-mor de Penalva. Casou em Santa Eulália da Serra – Seia – com Dona Margarida Francisca Xavier de Vasconcelos e Soto Mayor, tendo nascido deste casamento Francisco de Albuquerque e Castro Pereira e Eugénia Maria de Albuquerque e Castro.<sup>58</sup>

<sup>[1]</sup> SÁ, Bernardo Rangel Pereira de, Relaçam Geneologica da Família e Morgado dos Rangeis escrita por Bernardo Rangel Pereira de Sá [1653-1701] no ano do Senhor de 1699. Este manuscrito deverá estar ainda na posse da família, uma vez que não surge nos principais arquivos nacionais.

<sup>[2]</sup> Agradeço ao Dr. Hugo Miguel Crespo a informação e a discussão sobre este retrato.

<sup>[3]</sup> Reynaldo dos Santos informa-nos tratar-se de uma cópia do original existente no estrangeiro sem, contudo, referir a fonte onde baseou tal asserção. SANTOS,1942: 26.

<sup>[4]</sup> VEIGA, 1997:29.

A figura de D. Rodrigo apresenta-se trajada à moda do século XVIII – casaca de veludo carmesim sobre colete abotoado e camisa branca de folhos. O conjunto está envolto por uma capa do mesmo tom da casaca. Na mão segura um bastão, e, ao peito, ostenta o colar da Ordem de Cristo. O retrato circunscreve-se numa oval, em cuja base se identifica este senhor da Casa, bem como o pintor que retratou ou copiou a sua imagem: Valente fecit, que corresponde à assinatura de Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833).

### 4 – Francisco de Albuquerque e Castro Pereira (1700?-1791?)

Sucedeu na Casa e, segundo Barros, foi “fidalgo da Casa Real, Senhor dos Morgados de Casal Vasco, dos Melos, da Ínsua e de Espichel, comendador da Ordem de Cristo, Coronel de Infantaria e Mestre de Campo de Auxiliares.”<sup>59</sup> Casou em 1738<sup>60</sup> com D. Isabel Maria de Mello de Albuquerque Pereira e Cáceres, herdeira da Casa de seus pais<sup>61</sup>. Durante os primeiros anos de casamento, sabemos que viveram no Ladário (pelo menos até 17 de Abril de 1743), dado o facto de todos os filhos, Luís de Albuquerque, João de Albuquerque, Manuel de Albuquerque e Maria Margarida de Albuquerque (baptizada a 17 de Março de 1743) terem sido baptizados na Igreja da então Vila e freguesia de S. Salvador do Ladário, pelo Reverendo Luís Bandeira Galvão. Só mais tarde, provavelmente após o falecimento dos pais de Francisco de Albuquerque, passariam a viver na Casa da Ínsua.<sup>62</sup>

O retrato de Francisco de Albuquerque e Castro Pereira surge representado a meio corpo, inscrito numa oval, trajado com uma casaca que remete para a sua patente de Coronel de Infantaria e Mestre de Campo de Auxiliares. O braço esquerdo segura o chapéu, sustentado pela mão enfiada entre os botões do colete, no qual se pendura o colar da ordem de Cristo. O seu olhar é dirigido directamente para o observador, enquanto a mão direita segura o bastão que aponta para a legenda identificadora: “Francisco de Albuquerque e Castro, Fidalgo da Casa Real Comendador da Ordem de Cristo e Coronel da Infantaria – Auxiliar Valente fecit 1776”, o mesmo pintor do retrato de seu pai João Rodrigo de Albuquerque Pereira e Castro – Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833).

### 5 – Manuel Pereira de Albuquerque (?-?)

Neste retratado está pintado a imagem de um parente da família que também atingiu a sua notoriedade, dado que atingiu o estatuto de Cónego Prebendado na Santa Sé Primaz da cidade de Viseu. Representado a meio corpo com murça negra pelos ombros que alude à condição de Cónego, encontra-se junto a uma mesa segurando um livro e olhando fixamente o olhar para o observador. Sobre a mesa um papel informa-nos sobre a identidade do representado, bem como do encomendador da pintura: “Ao Ilustríssimo e Reverendíssimo Sr. D. Manuel Pereira de Albuquerque e Castro, meu Tio e Senhor guarde Deus muitos anos Fidalgo da Casa Real, e Cónego Prebendado na Santa Sé Primaz de Vizeu, Insua, De Diogo Vieira de Tovar e Albuquerque, Lisboa, 1788”

<sup>[5]</sup> BARROS, 1948: 3.

<sup>[6]</sup> Cf. Geneall.net, no qual se pode ler casamento a 25 de Março de 1738 na Capela de Nossa Senhora da Esperança, Freguesia de S. Miguel de Vila Boa, Satão. Luís de Albuquerque nasceria um ano depois e ali foi baptizado.

<sup>[7]</sup> António Luís de Melo e Sousa, fidalgo da Casa Real, administrador do vínculo de Casal Vasco e Senhor da Quinta da Várzea, Capitão-mor de Coimbra e de sua mulher D. Isabel Maria Pereira de Meneses, filha terceira de Gonçalo Afonso Pereira Soto Mayor, Senhor da Casa de Barbeita, alcaide-mor de Caminha. VASCONCELOS, 1948:47.

<sup>[8]</sup> VEIGA, 1997:29.

### 6 – João de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1741-1796)

Terceiro filho de Francisco de Albuquerque e Castro e de Isabel Antónia de Melo Sousa e Cáceres, foi Cavaleiro da Ordem de Malta, membro do Conselho do Rei D. José, Governador e Capitão-General do Cuiabá e Mato Grosso, uma vez que foi substituir o irmão no cargo (1790). Na qualidade de 5.º Governador e Capitão desse extenso território, uma das suas funções foi a de assegurar e de alargar a região que pertencia nessa época à Coroa portuguesa. Faleceu no Brasil em 1796. Surge trajado com casaca vermelha e punhos debruados a dourado. No peito ostenta a insígnia da Cruz de Malta que alude à sua condição de cavaleiro da Ordem. A mão direita segura um rolo fechado alusivo, talvez, a plantas traçadas pelo compasso da mão esquerda, instrumentos de demarcação territorial da região de Cuiabá e Mato Grosso. Embora a pintura não esteja assinada, por comparação estilística, parece-nos comparável à arte de Miguel António do Amaral.

### 7 – Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1739-1797)

Filho primogénito do Coronel Francisco de Albuquerque e Castro Pereira e de D. Isabel Maria de Mello de Albuquerque Pereira e Cáceres, nasceu na freguesia de S. Salvador da Vila do Ladário. Foi baptizado no dia 21 de Outubro de 1739 pelo seu tio Luís Bandeira Galvão, fundador da Capela de Nossa Senhora da Esperança situada a pequena distância do Ladário na Abrunhosa. Esta conheceria obras duas décadas depois, pois os seus trabalhos pictóricos foram concluídos no início da década de 60 conforme uma inscrição gravada no cimo da parede lateral direita: “Pascoal Joze Parente pintou no ano de 1763”, um pintor bolonhês que se radicou em Coimbra e pintou para a zona das Beiras.<sup>63</sup>



Fot. 10 – Sala dos Retratos da Casa da Ínsua  
©acasasenhorial.org

Estudou em Coimbra e foi nomeado cavaleiro fidalgo da Casa Real pelo Rei D. José em 25 de Outubro de 1758, com o posto de soldado cadete da Companhia de que era comandante o Coronel Francisco de Vila Nova, na Província da Beira. Quatro meses depois foi promovido a Alferes. Com 24 anos, em 9 de Abril de 1764 foi promovido a Capitão designado para exercer o cargo de Ajudante de Ordens do Marechal de Campo Francisco Mac-Lean, Governador da Praça de Almeida, onde permaneceria até 1771. Nessa data, foi escolhido pelo Marquês de Pombal para Governador e Capitão General do Estado de Cuiabá e Mato Grosso, no Brasil. Esta nomeação para assumir o lugar de 4.º Governador daquele Estado, constituiu a oportunidade para se deixar representar pelo pintor Miguel António do Amaral que assinou a pintura e a datou de 1771. O pintor representou-o de corpo inteiro, trajado na sua função de Capitão sob a direcção do General Mac-Lean e com a planta da Praça de Almeida sob uma consola dourada. Num baú estrategicamente colocado atrás de si pode-se ler: “Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres; do Conselho de Sua Magestade Fidelíssima, Fidalgo da Casa Real, Governador e Capitão General de Matto Grosso; nomeado a 13 de Junho de 1771. Miguel António do Amaral Pinx anno 1771”.

### 8 – João de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1741-1796)

Neste retrato surge-nos de novo a figura do terceiro filho de Francisco de Albuquerque e Castro e de Isabel Antónia de Melo Sousa e Cáceres, João de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres que, a partir de 1791, substituiu o irmão no Brasil como 5º Governador do Estado de Cuiabá e Mato Grosso, no Brasil, país onde veio a falecer a 21 de Fevereiro de 1796, sem deixar descendência.

Sob fundo escuro e trajado de casaca vermelha com debrum dourado, apresenta-se de aspecto mais envelhecido do que o anterior retrato, segurando na mão um tubo, no qual parece guardar plantas acabadas de traçar pelo compasso colocado em cima da mesa. Ao pescoço, o colar da Ordem de Malta faz-nos lembrar as suas funções desempenhadas ao serviço da mesma.

### 9 – Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1739-1797)

O segundo retrato de Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres apresenta o fidalgo da Casa Real no seu papel de 5.º Governador do Estado de Cuiabá e Mato Grosso assim nomeado a 13 de Junho de 1771. Esta função exerceu-a entre 1772 e 1790, data em que regressou a Lisboa, após muitos pedidos à Coroa Portuguesa para o deixar viajar para Portugal. Muitos foram os seus feitos como o de ter estabelecido as actuais fronteiras do oeste brasileiro e a construção de algumas infraestruturas à consolidação territorial, como seja o Real Forte do Príncipe da Beira.

A 1 de Junho de 1790, regressaria de Mato Grosso, deixando seu irmão João de Albuquerque no seu lugar. Chegaria no dia 5 de Julho de 1791 a Lisboa, quase vinte anos depois de ter partido para o Brasil, motivo para lhe chamarem na altura “o mais antigo Governador da América”.

### 10 – Manuel de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres (1742-1825)

Tal como seus irmãos Luís e João, Manuel nasceu na freguesia de S. Salvador da Vila do Ladário e, seguindo a tradição familiar ancestral, estudou em Coimbra, formando-se em Cânones e Leis em 1766. Passou pelas Comarcas de Lisboa, Évora e Porto e, a partir de 1775, desempenhou as funções de Desembargador da Relação do Rio de Janeiro. Ali permaneceu perto de cinco anos, para depois regressar a Portugal, a fim de assumir o lugar de Desembargador da Relação do Porto. Casou-se com D. Ana Benedita Forbes de Almeida e Portugal que darão continuidade à geração dos Albuquerque da Ínsua.

<sup>63</sup> GLÓRIA, 2020:158-16.

Num quadro assinado por Inácio da Silva Coelho Valente e datado do ano de 1793 surge-nos Manuel de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres em meio corpo, encostado a uma mesa segurando um livro e um compasso. O traje corresponde à moda da segunda metade do século XVIII e o facto de estar sem o traje de desembargador, leva-nos a colocar a hipótese de que quis ressaltar mais a sua faceta de edificador das obras da Casa da Ínsua, pois, na ausência de Luís, tinha sido ele o executor dos planos vindos do Brasil.

#### 11 – Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1739-1797)

Representado numa varanda com vista para um jardim, Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres surge vestido com a Toga correspondente à sua função de Conselheiro do Conselho Ultramarino em 1792. Numa mesa de mármore, encontra-se um tinteiro e uma folha sob o barrete da Toga que reforçam visualmente a nomeação que a Rainha D. Maria I lhe havia conferido quando regressou do Brasil. A representação corresponderá aos primeiros anos da década de 90 quiçá para completar a galeria do Conselho Ultramarino.

No ano de 1793, foi-lhe concedida a Comenda de S. Martinho de Chans e nomeado Cavaleiro da Ordem da Milícia de Nosso Senhor Jesus Cristo. Faleceu em Lisboa, na sua Quinta de Lisboa, a 7 de Julho de 1797 e o seu corpo seria *“encerrado em um carneiro”* na Igreja de S. Sebastião da Pedreira.

#### 12 – João de Albuquerque de Pereira e Cáceres – 1.º Conde da Ínsua (1803-1860)

Nasceu no Porto, na Cedofeita. Fidalgo da Casa Real, Comendador da Ordem de Cristo, 12.º Morgado de Casal Vasco em Fornos de Algodres, Administrador do vínculo de Melo e 1.º Conde da Ínsua. Filho de Manuel de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres e de Ana Benedita Forbes de Almeida (1773-1840), foi Desembargador da Relação do Porto. Casou-se com Camila Ribeiro de Faria, em 1852, de cujo casamento nasceram vários filhos Manuel e Francisco, tendo o último dado continuidade à geração.

Na Casa da Ínsua, o 1.º Conde surge em dois retratos: num, em menino a tocar tambor, juntamente com as irmãs mais novas numa composição assinada pelo artista italiano – Barrielli Pinelli (?-?), do qual não possuímos informação, e num segundo apresenta-se inserido numa composição oval, sentado e encostado ao espaldar da cadeira, trajado ao gosto do século XIX em tons de castanho e creme. Trata-se de uma obra póstuma, inspirada numa provável fotografia, pois o autor Luís Filipe datou o momento dessa reprodução (1917), provável encomenda de João de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres (1890-1964), Engenheiro Civil e que continuou detentor do património da Casa da Ínsua por via do seu tio paterno.

#### V - Os Pintores

V.I - Frei Inácio da Silva Coelho Valente (1749-1833) foi um pintor muito versátil, pois dedicou-se à miniatura, pintura de tectos e ao restauro de pintura antiga.

Nasceu a 5 de Janeiro de 1749 na Cidade de Ceia, sendo filho de José Valente de Gouveia e de Maria da Silva Coelho. Enveredou pela vida religiosa e entrou para a Ordem dominicana.<sup>64</sup> Talvez tenha sido em âmbito conventual que se realizou a sua formação artística, sobre a qual não encontrámos informação. A sua participação na Casa da Ínsua foi detectada, pela primeira vez, na obra de Júlio Brandão, tanto a nível de retratos a óleo como de pintura de tectos assinados e datados de 1776; 1789-92 e 1805.<sup>65</sup> As suas obras mais conhecidas são as miniaturas de pessoas importantes, ligadas à Coroa.

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

<sup>[1]</sup> MOSER, 1950:3.

<sup>[2]</sup> BRANDÃO, 1933: 99-101.

A primeira a fazer referência é a de D. Frei Inácio de S. Caetano (1719-1789), Arcebispo de Tessalonica, Inquisidor-Geral, Ministro de Estado e do Despacho, Deputado da Real Mesa Censória e Confessor de Sua Majestade. Está assinada e datada de 1788, executada a têmpera sobre marfim e exposta na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga. Um ano depois, retratava o mesmo Arcebispo de Tessalonica, em obra de desenho mais duro e que pertence às colecções da BNP. Em colecções particulares surgiram várias miniaturas, a saber: retrato de D. Ana Doroteia de Sá Pereira (ou de sua irmã de 1790) da coleção dos Condes de Bobone<sup>66</sup>, um retrato da Poetisa Alcipe – D. Leonor de Almeida Portugal, 4ª Marquesa de Alorna (1750-1839) da colecção Bruges; um retrato do Tenente-General Manuel Jorge Gomes de Sepúlveda (1735-1814) inserido na obra *Sepúlveda em Bragança alçando a mão disse pelo Príncipe Regente D. João: 1ª Edital de 11 de Junho de 1808 – 2º* Edital de 21 de Junho de 1808 – em cujo retrato podemos ler: S. Inácio da Silva Coelho Valente Pinx: F Bartolozzi sculp. Em Lisboa, 1812.<sup>67</sup> A carreira de Frei Inácio da Silva Coelho Valente destacou-se ainda pelo seu papel como conservador-restaurador, sobretudo no Mosteiro de Santa Maria de Belém e pintura maneirista como a “Anunciação” de Fernão Gomes (1817); “o Caminho do Calvário” de António Campelo (1819) e os painéis de Lourenço de Salzedo (1819) do retábulo principal.<sup>68</sup>

Apesar de apresentar obra muito irregular (alguns dos retratos assinados na Ínsua apresentam composições mais fracas em contraste com obra posterior), verifica-se que, ao longo dos tempos, foi aperfeiçoando a sua técnica e produzido resultados melhores. Este facto é comprovado na própria observação dos quadros da Ínsua onde aqueles assinados da década de 70 (João Rodrigo Pereira de Albuquerque e Castro e Francisco de Albuquerque e Castro) são inferiores aos executados na década de 90 (João de Albuquerque de Mello e Cáceres).

Um segundo nome importante que nos surge documentado em obra na Ínsua é o de Miguel António do Amaral (1712-1780).<sup>69</sup> Era natural de Castelo Branco, da freguesia de S. Miguel onde nasceu a 23 de Setembro de 1712 e foi baptizado seis dias depois. Filho de Manuel Roiz Goilhão e de sua mulher Maria Gonçalves.<sup>70</sup> Não se sabe como terá sido a sua aprendizagem inicial, mas é possível ter sido efectuada em Lisboa na oficina de Francisco Pinto Pereira, quiçá na freguesia da Pena. É Cyrillo Volkmar Machado quem nos informa que Miguel António do Amaral:

“foi discípulo/ de Francisco Pinto [Pereira] e tambem, como elle, pintou alguns paineis de historia, e muitos retratos nos quaes imitou com bastante perfeição as bordaduras, gaboens, joias, e veludos dos vestidos; as rendas e cassas bordadas/ de puinhos e guarnições.”<sup>71</sup>

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente

<sup>[1]</sup> SOARES & LIMA, 1950:317-318.

<sup>[2]</sup> SERRÃO, 2006:65-67.

<sup>[3]</sup> BASTOS; FRANCO, 2013-2014:77; LOUREIRO: 2017:62.

<sup>[4]</sup> DGLAB/TT/ADCB, Livro de Baptismos de S. Miguel, Freguesia de Castelo Branco (1712-1722), fl. 13v.

Retrato de Frei Inácio da Silva Coelho Valente, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

<sup>[5]</sup> MACHADO, 1823: Sobre o Mestre de Amaral escreveu: “Francisco Pinto [Pereira], Pintava bem retratos ou ao menos sabia faze los/ parecidos, e com o seu producto pode sustentar sege. Tambem fez alguns quadrados de historia, e eu vi hum de Nossa Senhora da Piedade que se queimou na Patriarcal, na Cotovia. Foi hum destes pintores muito aplaudidos/ enquanto viveu, mas cujo crédito morre juntamente com elle: sérvio na meza da Irmandade desde 1720 até 1753. Lobo; os Livros da Irmandade”.

Aos 30 anos, estabeleceu a sua vida pessoal na freguesia de Santa Justa, casando-se com Catarina Clara do Sacramento, tendo os seus filhos (António e Ana) nascido nos dois anos seguintes:

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de mil setecentos e quarenta anos nesta parochial Igreja de Sancta Justa de tarde em minha presença e tendo presentes por testemunhas Francisco Paulo Nogueira de Andrade morador na freguesia de NS dos Anjos e Raimundo Luís António morador nesta freguesia de Sancta Justa se declararão ... // Miguel Antonio do Amaral com Catarina Clara do Sacramento ambos solteiros // elle contraente natural e baptizado na freguesia de São Miguel de Castelo Branco bispado da Guarda, filho de Manuel Rodrigues Goulão do Amaral e Maria Gonçalves, morador na freguesia de NS da Penna e ella contraente filha de Faustino Rosado e Mariana das Neves natural e baptizada na freguesia de Santa Maria Magdalena e moradora nesta freguesia de Sancta Justa de que fiz este assento.<sup>72</sup>

Instalou-se na Rua do Adro, freguesia de Santa Justa e a sua oficina vai respondendo a encomendas religiosas e laicas.<sup>73</sup> Assim, em 1748 pintou para a Igreja de Nossa Senhora da Purificação de Oeiras a tela da tribuna da capela-mor; em 1774 trabalhou para a família real na execução de dois retratos do Príncipe D. José, ambos no Palácio Nacional de Queluz. De novo, é Cyrillo quem nos informa de uma forma mais completa o percurso biográfico deste pintor albacastrense:

A sua obra mais aplaudida, e mais bem/ paga, foi a dos retratos da família Real Portuguesa, para a Impera/triz da Russia. Pintou o painel de Stº. António que está no Carmo, alguns/ da vida de S. Francisco para a Igreja de Xabregas, que a humidade das paredes consumio; vários meios corpos que estão na sacristia da Trindade/ e na das Freiras da Encarnação: morreo de 70 anos no de 1780. Foi/ mestre de Jerónimo de Barros Ferreira e Domingos da Roza./ (Lobo, : A tradição dos seus coevos. Notas dadas pelo seu genro).

Para a Casa da Ínsua retratou Luís de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, ainda jovem, depois da sua nomeação como 4.º Governador de Mato Grosso. Como vimos anteriormente, também assinou e datou a sua pintura. O mesmo não aconteceu com o retrato de D. João de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, no entanto, a qualidade plástica deste último está próxima do retrato do 4º Governador, distanciando-se das restantes obras assinadas pelo pintor Valente.

#### **Breve conclusão:**

Cientes de que este é um trabalho a necessitar de mais investigação no que à Casa da Ínsua diz respeito, da leitura deste texto e dos exemplos elencados, conseguimos perceber que o termo galeria em Portugal não foi constante durante a Idade Moderna. Abarca exemplos de património edificado, cujo interior era decorado com estátuas, retratos, livros ou correspondia a um espaço onde se passeava admirando as áreas verdes no exterior. Para agravar o seu cabal esclarecimento, a maior parte dos exemplos já não subsiste ou foi muito modificado pelas circunstâncias históricas. Resta-nos a Casa da Ínsua para rememorar o conceito de Galeria de retrato, numa leitura integrada do seu tecto mitológico e dos vários nomes artísticos que nela intervieram para cristalizar os Albuquerque da Beira que durante séculos serviram a Casa Real Portuguesa.

---

<sup>72</sup> DGLAB/TT, Registos Paroquiais, Livro de Casamentos da Freguesia de Santa Justa (1737-1745), fl. 98v.

<sup>73</sup> Foi Mestre de Domingos da Rosa, de quem Cyrillo teceu rasgados elogios.

**Bibliografia Galerias em Casas Senhoriais:  
De Lisboa a Penalva do Castelo  
(Séculos XVII-XVIII)**

**Fontes Manuscritas:**

**Arquivo Distrital de Viseu**

. Registos Paroquiais, (1667) - Livro de Registo de casamento de Francisco de Albuquerque e Castro com D. Luísa Pereira de Albuquerque, M5, nº1, fl. 220.

**Arquivo Histórico da Universidade de Coimbra**

. Índice de Alunos da Universidade de Coimbra (1537-1919), Letra A, Rodrigo de Albuquerque [1599-1609].  
. Procuração que faz o Senado da Câmara de Coimbra a Rodrigo de Albuquerque e João de Sá de Macedo, para nas Cortes, em Lisboa representarem a cidade de Coimbra, 7.01.1661. Fl. 178v.

**Direção Geral dos Livros, Bibliotecas e Arquivos/Torre do Tombo**

. Arquivo da Casa dos Condes de Aveiras e dos Marqueses de Vagos, [Lx 14 de Janeiro de 1660], Cx. 88 Maço 22 - Lisboa, (1603-1745).  
. Manuscritos da Livraria, (1670) - “Carta do mesmo D. Francisco de Mello” Haia, 25 de Dezembro.  
. Ministério dos Negócios Estrangeiros, (1678) - “Carta de D. Francisco de Melo Manuel para Duarte Ribeiro de Macedo”, Londres, Cx. 4, Mç. 5.  
. ADL, Registos Paroquiais de Lisboa, Freguesia do Lumiar, Livro de Mistos (1640-1652), fl. 20v.  
. ADL, Registos Paroquiais de Lisboa, Livro de Casamentos da Freguesia de Santa Justa (1737-1745), fl. 98v.  
. ADL, Registos Paroquiais, Livro de Mistos (1666-1723) da Freguesia de Santa Justa de Coimbra, fl. 226.  
. Tribunal do Santo Ofício, (1676) “Domingos Dantas da Cunha”, Habilitações do Santo Ofício, maço 24, doc. 474.  
. Tribunal do Santo Ofício, (1667), “Diligência de Habilitação de Diogo de Albuquerque”.  
. Tribunal do Santo Ofício, “Diligência de Habilitação para a Ordem de Cristo de Francisco de Albuquerque e Castro, Mesa da Consciência e Ordens, Habilitações para a Ordem de Cristo”, Letra F, mç. 4, nº 10.

**Biblioteca Nacional de Portugal**

**Reservados**

MACEDO, António de Sousa (1662) – Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña,) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segundo deste nombre: y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglaterra, na Oficina de Henrique Valente de Oliveira.

**Bibliografia**

ALVES, Ivone Correia (2001) – Gamas e Condes da Vidigueira – percursos e Genealogias, Lisboa, Edições Colibri.  
ANDRADE, Ferreira de (1944-1945) - A FREGUESIA DE S. CRISTÓVÃO. Subsídios para a história das suas ruas, palácios e igreja paroquial. Prefácio de Luís Pastor de MACEDO. Lisboa, [Oficinas Gráficas da C. M.L.]. 2 vols.  
ARAÚJO, Norberto (1939) – Inventário de Lisboa, Lisboa, CML, 1939, fasc. IV.  
BARROS, Freitas, J.C., (1948) – Um Português no Brasil: Luís Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (1737-1797), Lisboa, Ed. Fernandes.  
BASTOS, Celina; FRANCO, Anísio, (2013-2014) – “Para memória futura: interiores autênticos em Portugal”, Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores. Marize MALTA; Isabel M. G. MENDONÇA (org.), Ed. Electrónica - Rio de Janeiro, EBA-UFRJ; Lisboa IHA-FCSH e CEAD-ESAD-FRESS, pp. 69-103.  
BLUTEAU, Rafael (1712) – Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, architectonico, bellico (...), Tomo IV. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.  
BRANDÃO, Júlio (1933) – Miniaturistas Portugueses, Porto, Litografia Nacional.  
CALDAS, João Vieira; COUTINHO, Maria João Pereira (2014) – “O nome e a função: terminologia e uso dos compartimentos na casa nobre urbana da primeira metade do século XVIII”. A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro – Anatomia dos Interiores, Isabel MENDONÇA; Hélder CARITA; Marize MALTA (Coord.), Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Rio de Janeiro, Escola de Belas Arte – Universidade Federal do Rio de Janeiro, pp. 134-189.  
CARITA, Hélder (1999) – Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521), Lisboa, Livros Horizonte.  
CASTRO, João Baptista de (1762-1763) – Mappa de Portugal Antigo e Moderno, Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.  
CARVALHO, Ayres de (1977) – Catálogo da Colecção de Desenhos, Lisboa, Ed. Biblioteca Nacional.  
COELHO, José Ramos (1903) – “O primeiro Marquês de Niza: Notícias”, Archivo Histórico Português, Vol I, Lisboa.  
COSTA, Pe. António Carvalho da (1712), Corografia Portuguesa e descripçam topográfica do famoso Reyno de Portugal..., vol. III, Lisboa, na oficina Real Deslandesiana.  
CASTILHO, Júlio de (1954), Lisboa Antiga – o Bairro Alto, Lisboa, 3.ª edição revista e aumentada por Gustavo de Matos SEQUEIRA, Lisboa, CML.  
DELCAMPE, François, (1664) – L’art de monter à cheval..., Paris.  
FARIA, Ana Leal de (2008) – Arquitectos da Paz – a diplomacia portuguesa de 1640 a 1815, Lisboa, Tribuna da História.  
FLOR, Susana Varela; COUTINHO, Maria João Pereira; FERREIRA, Sílvia; SERRÃO, Vítor (2011) – “Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)”. Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, n.º 96, pp. 3-62.  
FLOR, Susana Varela (2015) – “D. Francisco de Melo Manuel da Câmara (1626-1678): Biografia, Património, Estatuto Social e Fidelidades, Análise Social, 215, L (2º), pp. 356-381.  
FLOR, Susana Varela (2018) – “O papel dos embaixadores enquanto disseminadores de modelos artísticos europeus: as encomendas da nobreza portuguesa a D. Francisco de Melo Manuel da Câmara (1667-1678)”, Diplomacia e Transmissão Cultural, Teresa Leonor M. VALE, Maria João Pacheco FERREIRA (coord.), Lisboa, Althum.com / Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, pp. 215-241.  
FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro (2018) – Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, col. Livros de Muitas Cousas, MONGE, Maria de Jesus (coord.).

FRANÇA, José Augusto et al., (1973) - Dicionário de Pintura Universal, vol. II, Lisboa, Estúdios Cor.

GLÓRIA, Ana Celeste Maia Pires, A Casa Nobre na Região Demarcada do Douro no século XVIII, vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte Moderna defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2020, 158-161.

LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho, (1875) – Portugal Antigo e Moderno..., Lisboa, Livraria Editora de Matias Moreira & Companhia, vol. V.

LOUREIRO, José João, “Novos dados sobre o pintor Estanislau Luís António (1744-1804)” in Revista MVSEV, Porto: Amigos do Museu Nacional Soares dos Reis, IV série, nº 23. 2017, pp.59-82.

MACHADO, Cyrillo Volkmar (1823) – Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal / recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade o senhor D. João VI, Lisboa: na Impr. de Victorino Rodrigues da Silva.

MARTINHO, Bruno A., (2009) – O Paço da Ribeira nas vésperas do Terramoto, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, [texto policopiado].

MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder, (2014), A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX disponível em [acasasenhorial.org/acs](http://acasasenhorial.org/acs) segundo o Inventário Orfanológico Letra J, Maço 347, nº.9 existente na Torre do Tombo e transcrito por Lina Oliveira.

MIGUEL, Pedro Lopes Madureira Silva (2012) – Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVII, vol. II, dissertação de Mestrado e, História Moderna e dos Descobrimentos, Lisboa, FCSH-NOVA.

MOSER, Jorge de (1950) – “Lourenço de Sauzedo, Pintor da Rainha D. Catarina” in Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, MNAA, vol. II, Fascículo I, Janeiro-Dezembro.

PLUVINEL, Antoine de (1625) – L’instruction du Roy en l’execice de monter a cheval, Paris.

SANTARÉM, Visconde de (1943) – Quadro Elementar das Relações Diplomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias, Tomo IV, Parte Iª, Paris, em casa de J.P.Aillaud, 1843.

SANTOS, Reynaldo dos (1942) – Personagens Portuguesas do Século XVII – Exposição da Arte e Iconografia, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes/ Palácio da Independência.

SENOS, Nuno, (2002) – O Paço da Ribeira, Lisboa, Editorial Notícias.

SEPÚLVEDA Francisco Xavier Gomes de (1813) – Sepúlveda patenteado ou a Voz Publica e solemne, depositada em documentos autênticos que devem servir para resolver a Questão? Quem foi o primeiro chefe proclamador da Revolução transmontana em 1808, Londres, Impresso por T. C. Hansard.

SERAFIM, João Carlos Gonçalves, CARVALHO, José Adriano de Freitas (2011) – Um diálogo Epistolar: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654), Porto, Edições Afrontamento/CITCEM, 2011.

SERRÃO, Vitor (2006) – “Renovar”, “repintar”, “retocar”: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de “restauro utilitarista” versus “restauro científico” in Conservar Património, nºs 3 e 4, p. 65 e 67.

SILVA, Nuno Vassalo e (2003) – As colecções de D. João IV no Paço da Ribeira, Lisboa, Livros Horizonte (col. Estudos de Arte), pp.67-68.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1950) – Dicionário de Iconografia Portuguesa, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 3º Volume, 1950, 317-318.

SOROMENHO, Miguel (2011) – “Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marques de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, Colecções e Arquitectura nos Palácios de Lisboa na 2ª metade do século XVII”, Revista de Artes Decorativas, nº 5, Porto, Citar/Universidade Católica Editora, pp. 39-55.

VASCONCELOS, Manuel Rosado Marques de Camões (1948) – Albuquerque da Beira – subsídios para a sua genealogia, Lisboa, Editora Livro Aberto.

VASCONCELOS, Manuel Rosado Marques de Camões e (1952) – “João de Albuquerque, Abade da Vila de Igreja, Tronco dos Albuquerque da Beira - sua existência comprovada à luz dum documento medievo do Arquivo Distrital de Viseu; mais um ramo da sua larga descendência”, Separata da Revista Beira Alta, Viseu, pp. 3-15.

VALENTE, Vasco (1931) – À margem dos Nobiliários, Vila Nova de Gaia.

VILLEGAS, D. Diego Enriquez (1670) – Pyramide natalicio y baptismal a la Soberana, Excelsa Magestad de la Serenissima Reina D. Maria Francisca Isabel de Saboya Princesa de Portugal, en Lisboa, en la emprenta de Antonio Craesbeeck de Melo, Impressor de Su Alteza.

