

O retábulo em Portugal: o Barroco pleno (1668-1713)

Francisco Lameira
Universidade do Algarve

Vítor Serrão
Faculdade de Letras de Lisboa

O presente texto surge na continuidade de um outro, *O Retábulo Protobarroco em Portugal (1619-1668)*, elaborado pelos autores e publicado no primeiro número de *Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*¹, e antecede um outro, entretanto já praticamente concluído, que terá por título *O Retábulo em Portugal: o Barroco final (1713 – meados do século XVIII)*.

O período cronológico abordado no presente estudo (1668-1713) surge, a nosso ver, como a etapa mais relevante na evolução do retábulo barroco em Portugal, podendo-se mesmo incluí-lo num dos momentos mais representativos de toda a história da arte portuguesa.

O retábulo deste período teve uma aceitação tão grande que foi usado em todo o espaço geográfico nacional, de Norte a Sul, desde as cidades mais importantes até às mais pequenas e afastadas localidades do interior. Nunca em ocasião alguma da história da arte portuguesa ocorreu semelhante situação de pleno acolhimento de um modelo estético, que se revelava tanto moderno na estrutura que oferecia como eficaz nas soluções em que se corporalizava.

As datas apontadas – 1668 e 1713 – correspondem aos primeiros exemplares, que até hoje se tem conhecimento, que marcaram na cultura artística nacional o princípio e o fim do ciclo aqui designado por Barroco pleno. A primeira corresponde à feitura do *risco* do retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Loreto em Lisboa. Infelizmente, este exemplar de pedraria policroma foi destruído pelo terramoto de 1755. A segunda diz respeito ao ajuste do retábulo da capela-mor da igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Santarém, obra ainda subsistente. Como é natural, houve entidades e artistas que se mantiveram durante algum tempo alheios às inovações artísticas, nomeadamente nas regiões mais afastadas, justificando-se deste modo a permanência durante vários anos de elementos conservadores e a coexistência de formulários distintos.

Tal como aconteceu no Protobarroco, também com o Barroco pleno houve a consciência de que um novo ciclo artístico suplantava o anterior. Entre os principais interve-

¹ Francisco Lameira e Vítor Serrão, "O Retábulo Protobarroco em Portugal (1619-1668)", *Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 1, 2003, pp. 63 a 96.

nientes neste processo produtivo (a clientela e as oficinas) passou a designar-se o novo formulário, conforme à terminologia contratual disponível, por obras *ao moderno*. Vejamos alguns exemplos, tomados um pouco ao acaso, que são bem demonstrativos desta consciencialização. Um deles ocorreu em 1689 quando o visitador da igreja de Santa Maria de Sobretâmega – Marco de Canaveses ordenou ao Abade que *mande fazer um (retábulo) novo ao moderno*². Outro exemplo aconteceu em Faro no ano de 1700 no ajuste do retábulo-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Loulé em que o mestre entalhador se compromete a fazer um retábulo *de talha moderna e primorosa*³.

O conceito de Barroco pleno parece-nos ser o mais adequado para este ciclo, que sucede ao Protobarroco e antecede o Barroco final. Deste modo há uma sequência lógica assente em critérios cronológicos e formais.

Em contrapartida, a designação ainda hoje vulgarmente utilizada – Estilo Nacional, ou Português⁴ – não nos parece apropriada. Se tomarmos em consideração a monumental obra *A Talha em Portugal* de Robert C. Smith, livro que de certa maneira veio estabelecer e consagrar o referido termo, aceite com mais ou menos consensualidade pela História da Arte portuguesa e luso-brasileira, existem várias incoerências que são detectáveis⁵:

- a expressão Estilo Nacional não tem nenhuma relação de continuidade com as designações dos períodos contíguos, quer com o anterior (*a fase seiscentista do Renascimento*), quer com o seguinte (*o estilo joanino*);
- a sua abrangência cronológica é excessiva necessitando de uma segunda fase. Esta última entra em contradição com algumas das características fundamentais do *estilo nacional*, nomeadamente no ático onde, no lugar dos arcos salomónicos concêntricos, existem *volutas, baldaquinos e outros elementos arquitecturais*⁶;

² D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na Diocese do Porto*, I vol., Porto, 1984, p. 671.

³ Francisco Lameira, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Faro, 2000, p. 377.

⁴ Relativamente a Portugal, estes conceitos têm a sua origem nos meados do século XX e devem-se a Reynaldo dos Santos, *A Escultura em Portugal*, 2.º vol., Lisboa, 1950, e a Robert C. Smith, "Portuguese woodcarved retable", *Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Portuguesa de Belas Artes*, Lisboa, 2.ª série, n.º 2, 1950. Vejamos a justificação apresentada por Reynaldo dos Santos: *O que a nosso ver constitui pois a originalidade deste primeiro ciclo da talha barroca é esta composição inspirada na sugestiva dos portais românicos, concentrada e hermética como as formas dos mesmos. Esta afinidade, que julgamos ter sido os primeiros a notar, ilumina não só o carácter do retábulo nacional do fim do século XVII, mas a diferença que o separa dos retábulos italianos e da própria talha barroca espanhola seiscentista.*

⁵ Ver o capítulo de Smith, *op. cit.*, sobre O Estilo Nacional, pp. 69 a 94.

⁶ O próprio Robert C. Smith reconhece que nos retábulos da segunda fase se observam sinais de uma reacção (...) coincidente com o triunfo final do barroco, no estilo joanino. (...) São classificados aqui como produtos de uma segunda fase do estilo nacional, mal conhecida ainda, relativamente às suas datas e personalidades, mas que tem uma relação directa com os primeiros retábulos do estilo de D. João V – cfr. *A Talha em Portugal*, *op. cit.*, pp. 85 e 86.

ir-se o novo
no. Vejamos
ativos desta
a de Santa
de fazer um
de 1700 no
ue o mestre
sa³.

te ciclo, que
ência lógica

lo Nacional,
monumen-
a veio esta-
alidade pela
as que são

ade com as
scientista do

gunda fase.
fundamen-
arcos salo-
mentos archi-

to, I vol., Porto,

a Reynaldo dos
le", *Belas-Artes*.
icação apresen-
a barroca é esta
s mesmos. *Esta*
do século XVII,

na reacção (...)
e uma segunda
em uma relação
36.

- o conceito não reflecte nenhuma realidade específica deste período, pois tão nacional ou português é o Protobarroco como o Barroco pleno ou ainda o Barroco final, havendo em todos eles semelhanças e diferenças com a realidade artística italiana e espanhola;
- a estreita ligação com o azulejo figurativo (e com o brutesco compacto das decorações de tectos, primeiro, e com a pintura de perspectiva arquitectónica, depois) é uma constante em todo o século XVIII não sendo restrito ao Estilo Nacional;
- toma a parte pelo todo ao excluir um número relativamente significativo de exemplares *de categoria secundária* que não se enquadram *nos sistemas característicos do estilo nacional*.

Na sequência da abordagem que realizámos sobre o retábulo protobarroco, propomo-nos identificar os responsáveis pela encomenda artística; referir os usos ou as funções dos retábulos deste período; referenciar as técnicas e os materiais usados não só nos retábulos, mas também nas manifestações que os complementam na criação da cenografia pretendida; caracterizar morfologicamente os diversos elementos que compõem um retábulo; integrar os retábulos remanescentes em tipologias e identificar alguns exemplares ímpares; e apontar alguns aspectos elementares sobre a produção dos retábulos incluindo a indicação dos centros produtivos nacionais e de oficinas e demais profissionais responsáveis, quer pela concepção dos *riscos*, quer pela feitura dos retábulos.

Como metodologia principal utiliza-se a abordagem formal estendida a um número suficientemente representativo de retábulos desta fase existente em todas as regiões administrativas portuguesas de então. Acresce destacar que contamos com uma vasta base documental de análise dos comportamentos ligados à retabulística, em grande parte inédita (como sejam contratos de obras, pleitos, quitações, trespasses, testamentos de artistas e clientes, etc.), que clarifica algumas das vertentes acima enunciadas.

Finalmente resta-nos agradecer a colaboração das várias entidades e pessoas que permitiram a execução do presente estudo, incluindo o acesso a igrejas, o registo fotográfico, a consulta de fontes arquivísticas, a leitura de textos manuscritos, as opiniões e conselhos, etc., sem os quais esta perspectiva de conjunto que agora se esboça e oferece ao debate da comunidade científica e dos meios da História da Arte não teria sido possível.

A encomenda

Vejamos, assim, qual a participação específica de cada uma das quatro principais entidades responsáveis pela encomenda dos retábulos.

O Clero Regular

As vinte e três ordens religiosas então existentes no nosso país foram responsáveis por um número relativamente significativo de retábulos desta fase, contando-se entre eles muitos dos exemplares mais grandiosos atendendo às disponibilidades financeiras que dispunham.

Seguramente que cerca de quatro centenas de exemplares foram construídos para ornar em moldes modernos as capelas-mores das igrejas monásticas⁷ que entretanto se refaziam ou actualizavam de decoração. Como exemplos, referimos o do Convento de Moreira da Maia, o do Convento de São Bento de Bragança, o do Colégio de Jesus de Coimbra, o do Mosteiro de Santa Maria de Cós, o do Convento da Cartuxa de Évora e o do Convento de Santo António dos Capuchos de Faro.

Alguns dos retábulos monásticos foram pioneiros nas suas regiões, contribuindo seguramente, de modo decisivo, para a difusão das inovações que usavam. O comentário feito em 1732 pelo cartulário dos Cónegos Regulares de Santo Agostinho da Congregação de Santa Cruz a propósito do referido retábulo-mor da igreja do Convento de Moreira da Maia (1676) é bem ilustrativo desta nova situação e da consciência de novidade que existia: *Foi esta tribuna a primeira que de talha se fez nesta Província e a fez um Damião da Costa, natural de Braga, que esteve anos no Mosteiro da Batalha, e lá aprendeu a fazer os retábulos de talha, e depois de fazer esta, fez muitos nesta Província*⁸.

O Clero Secular

Os Párocos ou Priores, como responsáveis pelas Comissões Fabriqueiras das igrejas matrizes, tiveram um papel fundamental na encomenda dos retábulos-mores das igrejas matrizes ou paroquiais. Convém referir que o(s) *risco(s)* de cada retábulo-mor, após a sua elaboração e conseqüente aceitação por parte da Comissão Fabriqueira, tinha que ser previamente aprovado pelo bispo, ou seu representante, de cada diocese.

À semelhança do que ocorreu nas igrejas monásticas assiste-se nas igrejas matrizes ou paroquiais a um intenso movimento de renovação artística. Exceptuando os templos onde já existiam retábulos com tribuna⁹, quer resultantes de uma simples re-

⁷ Seguindo a opinião abalisada de Nelson Correia Borges *designa-se por Arte Monástica toda aquela que se destina a servir e a materializar os ideais de vida religiosa comunitária, quer seja ou não feita por monges ou monjas. Inicialmente restrita às ordens de clausura rigorosa, a designação acabou por se alargar mesmo às ordens modernas, com estatutos diversificados, como é o caso da Companhia de Jesus* ("Arquitectura Monástica Portuguesa na Época Moderna. Notas de uma investigação", Separata da Revista *Museu*, IV série, n.º 7, 1998, p. 31).

⁸ AN/TT, *Manuscritos da Livraria*, cód. n.º 1100, citado por D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, I vol., Porto, 1984, pp. 434 e 435.

⁹ Lembramos que a tribuna é uma importante inovação estrutural surgida na fase protobarroca.

ero Regular

m responsá-
ndo-se entre
s financeiras

struídos para
entretanto se
Convento de
de Jesus de
de Évora e

contribuindo
n. O comen-
nho da Con-
Convento de
isciência de
*Provincia e
da Batalha,
nuitos nesta*

ero Secular

iqueiras das
s-mores das
etábulo-mor,
queira, tinha
diocese.

igrejas ma-
eptuando os
simples re-

que se destina a
ijas. Inicialmente
is, com estatutos
oderna. Notas de

a, *Ensamblagem*

modelação, quer feitos de raiz, tornou-se frequente a substituição total dos retábulos renascentistas e maneiristas por exemplares com tribuna e trono.

Como exemplos de retábulos-mores paroquiais desta época, apontamos (entre muitos outros) o de São Vítor de Braga, o de Azinhoso (no concelho de Mogadouro), o da matriz do Fundão, o de Santa Maria de Setúbal, o de Santo Antão de Évora e o da paroquial de Vila do Bispo.

Se tivermos em conta que o número de freguesias era maior do que o de mosteiros deparamos com uma maior participação do clero secular na encomenda de retábulos. No entanto, na sua larga maioria as freguesias não tinham o poder económico dos conventos sendo os retábulos paroquiais mais modestos do que os seus congéneres monásticos.

A Sociedade civil

Atendendo a que a sociedade civil abrangia a maioria da população, era naturalmente o grupo com maior intervenção na encomenda de retábulos. As Irmandades ou Confrarias e as Ordens Terceiras, estas últimas maioritariamente sediadas nas localidades mais populosas, tiveram um papel relevante pela quantidade de retábulos solicitados.

Em contrapartida, não primam pelo carácter inovador e pioneiro nem tão pouco pela grandiosidade dos exemplares exceptuando logicamente nas cidades e vilas mais grandiosas. Apontamos de seguida alguns exemplos de retábulos de grande qualidade mandados executar por Confrarias ou Irmandades sediadas em capelas laterais de igrejas monásticas, em igrejas matrizes ou ainda em templos por elas administrados: o retábulo de Nossa Senhora do Rosário na igreja matriz de Caminha, o retábulo-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Bragança, o de Nossa Senhora da Doutrina na igreja da antiga Casa Professa de São Roque de Lisboa, o da capela-mor da Ermida de Nossa Senhora do Pé da Cruz de Beja e o da igreja de Santo António de Lagos.

Os privados

Os instituidores privados, quer fossem clérigos, militares ou civis, agindo em nome individual tiveram igualmente uma acção relevante não tanto pela quantidade de exemplares encomendados mas sobretudo pelo carácter pioneiro e pelos avultados meios que dispunham. Consoante a formação cultural e as disponibilidades financeiras assim se evidenciam os retábulos financiados para as capelas destinadas a receber a sepultura dos seus corpos e dos seus familiares.

Maioritariamente estas capelas situavam-se nos templos mais importantes, isto é, em igrejas monásticas, em catedrais ou ainda em templos por eles instituídos. Convém ainda referir que, apesar de serem custeados pelos instituidores, grande parte destes retábulos acabavam por ser encomendados pelos religiosos responsáveis pela adminis-

tração do templo em questão, atendendo a que estes últimos assumiam muitas vezes as funções de capelães e mesmo de testamenteiros.

Como exemplos de retábulos encomendados por instituidores privados, apontamos alguns casos interessantes: o de Santa Úrsula na igreja do Colégio jesuítico de São Paulo de Braga, o de São Francisco Xavier na igreja do Colégio de Jesus de Coimbra, o de São Miguel na igreja do Mosteiro da Batalha, actualmente colocado na ousia da igreja matriz da mesma localidade, o de Nossa Senhora do Socorro na igreja do Colégio jesuítico de Santiago de Elvas, e o retábulo do Santo Lenho, existente na igreja da Sé de Faro.

Usos e funções

Vejamos os usos e funções que apresentavam os retábulos vigentes nesta época em Portugal.

Retábulos eucarísticos

Foram os exemplares que tiveram maior sucesso pois tinham como principal função o culto solene ao Santíssimo Sacramento. Convém assinalar que este importante acontecimento litúrgico estava restrito aos templos mais importantes, a saber, às catedrais, às igrejas monásticas, às igrejas matrizes e a igrejas administradas por Ordens Terceiras e por Irmandades relevantes, por exemplo a da Santa Casa da Misericórdia.

Os retábulos eucarísticos localizavam-se maioritariamente em capelas-mores apresentando-se como exemplos o da igreja do Mosteiro de São Bento no Porto, o da igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Bragança, o da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca, o da igreja do Convento de Nossa Senhora dos Cardais em Lisboa, o da igreja da Misericórdia de Évora e o da igreja matriz de Olhão.

Era também possível situarem-se noutras capelas, quer na cabeceira, quer no corpo dos templos. Como exemplos indicam-se os do Santíssimo Sacramento no Santuário de Nossa Senhora da Lapa, no bispado de Viseu, e o da igreja matriz do Salvador em Beja.

A administração dos retábulos eucarísticos estava a cargo das entidades responsáveis pela gestão de cada templo exceptuando nas igrejas matrizes ou paroquiais onde havia uma entidade própria – a Confraria ou Irmandade do Santíssimo Sacramento, composta quase sempre pelos fiéis com maior participação religiosa e de mais avultados meios financeiros. Nas igrejas matrizes ou paroquiais havia pois uma gestão partilhada do retábulo-mor entre a Comissão Fabriqueira e a Confraria do Santíssimo Sacramento. Nos casos em que a capela do Santíssimo não coincidia com o da capela-mor a sua administração estava somente a cargo da Confraria do Santíssimo Sacramento.

vezes as

pointamos
São Paulo
, o de São
eja matriz
suítico de
e Faro.

funções

sta época

carísticos

ncipal fun-
mportante
; às cate-
or Ordens
ericórdia.
ores apre-
da igreja
anta Maria
da igreja

, quer no
o no San-
do Salva-

is respon-
jais onde
cramento,
avultados
partilhada
cramento.
nor a sua
to.

Retábulos relicários

Foram os exemplares menos usados sendo restritos a clientelas mais eruditas e com maiores recursos financeiros, nomeadamente a Companhia de Jesus e alguns instituidores particulares. Convém referir que na maioria dos casos o culto das relíquias coexistia com outras funções, quer a eucarística, quer a devocional a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos.

Os retábulos relicários tanto podiam estar localizados em capelas-mores, por exemplo na igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Elvas (Fig. 1); como em capelas laterais, por exemplo a do Santo Lenho na igreja da Sé de Faro; em capelas no transepto, por exemplo na igreja do Colégio de Jesus em Coimbra (Fig. 3); ou ainda em capelas laterais, por exemplo na de Nossa Senhora da Anunciada na igreja do Colégio do Espírito Santo em Évora.

Pelo seu carácter excepcional convém referir o retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. A sua tribuna permitia uma dupla função: na parte superior a exposição solene do Santíssimo Sacramento no cimo do trono piramidal em degraus e na parte inferior a exposição de um importante relicário contendo o corpo da Rainha Santa Isabel.

A situação ocorrida com a construção deste último retábulo é deveras interessante pois mostra bem a importância religiosa então desempenhada por estes equipamentos. Atendendo a que ficou concluído antes da feitura da capela-mor verificou-se que esta última era demasiado pequena. Perante a recusa do arquitecto régio Mateus do Couto em aceitar as alterações necessárias, o comissário responsável pela construção viu-se obrigado a assumir a responsabilidade do referido alargamento acabando por ser ele a reformular o projecto¹⁰.

Retábulos devocionais a imagens de Cristo, da Virgem e de santos

Foram os exemplares mais frequentes existindo em todos os templos e muitas vezes em número alargado no mesmo edifício. Por exemplo na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Almoester registava-se na época barroca mais de duas dezenas de retábulos, a maior parte dos quais devocionais a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos.

Maioritariamente localizavam-se nas diversas capelas laterais das catedrais, das igrejas matrizes e das igrejas monásticas, quer junto ao arco triunfal, quer no corpo dos templos. Em menor número situavam-se em capelas-mores das ermidas sob a administração de Confrarias ou de Irmandades ou ainda de instituidores particulares. Podiam

¹⁰ Luísa Silva, "A construção do novo mosteiro (de Santa Clara-a-Nova)", *Monumentos*, n.º 18, p. 36.

ainda estar colocados em capelas domésticas ou particulares, quer em colégios, quer em casas particulares.

Este tipo de retábulos podia conter exclusivamente a imagem do orago mas era também possível albergar mais duas imagens devocionais de menores dimensões colocadas normalmente em nichos ou em mísulas existentes nos tramos laterais.

Pelo seu carácter particular destacamos alguns retábulos devocionais a Nossa Senhora (do Rosário, da Conceição, do Ó, etc.) em que se expunha no meio da tribuna a representação escultórica da Árvore de Jessé¹¹. Como exemplos referimos a da igreja matriz de Caminha, a da igreja do Colégio de São Paulo de Braga (Fig. 4) e a da igreja matriz de Santa Maria de Beja.

Ainda mais excepcional é a representação de uma Árvore de Martírio. Como único exemplo, por nós conhecido, referimos a da capela de Santa Quitéria na igreja do referido Colégio de São Paulo de Braga, em que *a imagem da Santa está colocada no meio de uma árvore e pela mesma árvore a cercam as oito imagens das Santas suas irmãs, naturais todas desta cidade e ao pé do tronco da árvore esta deitada a imagem de Santo Ovídio, terceiro Arcebispo desta cidade, que as baptizou e doutrinou*¹².

Como casos ímpares referimos também dois retábulos minhotos, ambos albergando as imagens de vulto perfeito dos Apóstolos e da Virgem Maria: o da capela do Espírito Santo na igreja matriz de Cambezes, no concelho de Monção¹³ e o da capela-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Morte na Correlhã, no concelho de Ponte de Lima¹⁴.

Não podemos deixar de referenciar alguns equipamentos, existentes em certos templos, que apresentam afinidades formais e funções idênticas aos retábulos devocionais a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos. Referimo-nos aos oratórios localizados, quer em sacristias normalmente sobre os arcazes, por exemplo na igreja do antigo Colégio de São Lourenço do Porto, quer nas igrejas – sobre o arco triunfal, por exemplo na igreja matriz dos Anjos em Lisboa, ou ainda em edículas situadas sobre os retábulos colaterais, por exemplo na igreja matriz de São Miguel / Sé de Castelo Branco.

Retábulos narrativos ou didácticos

Atendendo ao seu carácter conservador, pois eram característicos do Renascimento e do Maneirismo, os retábulos narrativos tiveram pouca aceitação. Normalmente a sua

¹¹ Flávio Gonçalves, "A árvore de Jessé na arte portuguesa", *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, 1986, pp. 28 em 29 e Carlos Moura, "Árvore de Jessé", *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, pp. 239 e 240; etc.

¹² Padre Luís Cardoso, *Dicionário Geográfico*, tomo II, 1751, p. 260 e Flávio Gonçalves, "Em torno da iconografia das nove irmãs gémeas", *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, 1962, vol. XXV, n.º 3 e 4, pp. 476 a 480.

¹³ Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, pp. 102 e 103 e Ernesto Português, *Santuário da Senhora dos Milagres*, p. 15.

¹⁴ Flávio Gonçalves, "Um grandioso retábulo barroco de Ribeira Lima", *Bracara Augusta*, pp. 7, 28 a 31.

, quer em

mas era
ões colo-

a Nossa
a tribuna
da igreja
da igreja

mo único
o referido
o meio de
as irmãs,
de Santo

albergan-
o Espírito
r do San-
e Lima¹⁴.

em certos
vocionais
calizados,
ntigo Co-
emplo na
retábulos
o.

idácticos
ascimento
nte a sua

op. 28 em 29

afia das nove

Senhora dos

existência prende-se com a necessidade de alguma clientela querer reaproveitar telas pintadas de épocas anteriores.

Como exemplos deste tipo de retábulos apontamos o da capela de Nossa Senhora do Postigo da Verdade no Porto; o da igreja de Cortiços, no concelho de Mirandela e o da igreja matriz de Góis.

Técnicas e materiais

Na feitura dos retábulos deste período, recorria-se no nosso país maioritariamente a madeiras, quer importadas, nomeadamente o *bordo*, quer nacionais, sendo a mais usada o castanho¹⁵. Podia ainda utilizar-se o buxo, o cipreste, a faia, a nogueira, a cerejeira, o loureiro e o cedro¹⁶. Independentemente das madeiras utilizadas recorria-se posteriormente à pintura e sobretudo ao douramento. Como bem afirma Natália Marinho Ferreira-Alves, o douramento não era unicamente a última fase pela qual passavam os retábulos, ou outras partes do madeiramento existente no interior das igrejas: era a expressão mais eloquente de que se revestia a mística do ouro (...) como um dos processos mais convincentes para a atracção sensitiva do crente¹⁷.

Ainda relativamente aos materiais usados na feitura dos retábulos convém referir algumas situações associadas a mecenas esclarecidos e endinheirados, que preferiam a utilização de pedraria policroma, quer importada de Itália, quer proveniente do nosso país, nomeadamente de Lisboa, da serra da Arrábida e da região de Borba e de Estremoz. Esta elite estava associada à Corte e desde a fase protobarroca aceitara os modelos eruditos oriundos da Roma papal. Como tal mandavam executar retábulos de mármore para as capelas funerárias que instituíam, quer em igrejas monásticas, quer em capelas particulares por si fundadas, fazendo assim sobressair a acção do seu mecenato. Naturalmente que o maior número de exemplares em pedraria policroma, por vezes com embutidos, situa-se na região de Lisboa, por exemplo na capela do Cardeal D. Veríssimo de Lencastre no antigo Convento de São Pedro de Alcântara (Fig. 5), havendo também alguns retábulos em localidades mais afastadas, por exemplo na capela de Nossa Senhora da Penha na Vista Alegre, nos arredores de Aveiro¹⁸, mandada executar nos finais do século XVII pelo antigo Reitor da Universidade de Coimbra e bispo de Miranda, D. Manuel de Moura Manuel, e o da capela de São Miguel na igreja do Mosteiro da Batalha, actualmente na

¹⁵ Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, citado por Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, Porto, 1989, pp. 15 e 16.

¹⁶ Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)* I vol., Porto, 1989, pp. 178 e 179.

¹⁷ *Idem, ibidem*, I vol., p. 183.

¹⁸ Frei Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, citado por Marques Gomes, *A Vista Alegre. Memória Histórica*, p. 12.

capela-mor da igreja matriz da mesma localidade, também dos finais de Seiscentos, onde figuram as armas dos Sousas e dos marqueses de Arronches¹⁹.

Em alguns casos usavam-se os dois materiais no mesmo retábulo. Nas situações mais frequentes o retábulo de madeira entalhada e dourada assentava num embasamento de mármore policromos por vezes com embutidos. Esta solução era tida em grande consideração nos meios mais esclarecidos. A este propósito refere-se uma das exigências que o Cabido da Sé do Porto faz ao mestre entalhador Domingos Lopes no ajuste do retábulo-mor da igreja de Ovar: *Item será obrigado a fazer às suas custas pedestais de pedra para assentar o dito retábulo na forma que se costumam pôr nas igrejas desta cidade (...). Assim mesmo fará no altar maior por cima, por diante e pelas ilhargas de madeira de pinho*²⁰.

Era também possível que um retábulo de mármore policromos tivesse no interior da tribuna um trono piramidal em degraus de madeira entalhada e dourada, por exemplo na capela-mor da igreja do Colégio de Santo Antão em Lisboa²¹. Vejamos como um cronista anónimo refere esta obra nos princípios do século XVIII: *como toda a tribuna e o retábulo que a ela está encostado é tudo de pedraria, pareceu que o trono se fizesse de madeira com bom desenho e perfeita talha e que dourado com a maior perfeição sairia mui lustroso o ouro entre tanta pedraria*²².

Uma outra modalidade a referir, apesar de não ter conhecido grande sucesso entre nós mas com grande aceitação noutros países europeus, como veremos adiante, diz respeito aos retábulos de madeira fingindo mármore. Se nalgumas situações resultam de dificuldades financeiras noutras surgem como opção estética. Apontamos, de seguida, um exemplo de cada um destes casos. O primeiro ocorreu nos finais do século XVII na grandiosa igreja do convento de São Francisco de Lisboa²³, o segundo por volta de 1694 com o bispo do Porto, D. João de Sousa, que pondera na possibilidade de mandar construir um retábulo de pedraria ou então de talha dourada para a igreja portuense de Nossa Senhora da Vitória e pede várias opiniões, nomeadamente aos mais credenciados artistas lisboetas. Na resposta o arquitecto régio João Antunes manifesta *que o retábulo não deve ser de pedra – material que seria dispendioso e difícil de transportar para o Porto – mas de madeira e em obra lisa, sem entalhados, e pintado à imitação dos mármore das diversas cores que se fazem nas pedrarias*²⁴.

¹⁹ Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, vol. II, Lisboa, 1962, p. 451, fig. 118.

²⁰ D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, I vol., p. 523.

²¹ Este exemplar, parcialmente mutilado e modificado, encontra-se na igreja de São José da Anunciada.

²² Cfr. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas religiosas de Lisboa*, ed. da C. M. de Lisboa, 1950, I vol., p. 446.

²³ *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* citado por Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, II vol., p. 117.

²⁴ Paulo Varela Gomes, "Obra crespa e relevante. Os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII – alguns problemas", *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*, pp. 118 e 119.

A imaginária retabular era predominantemente em madeira utilizando-se muitas vezes exemplares de épocas anteriores. Em menor número recorria-se a representações pictóricas do orago existindo sobretudo em retábulos narrativos, como já referimos anteriormente. É possível encontrarem-se telas pintadas na boca das tribunas de alguns retábulos eucarísticos ou ainda nalguns exemplares devocionais a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos.

A tendência nascida na fase protobarroca de complementar os retábulos com outras modalidades artísticas acentua-se neste período. De entre estas modalidades destacam-se em maior quantidade a talha dourada e a azulejaria, e em menor número a pintura de brutescos, a pintura figurativa, os mármore policromos, por vezes com embutidos, etc., sendo contudo variável a percentagem de cada uma destas modalidades, que estavam sujeitas, quer ao gosto da clientela, quer às disponibilidades de mão de obra.

Esta complementaridade artística, designada por *bel composto* quando se regista uma concepção globalizante do espaço²⁵, acentua-se nos locais mais importantes dos templos, nomeadamente nas capelas-mores, por exemplo na igreja de São Pedro de Miragaia no Porto, na igreja do Convento de São Bento de Bragança, na igreja matriz de Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro e na igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Elvas (Fig. 1).

Assiste-se muitas vezes a manifestações do *bel composto* na interligação entre o arco triunfal e os dois retábulos colaterais adquirindo estes últimos normalmente um carácter próprio resultante do facto de utilizarem o mesmo *risco*. Nalguns casos grande parte ou mesmo toda a parede do frontispício da nave é preenchida por uma interessante composição que José Meco denomina de arcos triunfais retabulares²⁶. Nas situações melhor conseguidas o arco triunfal surge como se fosse a tribuna de um retábulo, os retábulos colaterais como os tramos laterais e o remate do arco como o ático. Como exemplos de arcos triunfais retabulares, apontamos o da igreja do antigo Convento do Salvador em Braga, o da igreja do antigo Convento de São Bento em Bragança, o da igreja de Santa Maria de Cárquere e o da igreja de São Miguel de Urrô no concelho de Arouca.

Algumas capelas laterais encontram-se igualmente revestidas por diferentes modalidades artísticas, por exemplo na de São Francisco Xavier na igreja do antigo Colégio de Jesus de Coimbra, na de Nossa Senhora da Doutrina na igreja de São Roque em Lisboa, nas de São Francisco Xavier e de Santo Inácio na igreja do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora.

²⁵ Luís de Moura Sobral, "Un *bel composto*: a obra de arte total no primeiro Barroco Português", Actas do Colóquio *A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*, I vol., pp. 303 a 315.

²⁶ José Meco, "Contaminações dos materiais e das formas: arcos triunfais retabulares", Actas do V Colóquio *Luso-Brasileiro de História de Arte. A arte no mundo português nos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, 2001, p. 311.

Finalmente referem-se os casos em que os templos são totalmente revestidos constituindo exemplares de grande qualidade: a igreja do antigo Mosteiro de Jesus de Aveiro, a igreja matriz de São Sebastião da Pedreira em Lisboa, a ermida de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, a igreja matriz de Vila do Bispo.

Caracterização formal

Apresentamos de seguida uma breve abordagem sobre cada um dos elementos que compõem um retábulo deste período.

Planta

Predominam as plantas em perspectiva côncava acentuadas pela profundidade da tribuna central, por exemplo no retábulo-mor da igreja do Mosteiro de São Bento no Porto. É também frequente o uso de plantas planas ou rectas, por exemplo no retábulo-mor da igreja do antigo Convento de Nossa Senhora da Conceição de Marvila em Lisboa. Menos comum é o uso de plantas em perspectiva convexa, por exemplo no retábulo de Nossa Senhora da Enfermaria na igreja do antigo Mosteiro de São Vicente de Fora. É ainda possível o recurso a plantas de maior complexidade, por exemplo no retábulo da capela do Espírito Santo na igreja matriz de Cambezes, no concelho de Monção, em que os diversos nichos com os Apóstolos se desenvolvem de modo convexo relativamente à concavidade das colunas e das pilastras que marcam a estrutura retabular. Outro exemplo ocorre no retábulo do Santo Lenho na igreja da Sé de Faro em que o tramo central é mais saliente do que os tramos laterais sendo todo o conjunto mais reentrado do que o par de colunas gigantes que emolduram toda a composição. Uma outra situação ímpar ocorre no retábulo-mor da igreja do Convento da Cartuxa em Évora em que os dois pares de colunas se apresentam em perspectiva côncava havendo um espaço vazio entre cada par de colunas o que origina uma zona de forte tensão. Merecem também uma referência obrigatória as situações ímpares resultantes da desproporção entre a largura e a altura das capelas, por exemplo na igreja de São Vicente de Vilarandelo no concelho de Valpaços.

Na documentação são frequentes as referências à concavidade dos retábulos, por exemplo nos dois ajustes sucessivos que se fizeram para o retábulo-mor da igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Portimão é referido que *há-de ser ressaltado (...) não feito à face mas ressaltado saindo dos lados assim da parte do Evangelho como da Epístola*²⁷.

²⁷ Francisco Lameira "Documentos para a História do Barroco no Algarve", *Anais do Município de Faro*, vols. XXXI-XXXII, 2001-2002, pp. 231 e 233.

restidos
 asus de
 : Nossa

formal

amentos

Planta

idade da
 o Porto.

-mor da

. Menos

» Nossa

É ainda

capela

que os

nente à

exemplo

l é mais

» par de

corre no

colunas

par de

cia obri-

ura das

alpaços.

ilos, por

reja do

(...) não

omo da

XXI-XXXII,

Mesa do altar

Apesar de nas últimas décadas se terem destruído muitas mesas de altar, pois deixaram de desempenhar funções litúrgicas, constituíam elementos de grande importância religiosa.

A diversidade de soluções das mesas dos altares é muita, no entanto predomina a que utiliza um paralelepípedo constituindo o frontal a parte mais visível.

Os frontais eram frequentemente peças móveis que se substituíam consoante as épocas litúrgicas. Como tal a solução mais frequente era a utilização de frontais de tecidos (sedas, damascos, etc.). Como alternativas usavam-se frontais de madeira entalhada em baixo relevo para imitar os tecidos ou então com os ornatos mais próximos do vocabulário utilizado nas restantes partes do retábulo.

Como excepção evidenciam-se alguns extraordinários frontais minhotos com representações figurativas de cenas bíblicas em médio ou alto relevo. Como exemplo indica-se o do retábulo-mor da igreja do antigo Convento de São Domingos de Viana do Castelo²⁸.

Embasamento

São empregues diferentes soluções no embasamento dos retábulos. Na mais generalizada há dois registos sobrepostos – o sotobanco e o banco – correspondendo o primeiro às ilhargas da mesa do altar e o segundo ao suporte do corpo do retábulo. O sotobanco é então constituído por um par de *contrapedestais* e o banco por *pedestais* ou mísulas na continuidade dos elementos arquitectónicos da composição retabular. Como exemplo refere-se o retábulo-mor da igreja de Santo António de Lagos.

Como alternativa a esta solução, há uma outra menos comum em que o embasamento é composto exclusivamente por um único registo que vai desde o pavimento até um pouco acima da mesa do altar e sobre o qual assenta o corpo do retábulo. Como exemplo aponta-se o retábulo-mor da igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra. Uma terceira solução ainda possível e também pouco frequente é a que se restringe somente ao banco ficando as ilhargas da mesa do altar ou em alvenaria caiada ou revestida por madeira mas com grande sobriedade. Como exemplos referem-se os retábulos colaterais da igreja do Colégio da Companhia de Jesus de Elvas.

Sacrário

Apesar de não existir em todos os retábulos, o sacrário surge como um equipamento fundamental, nomeadamente nos exemplares eucarísticos. Nestes adquire por vezes um carácter monumental chegando mesmo a justificar a execução de um *risco* específico.

²⁸ Robert Smith, *A Talha em Portugal*, p. 157.

Os exemplares com maior individualidade surgem como micro-arquitecturas apresentando normalmente planta convexa, um ou dois corpos, três tramos e ático. De entre a diversidade das excepções aponta-se por exemplo a de um rochedo com a representação do monte do Carmelo, como ocorre no retábulo-mor da igreja do Convento dos Cardais de Lisboa.

A porta dos sacrários assume um maior protagonismo sendo o local privilegiado para ostentar símbolos eucarísticos.

Ordem arquitectónica

Como elementos arquitectónicos usados no corpo dos retábulos predominam as colunas com fuste torso ou em espiral.

Apesar de as colunas torsas serem conhecidas desde o século XVI, nomeadamente através do Tratado de Jácome Vignola, a sua divulgação sistemática entre nós começa após a construção do célebre baldaquino de São Pedro em Roma, em 1624.

Em Portugal, no século XVII, temos conhecimento da utilização esporádica de colunas torsas em composições idênticas a retábulos: em iluminuras, por exemplo no frontispício do *Livro da Fundação, ampliação e sítio do Convento de Nossa Senhora da Piedade da Esperança da cidade de Lisboa (...) no ano de 1620*²⁹; em obras impressas, por exemplo no frontispício da *Crónica da Companhia de Jesus nos Reinos de Portugal*, de 1645³⁰; na arquitectura efémera, por exemplo no Arco dos Cereeiros, feito em 1619 na grande entrada em Lisboa do monarca espanhol Filipe IV³¹; ou ainda no *risco* ou no estudo do retábulo-mor destinado à igreja do Convento de São Domingos em Abrantes³², em que o uso de colunas torsas se restringe ao sacrário.

Já em retábulos, a coluna de fuste torso é utilizada pela primeira vez no nosso país em 1668³³, num exemplar de mármore policromos oriundos de Génova, infelizmente destruído no terramoto de 1755. Trata-se do retábulo-mor da igreja da comunidade italiana residente em Lisboa dedicada a Nossa Senhora do Loreto, cujo *risco* é da autoria do arquitecto régio João Nunes Tinoco³⁴. Simultaneamente as colunas torsas são utilizadas nos retábulos de madeira pelos mestres entalhadores, em primeiro lugar pelos que tinham oficina aberta em Lisboa. O mais antigo exemplar documentado remonta a 9 de

²⁹ Catálogo *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, CNCDP., 1995, pp. 428 e 429.

³⁰ José Alberto Gomes Machado, "Lucas Vorstermans em Portugal. Uma via de introdução da imagética barroca", Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, p. 147.

³¹ As estampas respeitantes a esta solenidade foram publicadas em 1622 por João Baptista Lavanha – cfr. Catálogo *A arte efémera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 33.

³² Ayres de Carvalho, *Catálogo da Coleção de Desenhos*, pp. 95 e 96 e Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, 2003, p. 83.

³³ Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, p. 101.

³⁴ Vítor Serrão, *A Cripto-História da Arte*, pp. 156 e 246.

iras apre-
. De entre
representen-
evento dos

rivilegiado

itectónica
minam as

eadamen-
is começa

rádica de
templo no
enhora da
mpressas,
Portugal,
n 1619 na
sco ou no
brantes³²,

ioso país
felizmente
idade ita-
da autoria
ão utiliza-
pelos que
ita a 9 de

arroca", Actas

atálogo A arte

n Portugal. O

Março de 1676, ocasião em foi ajustada no Mosteiro de São Bernardo de Lisboa a escritura pública notarial respeitante à feitura do retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Cós³⁵. Seguramente que outros exemplares foram ajustados em anos anteriores referindo-se a título de exemplo o retábulo-mor, já desaparecido, da igreja da Conceição Velha em Lisboa, cuja escritura notarial realizada em 1670³⁶ utiliza uma linguagem idêntica ao do referido retábulo de Santa Maria de Cós.

Na documentação da época as colunas torsas designavam-se usualmente por *salomónicas*. Vejamos ao acaso dois exemplos do uso deste termo, um a norte e outro a sul. Na cidade do Porto no ajuste celebrado no dia 15 de Junho de 1680 entre o Reitor do Colégio de Nossa Senhora da Graça dos Órfãos e os mestres Domingos Nunes e António Gomes ficou definido que o retábulo-mor *levará quatro colunas salomónicas todas guarnecidas com sua parra*³⁷. O outro foi ajustado na cidade de Faro, no dia 7 de Maio de 1700, entre o procurador do Convento de Nossa Senhora dos Pobres da vila de Loulé e o mestre entalhador João Baptista comprometendo-se este último a fazer o retábulo-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Loulé *com colunas salomónicas nos lados e cordões também salomónicos na volta do arco da tribuna*³⁸.

Era ainda possível designar estas colunas por *colubrinas*, situação pouco frequente. Como exemplo referimos a escritura notarial executada na cidade do Porto, no dia 31 de Julho de 1676, entre o Prior do Mosteiro da Serra do Pilar e o mestre Domingos da Costa devendo o segundo corpo do retábulo-mor da igreja levar *no meio duas colunas colubrinas na forma da traça*³⁹. Situação idêntica ocorreu no ajuste do retábulo-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Bragança em que o mestre entalhador Manuel de Madureira se compromete a fazer *doze colunas colubrinas todas revestidas de talha a mais perfeita que daria a arte*⁴⁰.

As colunas torsas apresentam características diferentes consoante os materiais que utilizam. Nos retábulos de madeira entalhada tinham frequentemente seis ou sete espiras sem qualquer diferenciação no fuste, que era totalmente revestido por parras, cachos de uvas e por vezes fénix e meninos. Mais raro é o aparecimento de macacos, serpentes, ratos, coelhos, etc. e outros ornatos vegetalistas: rosas, ramagens com bolotas, etc. Convém referir que nos últimos anos de vigência do barroco pleno a ornamentação do fuste das colunas modifica-se desaparecendo os cachos de uvas e as parras e

³⁵ Cristina Maria André de Pina e Sousa e Saúl António Gomes, *Intimidade e encanto. O Mosteiro cisterciense de Santa Maria de Cós (Alcobaça)*, p. 427 e Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, p. 99.

³⁶ Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal. O Barroco*, p. 98.

³⁷ D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, I vol., p. 496.

³⁸ Francisco Lameira, *A Talha no Algarve no Antigo Regime*, p. 377.

³⁹ D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, I vol., p. 442.

⁴⁰ Padre José de Castro, *A Santa Casa da Misericórdia de Bragança*, p. 67.

no seu lugar surgem flores diversas e ornatos vegetalistas. Por sua vez nos retábulos de pedraria policroma as espiras são normalmente lisas não apresentando qualquer ornamentação em relevo.

Para além das colunas torsas, foram utilizadas outras alternativas, quer nos retábulos de madeira entalhada, quer nos de pedraria policroma. Nos primeiros era frequente a utilização de *pilares*, que podiam ser revestidos com enrolamentos de acanto ou então apresentar uma composição mais dinâmica com folhagem de acanto, fénix, meninos, etc. A estes últimos elementos também se chama na linguagem da época *quartelas* ou *quartelas de ordem compósita*. Como variante existiam também as *metas* ou *meios corpos (...)* e o *princípio destes meios corpos é um modo de pilar revestido de folhagem que assenta em uma quartela*⁴¹. Mais raro e restrito a alguns mestres entalhadores com oficina aberta na cidade do Porto, nomeadamente Filipe da Silva e António Gomes, é o uso de colunas de fuste liso, com ou sem os terços diferenciados, revestidas por ornatos vegetalistas, fitas e laçadas⁴². Como exemplo referem-se as colunas do retábulo actualmente colocado na igreja de Santa Maria de Lamas – Feira, mas que fora construído para a capela-mor da igreja da Ordem Terceira de São Domingos do Porto, em 1701⁴³. Nos retábulos de pedraria utilizam-se em poucos casos pilares lisos e mais raramente colunas de fuste liso diferenciadas no terço inferior e revestidas com ornatos geométricos. Como exemplo desta última situação aponta-se o retábulo de Nossa Senhora da Enfermaria na igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa.

Entablamento

Na maioria das situações, devido à existência de uma tribuna ou camarim central que se prolonga acima do corpo do retábulo, o entablamento restringe-se, quer aos elementos arquitectónicos nomeadamente nos exemplares de um só tramo, quer aos tramos laterais nos exemplares com três tramos. Como excepções apontam-se dois retábulos-mores eborenses que têm simultaneamente uma grande tribuna central e entablamento contínuo: o da igreja do Convento da Cartuxa e o da igreja matriz de Santo Antão.

Menos frequente é a utilização do entablamento contínuo sendo possível o seu uso nos retábulos com dois corpos, por exemplo na capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Bragança; em exemplares de corpo único e um só tramo mas sem tribuna ou nicho central, por exemplo nos retábulos laterais da igreja do Mosteiro de

⁴¹ Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensambagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, II vol., p. 32.

⁴² Robert C. Smith já referencia esta situação – *A Talha em Portugal*, p. 84.

⁴³ Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensambagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, II vol., pp. 116 a 119, est. XIII e XIV.

retábulos de
qualquer orna-

nos retábu-
a frequente
to ou então
eninos, etc.
partelas ou
meios cor-
e folhagem
adornos com
homens, é o
por ornatos
culo actual-
truído para
701⁴³. Nos
ite colunas
cos. Como
ermaria na

entablamento
tribuna cen-
, quer aos
quer aos
m-se dois
central e
: de Santo

ível o seu
anta Casa
mas sem
osteiro de

I., p. 32.

p. 116 a 119,

Santa Clara-a-Nova de Coimbra ou ainda em exemplares de corpo único mas com três tramos, por exemplo no retábulo da capela de Nossa Senhora da Anunciada na igreja do Colégio do Espírito Santo de Évora.

Tribunas, camarins e nichos

As tribunas foram equipamentos fundamentais determinando na maioria das vezes a composição retabular. Pode-se mesmo afirmar que parte significativa dos retábulos barrocos, independentemente de estarem ou não situados nas capelas-mores, eram constituídos por uma grande tribuna central ou camarim enquadrada por uma estrutura arquitectónica.

O interior das tribunas era maioritariamente revestido por caixotões ou *painéis* de madeira entalhada e dourada. Na parte central existia quase sempre um trono piramidal em degraus destinado à exposição do Santíssimo Sacramento nos retábulos eucarísticos ou da representação escultórica do orago nos exemplares onde não era permitido essa exposição. Em poucos casos era pintado com brutescos, quer sobre a parede, quer sobre um revestimento de madeira. Em casos excepcionais o trono era envolvido por um baldaquino sustentado por colunas torsas, por influência directa do baldaquino de São Pedro de Roma. Como exemplo refere-se o do retábulo-mor da ermida de Nossa Senhora do Pé da Cruz de Beja. Um caso excepcional é o que ocorre no retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Boa Morte na Correlhã – Ponte de Lima em que a tribuna apresenta uma composição tripartida rematada por frisos verticais que se unem no fecho do arco originando triângulos côncavos, seguindo um esquema tipicamente espanhol. De anotar que o fecho deste mesmo retábulo tem um arco pleno, salomónico, solução bem portuguesa.

Pelas suas dimensões monumentais, a tribuna sobressai sempre como um elemento fundamental, quer nos exemplares de tramo único, quer nos de três tramos onde surgem nas ilhargas nichos ou mísulas destinadas à exposição de imagens devocionais de menores dimensões. Em ambos os casos a tribuna interrompe quase sempre a parte central do entablamento e prolonga-se através de uma arquivolta ou de um arco pleno. A profundidade das tribunas pode também variar, sendo mais acentuada em uns exemplares do que em outros. Nas situações em que a tribuna é mais profunda pode também designar-se por camarim. Os camarins são mais frequentes nos retábulos eucarísticos por causa do trono piramidal em degraus. No entanto também podem existir tribunas ou camarins nos retábulos devocionais a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos, quer localizados em capelas-mores, quer em capelas laterais. Muitas vezes integraram pinturas na boca da tribuna, aptas a subir e descer através de instrumentos de roldanas consoante as situações do calendário litúrgico. Grandes pintores de corte como Marcos da Cruz (antiga igreja de Santo Estêvão de Alfama, 1670), Bento Coelho da Silveira

(igreja matriz do Turcifal), Lourenço da Silva Paz (igreja matriz de Dois Portos) e ainda António de Oliveira Bernardes (antiga igreja da Misericórdia de Moura) pintaram telas móveis para camarins.

Regista-se, também, a existência de retábulos que não apresentam tribuna ou camarim central, normalmente situados no corpo das igrejas havendo em todos eles um entablamento contínuo, como já referimos anteriormente.

Tronos

Estão intimamente associados às tribunas e aos camarins. Na documentação tanto surgem com a designação mais antiga – *sepulcros* – como com a mais recente – *trono*. Eram compostos por vários degraus piramidais destinados a receber nos retábulos eucarísticos as velas ou *lumes os quais ao menos serão quarenta e de bastante comprimento para que possam durar o tempo que o Senhor estiver exposto*⁴⁴. No último degrau colocava-se uma custódia, um ostensório ou uma arquinha com a hóstia sagrada. Na maior parte das vezes os tronos preenchem totalmente a tribuna registando-se nalguns casos a sua restrição à parte superior sendo a inferior destinada a outras fins: a um sacrário monumental, por exemplo na igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Portimão, a um expositor com imagens de vulto perfeito, por exemplo na igreja do Mosteiro de Santa Maria de Cós, ou ainda com uma urna, por exemplo na igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra.

Por sua vez os tronos dos retábulos devocionais a imagens de Cristo, da Virgem ou de santos destinavam-se exclusivamente à exposição da representação escultórica e raras vezes pictórica do orago.

Atendendo a que muitos dos tronos já não são utilizados, encontram-se desfigurados, por vezes cobertos por cortinas, ocupados por imagens de vulto perfeito ou de roca, etc.

Ático

Trata-se de outro elemento fundamental na composição retabular, estando intimamente associado à existência ou não da tribuna ou do camarim central e do número de tramos.

Das três soluções registadas predomina a que é exclusivamente portuguesa e que tem sido devidamente valorizada por todos os estudiosos da talha portuguesa, nomeadamente Reynaldo dos Santos, Robert Smith, Germain Bazin, Flávio Gonçalves, Natália Marinho Ferreira-Alves, Carlos Moura, etc. Apresenta arcos salomónicos e por vezes arquivoltas plenas, concêntricas, cortadas transversalmente por aduelas ou raios. Deste

⁴⁴ D. Francisco Barreto, *Constituições Sinodais do Bispado do Algarve*, Évora, 1674, p. 95.

;) e ainda
ram telas

tribuna ou
eles um

Tronos
ção tanto
e – trono.
los euca-
primento
prau colo-
Na maior
ns casos
sacrário
Portimão,
steiro de
de Santa

a Virgem
ultórica e

desfigu-
to ou de

Ático
ando inti-
o número

sa e que
, nomea-
es, Natá-
or vezes
is. Deste

modo há uma continuidade entre os elementos arquitectónicos do corpo e os do ático. Na documentação coeva abundam as referências a esta solução, por exemplo no ajuste do retábulo do Senhor dos Passos da igreja de São João Novo no Porto, realizado no dia 28 de Junho de 1690, entre as cláusulas mencionadas refere-se que *os arcos que carregam sobre as colunas serão redondos e torcidos como as colunas (...) os fechos do arco desta obra cingirão todos os arcos dela com a mesma repartição (...) e estes fechos terão pela parte de cima palmo e meio e acabarão em largura menos de um palmo para que façam consonância*⁴⁵.

A outra solução diz respeito a composições tripartidas desenvolvidas na continuidade dos elementos arquitectónicos do corpo. Surge acima do entablamento contínuo evidenciando-se ao centro um painel delimitado por consolos ou *quartelas* e nas ilhargas enrolamentos vegetalistas. Como exemplos referem-se o retábulo da capela de Nossa Senhora da Anunciada na igreja do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora e o da ermida de São Sebastião de Faro.

A terceira solução restringe-se aos elementos que surgem a partir do entablamento contínuo dos exemplares com um só tramo. Tanto se usa um painel central com um pintura ou uma representação em alto relevo como simples enrolamentos vegetalistas. Como exemplos apontam-se os retábulos colaterais e laterais da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, o da capela-mor da igreja matriz de Santo Antão de Évora e os colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tavira.

Finalmente indicam-se alguns exemplares com soluções ímpares no ático:

- o retábulo-mor da igreja do antigo Colégio de Santo Antão de Lisboa, hoje parcialmente mutilado e readaptado na igreja de São José da Anunciada, que ostenta na parte central um painel figurativo em relevo enquadrado nas ilhargas por segmentos de frontões curvos sobre os quais assentam figuras de anjos.
- o retábulo de Nossa Senhora do Socorro na igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Santarém em que o painel central é delimitado por metas surgindo nas ilhargas segmentos de frontões curvos que suportam meninos em alto relevo.
- o retábulo da capela do Cardeal D. Veríssimo de Lencastre na igreja do antigo Convento de São Pedro de Alcântara em Lisboa (Fig. 5) em que as colunas centrais são rematadas por um par de quartelas que enquadram a tribuna central sendo estas últimas rematadas por um entablamento contínuo e por um frontão triangular interrompido.

⁴⁵ D. de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, I vol., pp. 716 e 717.

- o retábulo da capela lateral da invocação de São Roque na igreja da antiga Casa Professa da Companhia de Jesus em Lisboa em que coexistem duas soluções distintas – por um lado um painel pintado, rectangular, delimitado por quartelas e um entablamento contínuo, e por outro por um arco pleno, salomónico que liga as colunas exteriores.
- o retábulo de Nossa Senhora da Enfermaria na igreja do antigo Mosteiro de São Vicente de Fora em que surge na parte central um painel rectangular delimitado por segmentos de frontões curvos sobre os quais se evidenciam duas figuras de anjos em alto relevo.
- os retábulos colaterais da igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Portimão (Fig. 2) em que se concilia a composição tripartida do ático com a existência de um arco pleno salomónico que liga as colunas exteriores.
- o retábulo-mor da igreja do Convento da Cartuxa em Évora em que se evidencia a arquivolta plena que surge na continuidade das colunas exteriores. Por sua vez na parte central há uma edícula ou um nicho emoldurado por dois pares de colunas torsas em perspectiva côncava.

Arco

Por esta designação então utilizada entende-se o revestimento em talha que prolonga alguns retábulos pelo intradorso e pelo frontispício de uma capela. Convém destacar duas situações distintas de *arcos*. A primeira associada a capelas pouco profundas tornando-se por vezes difícil perceber a distinção entre o retábulo propriamente dito e o *arco*. No frontispício destes exemplares o revestimento em talha prolonga-se em altura originando uma composição delimitada quase sempre por um entablamento contínuo rematado por elementos vegetalistas, por exemplo os retábulos laterais na igreja do antigo Colégio de São Paulo de Braga (Fig. 4). A segunda solução surge ligada a capelas mais profundas, tal como nas ousias, em que a entrada da capela pode ou não ser revestida por talha distinguindo-se perfeitamente este revestimento do retábulo propriamente dito, por exemplo nos retábulos colaterais da igreja da antiga Casa Professa da Companhia de Jesus de Vila Viçosa.

A feitura dos *arcos* nem sempre é coincidente com a dos retábulos. Muitas vezes fazem-se inicialmente os retábulos e somente algum tempo depois, quando a situação financeira é mais favorável, é que se constroem os *arcos*. Como exemplos referem-se algumas capelas na igreja do antigo Colégio do Espírito Santo de Évora.

Elementos figurativos e ornatos diversos

À semelhança do que ocorria somente em Espanha, os ornatos em talha subjugaron completamente os retábulos de madeira, não só os elementos estruturais (colu-

ga Casa
soluções
quartelas
que liga

o de São
delimitado
guras de

lesus de
n a exis-

videncia
sua vez
ares de

Arco

que pro-
n desta-
ofundas
dito e o
m altura
contínuo
greja do
a cape-
não ser
propria-
essa da

is vezes
situação
erem-se

diversos
a subju-
is (colu-

nas, pilastras, pedestais, mísulas, arcos salomónicos, arquivoltas e aduelas) mas também os restantes espaços (intercolúnios, o trono piramidal, as paredes e a cobertura das tribunas, etc.).

O impacto dos ornatos utilizados no retábulo barroco em Portugal chegou mesmo a contagiar a decoração de grande parte dos retábulos de pedraria originando nestes um carácter particularmente interessante. Deste modo a temática dos embutidos copia os modelos da talha. Como exemplo referem-se algumas capelas laterais da igreja da antiga Casa Professa de São Roque em Lisboa.

Em relação à ornamentação utilizada no nosso país predomina a folhagem de acanto complementada por outros elementos vegetalistas e figurativos. Recorremos mais uma vez à documentação da época para melhor ilustrar os temas de maior preferência da clientela. Assim encontramos abundantes referências a *serafins, figuras de meio relevo, meninos, anjos, rapazes, pássaros, aves, águias, fénix, tarjas, tarjões, nuvens, rendas, florões, flores, rosas, folhas, folhagem, parras, folha de cardo, cachos de uvas, frutas, fruteiros*, etc. De igual modo são constantes as referências ao modo como deveriam ser estes ornatos predominando então as expressões: *bem relevada, bem levantada, crespada, alta com toda a valentia, com todo o relevo possível, bem levantada para avultar ao longe, arrogante e vistosa, com valentia no relevo e não muito miúda*, etc.

Convém especificar que a atenção dada aos elementos figurativos justificava que nas obras mais importantes os responsáveis pela encomenda exigissem que os mestres entalhadores que adjudicavam a feitura dos retábulos solicitassem a participação de bons escultores ou *imaginários* mencionando às vezes que deveria ser o melhor profissional com oficina aberta nessa localidade. A este propósito convém destacar o contributo dado pelos escultores estrangeiros para a internacionalização da linguagem figurativa europeia no retábulo barroco português, nomeadamente o francês Claude de Laprade (1682-1738) estabelecido entre nós a partir dos finais do século XVII.

Em contrapartida nas restantes obras surgem figurações mais ingénuas e mais próximas do imaginário popular português denotando, por vezes, semelhanças a formas ancestrais, nomeadamente da época manuelina. O imaginário popular sobressai também nas representações locais de frutas, flores, máscaras e de alguns animais fantasiados, por exemplo, dragões, cães, peixes, tubarões, etc.

Tipologias e exemplares ímpares

Relativamente às tipologias definimos como denominadores comuns dois aspectos compositivos fundamentais – o número de corpos e o de tramos. Excluimos, quer as plantas, quer o ático, atendendo à diversidade de soluções. Partindo pois da relação

corpo-tramo, chegamos à conclusão de que houve em Portugal quatro tipologias principais de retábulos barrocos.

Para a fase do Barroco pleno verificamos que a tipologia mais frequente consta de corpo único e um só tramo, com ou sem tribuna central. Como exemplos apontamos os retábulos-mores das igrejas do Convento de Moreira da Maia, da matriz de Santa Maria de Setúbal, os retábulos colaterais da igreja da antiga Casa Professa da Companhia de Jesus de Vila Viçosa e os colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tavira.

A segunda tipologia mais divulgada compõe-se de corpo único e três tramos, com ou sem tribuna central. Como exemplos indicamos o retábulo-mor da igreja matriz de São Vítor de Braga, o da capela lateral da invocação de Nossa Senhora da Doutrina na igreja de São Roque de Lisboa, o retábulo-mor da igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Elvas (Fig. 1) e o da capela de Nossa Senhora do Carmo na igreja do antigo Convento dos Eremitas de São Paulo de Tavira.

A terceira tipologia apresenta dois corpos e três tramos e é pouco utilizada. Como exemplos referimos o retábulo de Nossa Senhora do Postigo da Verdade no Porto, os retábulos-mores da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Bragança e o da igreja do antigo Mosteiro de Santa Maria de Arouca, e um retábulo colateral na igreja matriz de Santa Maria de Setúbal.

Finalmente a quarta e última tipologia deve ter sido muito pouco empregue desconhecendo-se para esta fase qualquer exemplo.

A enorme quantidade de retábulos feitos nesta época permitiu que existissem, obviamente, uma grande diversidade de especificidades compositivas. Para além daquelas, que já enunciámos a propósito da caracterização formal, referimos algumas situações ímpares:

- a organização do corpo do retábulo em diversos nichos destinados à exposição, quer de imagens de vulto perfeito, quer de relicários. Como exemplos apontamos respectivamente o retábulo do Espírito Santo na igreja matriz de Cambezes, no concelho de Monção e o retábulo colateral da invocação do Santo Lenho na igreja da Sé de Faro.
- a anexação de armários em talha com uma composição própria, destinados à exposição de relicários, nas ilhargas de dois retábulos resultando um conjunto verdadeiramente único. Como exemplos referimos os exemplares gémeos do transepto da igreja do antigo Colégio da Companhia de Jesus de Coimbra (Fig. 3).
- a coexistência de três retábulos, liturgicamente definidos por três mesas de altar, numa só composição retabular, por exemplo no retábulo-mor e nos retábulos colaterais da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Évora.

características princi-

almente consta
de pontos
de Santa
da Com-
municacão

mentos, com
o eixo de São
na igreja
de Santa
do antigo

da. Como
Porto, os
da igreja do
matriz de

empregue

existissem,
em daque-
situações

exposição,
de pontos
vezes, no
da igreja

destinados à
de pontos
do tran-
sverso (Fig. 3).
de altar,
de pontos cola-

Filiação artística

Após a caracterização dos diversos elementos compositivos de um retábulo e da abordagem às modalidades possíveis de se estruturarem, torna-se necessário salientar o carácter dos retábulos desta fase.

Convém referir que em todas as regiões europeias que aderiram ao movimento da Contra-Reforma Católica se executaram retábulos tomando por referência os modelos oriundos de Roma, centro da Cristandade. Nem sempre se recorreu à pedraria tendo-se também utilizado outros materiais, nomeadamente a madeira⁴⁶. No entanto, convém destacar que na Península Ibérica, talvez por influência do seu passado islâmico⁴⁷, os espanhóis e os portugueses acabaram por transmitir aos seus retábulos um carácter próprio que apresenta como características fundamentais o predomínio quase absoluto das superfícies douradas e dos ornatos entalhados, que subjugam todo o retábulo. Como é evidente esta situação foi transmitida às colónias ultramarinas de ambos os países.

Vejamos relativamente ao retábulo português quais os principais elementos de origem italiana⁴⁸. De entre eles destacam-se o predomínio de composições retabulares com um único corpo e um só tramo, o recurso a plantas dinâmicas e a coluna torsa ou em espiral.

Como especificidades portuguesas referem-se a diversidade de soluções pontuais decorrente da quantidade impressionante de retábulos de talha dourada então realizados; a forte herança da fase anterior – o protobarroco – onde se ensaiaram durante décadas algumas das soluções que mais aceitação tiveram na maioria da clientela, nomeadamente os camarins e os troncos eucarísticos; os áticos compostos por arcos salomónicos e arquivoltas plenas e concêntricas, etc. J. J. Martín González refere ainda como originalidade portuguesa a extensão da talha dourada à totalidade de uma capela⁴⁹. Curiosamente os retábulos de pedraria adoptaram grande parte destas características chegando em muitas situações a tomar por modelo os seus congéneres de talha dourada. Como exemplo refere-se o retábulo colateral da invocação do Bom Jesus na igreja do antigo Convento dos Eremitas de São Paulo de Lisboa.

⁴⁶ Contrariamente ao que se pode pensar, pois em Roma e na Itália predominam os mármore, é possível encontrar retábulos de madeira em toda a Europa Católica, incluindo a Itália até à Boémia, actual República Checa, e à Polónia. Enquanto que uns exemplares imitam a policromia dos mármore, outros assumem cores lisas. Por sua vez os ornatos em talha restringem-se somente a alguns elementos chegando mesmo a estar aparafusados às superfícies lisas dos retábulos. Consequentemente o dourado é utilizado quase sempre nesses mesmos ornatos.

⁴⁷ Germain Bazin, *História da Arte. Da Pré-História aos nossos dias*, p. 258.

⁴⁸ Francisco Lameira, "O contributo da arquitectura italiana para a génese e evolução do retábulo barroco português (1619-1750)", *Actas do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2004, no prelo.

⁴⁹ "El Retablo en Portugal. Afinidades y Diferencias con los de España", *Actas do Simpósio As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, 1987, p. 328.

Produção artística

Na execução dos retábulos participavam diversos tipos de profissionais podendo analisar-se a sua participação a partir de três aspectos fundamentais – a elaboração do *risco*, a execução do retábulo propriamente dito e o tratamento final. Entretanto em cada uma destas fases intervinha sempre o responsável pela encomenda ou o seu representante.

Em relação à concepção do *risco*, da *traça* ou do *rascunho*, exceptuando os casos em que se pretendia que a obra a executar fosse idêntica a um retábulo já existente, o cliente solicitava um ou mais *riscos* aos profissionais que entendesse independentemente da formação técnica. Tanto podia ser um arquitecto, um pedreiro, um entalhador, um escultor, um pintor ou um *curioso*, quer fosse um nobre, um religioso ou um popular. Esta questão tanto era aplicada nos retábulos de madeira como nos de pedraria. Como exemplo ilustrativo desta possibilidade de ampla escolha refere-se o facto de para o retábulo-mor, de pedraria, da igreja do antigo Colégio de Santo Antão de Lisboa terem sido feitos pelo menos dois *riscos*⁵⁰, um por um arquitecto jesuíta, de nome Cristovo, eventualmente de nacionalidade italiana, e outro por um mestre entalhador lisboeta, José Antunes.

No respeitante à feitura do retábulo propriamente dito havia uma diferenciação nítida entre entalhadores e pedreiros cabendo aos primeiros a feitura dos exemplares de madeira e aos segundos dos retábulos de pedraria. Nos exemplares em que se utilizavam ambos os materiais recorria-se como é óbvio a uns e a outros. Nos retábulos de madeira era frequente o recurso pontual a outros profissionais, nomeadamente escultores, que respondiam normalmente a exigências técnicas específicas do agrado dos clientes mais esclarecidos, como já referimos antes.

Após a conclusão e o assentamento do retábulo, o cliente chamava normalmente dois mestres competentes para vistoriarem a obra e verificar se estava de acordo com o *risco* e com as cláusulas previamente definidas.

A terceira fase consistia no polimento dos retábulos se estes fossem de pedraria e no douramento e pintura se fossem de madeira entalhada. Enquanto que nos exemplares de pedraria o polimento era efectuado pelos profissionais da oficina que executaram a obra estando esta tarefa incluída no mesmo ajuste, nos de madeira entalhada era necessário recorrer a uma oficina de um dourador necessitando de um novo contrato.

O processo construtivo variava de cliente para cliente em função de cada situação específica. Era possível o cliente ajustar a obra pretendida com uma oficina mas também

⁵⁰ Fausto Sanches Martins, *A Arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, dissertação de doutoramento, I vol., pp. 731, 732, 791 e 792.

artística

podendo
oração do
em cada
represent-

os casos
istente, o
entemen-
rador, um
ular. Esta
a. Como
e para o
oa terem
Cristovo,
eta, José

enciação
plares de
utilizavam
madeira
ores, que
ites mais

nalmente
do com o

pedraria
exempla-
ecutaram
cada era
ontrato.
situação
também

mento, I vol.,

podia ser com duas que então trabalhavam de parceria. De igual modo uma oficina podia ajustar a obra e depois trespassá-la no todo ou em parte a outra oficina. Era também provável um mestre de uma oficina solicitar o apoio de oficiais ou obreiros de outras oficinas durante todo o tempo da obra ou somente durante algumas semanas. Para além da escritura pública ajustada no Tabelião de Notas também havia obras contratadas somente por ajuste verbal. As modalidades de pagamento também variaram oscilando entre o pagamento por quartéis e o pagamento por semana.

Uma das questões de maior pertinência tem a ver com a identificação da autoria de um retábulo. Por um lado coloca-se a questão do *risco*, que nem sempre é de fácil entendimento, quer pela ausência de informação, quer pelo recurso frequente a cópias de exemplares pré-existentes. Por outro a identificação do mestre responsável pelo entalhe. Também aqui a questão se complica frequentemente atendendo não só ao elevado número de oficinas existente, mas também à participação de diversos profissionais da mesma oficina desde o mestre aos diversos oficiais, tendo cada um deles um entalhe individualizável. A atribuição complica-se ainda mais nas obras de parceria de duas ou mais oficinas ou nas que foram remodeladas posteriormente mas ainda dentro do mesmo formulário.

Neste contexto torna-se necessário restringir sempre que possível a nossa análise à identificação dos mestres responsáveis pelas oficinas pois eram eles que respondiam perante o cliente, tornando-se secundária ou pouco relevante a identificação dos oficiais na medida em que eram simples obreiros.

Um conceito mais abrangente mas também fundamental para a compreensão da realidade produtiva relaciona-se a identificação dos vários centros produtivos existentes no nosso país no período em questão.

Apesar de não ser comum a preocupação dos estudiosos em analisar este problema relativamente ao todo nacional, parece-nos que houve uma correspondência directa entre as regiões administrativas (Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Alentejo e Algarve no território continental e Madeira e Açores nas ilhas atlânticas) e os centros produtivos na medida em que os diversos bispados não conseguiam sustentar uma autonomia produtiva própria.

Deste modo cada centro produtivo respondia às necessidades de uma região geográfica que em termos de organização religiosa podia corresponder a um ou mais bispados.

De referir a estreita colaboração então existente entre os diversos centros produtivos privilegiando-se normalmente as relações de maior proximidade geográfica. No entanto em situações específicas, nomeadamente quando se preferia melhor qualidade ou inovação artística, recorria-se aos centros mais cotados desempenhando a cidade de Lisboa o papel de vanguarda artística a nível nacional.

Relativamente aos oito centros produtivos nacionais então existentes pode-se hierarquizá-los em três categorias em função da quantidade de oficinas sediadas em cada um deles: de grande, média e pequena dimensão.

Como grandes centros produtivos temos o Minho e a Estremadura, cujas áreas de influência abrangem todo o território continental e ultramarino. Deste modo ficavam particularmente abrangidas pela vitalidade minhota as regiões de Trás-os-Montes e a Beira no continente e Minas Gerais no Brasil. Merece um destaque particular a diáspora minhota encontrando-se entalhadores desta região em localidades por vezes inesperadas, por exemplo no Alentejo, na vila do Cercal estabeleceu-se por volta de 1720 um profissional oriundo de Vestiaria⁵¹ ou então a sul de Badajoz surgem em 1699 dois mestres oriundos de Barcelos⁵². Por sua vez a influência lisboeta fazia-se sentir sobretudo no Alentejo, nos Açores e nas regiões litorâneas do Brasil. De referir que o Minho e a Estremadura tinham características diferentes. Enquanto que no primeiro predominava a existência de várias localidades com uma forte dinâmica produtiva, a saber, Porto, Braga, Barcelos, Guimarães, Famalicão, etc., no segundo assistia-se a uma forte concentração na cidade de Lisboa, principal centro urbano e administrativo do país.

Como centros produtivos de média dimensão referimos a Beira e o Alentejo, ambos abrangendo extensas zonas geográficas. Os limitados recursos humanos e técnicos determinaram a sua dependência respectivamente do Minho e da Estremadura.

Finalmente todos os restantes centros produtivos eram de pequena dimensão satisfazendo na maioria das situações as necessidades locais dos pequenos territórios da sua jurisdição⁵³. Só em situações específicas é que alguma clientela mais esclarecida recorria a oficinas exteriores à região despendendo conseqüentemente verbas mais avultadas.

Indica-se, de seguida, para cada centro produtivo a identidade dos mestres já recenseados⁵⁴ e a localização originária da sua oficina. Para além dos entalhadores e dos pedreiros, que executavam os retábulos e por vezes alguns *riscos* ou *rascunhos*, referem-se também os profissionais que, apesar de não participarem na feitura dos retábulos, assumiam no entanto a concepção dos *riscos*.

⁵¹ António Martins Quaresma, "João e Francisco Correia Vestiaria: Dois entalhadores de Barcelos em Vila Nova de Milfontes e Cercal", *Notícias de Beja – Pedra Angular, Página do Departamento Histórico e Artístico da Diocese de Beja*, 24 de Fevereiro de 2000 cit. por Helena Isabel da Silva, *A Talha na vila de Colos*, dissertação de Licenciatura, p. 21.

⁵² José Maria Sánchez, "Retablistas Portugueses en las poblaciones fronterizas del antiguo Reino de Sevilla a finales del siglo XVII y principios del XVIII", *Laboratório de Arte*, 12, 1999, p. 183.

⁵³ Lembramos que uma parte significativa de Trás-os-Montes estava na dependência religiosa e conseqüentemente produtiva do Arcebispado de Braga.

⁵⁴ Para cada mestre não apresentamos dados biográficos nem profissionais, nem tão pouco fazemos citações bibliográficas por ser incomportável no presente artigo.

pode-se
em cada

áreas de
ram par-
a Beira
pora mi-
seradas,
n profis-
mestres
tudo no
a Estre-
a a exis-
, Braga,
entração

, ambos
icos de-

mensão
ritórios
esclare-
as mais

stres já
s e dos
eferem-
tábulos,

de Milfon-
eja, 24 de
l.
finales del

nente pro-

liográficas

MINHO:

Ambrósio Coelho – entalhador – Barcelos; Ambrósio Monteiro – entalhador – Porto (?); Ambrósio Moutinho – entalhador – Porto; António de Andrade – entalhador – Guimarães; António Dinis Faria – entalhador – Porto; António Fernandes; o Tenente – entalhador – Landim; António Gomes – entalhador – Porto; Bento de Alvarenga da Costa – entalhador – Braga; Constantino de Macedo – entalhador – Porto; Cristóvão de Sampaio – entalhador – Famalicão; Custódio Álvares – entalhador – Barcelos; Damião da Costa e Figueredo – entalhador – Guimarães; Domingos da Costa – entalhador – Guimarães; Domingos Lopes – entalhador – Porto; Domingos Nunes – entalhador – Porto; Domingos Rodrigues – entalhador – Landim; Filipe da Silva – entalhador – Porto; Francisco Pereira de Castro – entalhador – Braga; Francisco Pereira Machado – entalhador – Braga; Francisco do Rego – entalhador – Landim; Gabriel Ferreira – entalhador – Famalicão; Gabriel Rodrigues – entalhador – Landim; Garcia Fernandes de Oliveira – entalhador – Porto; Gaspar dos Reis – entalhador – Porto; Jácome de Araújo – entalhador – Monção; Jerónimo da Costa – entalhador – Barcelos; João da Costa – entalhador – Porto; João da Fonseca – entalhador – Porto; João Guedes – entalhador – Famalicão; João Pereira dos Santos – debuxador – Porto; João Pereira – entalhador – Landim; José de Carvalho – entalhador – Porto; Luís Vieira da Cruz – entalhador – Braga; Manuel de Almeida – entalhador – Monção; Manuel Álvares Pereira – entalhador – Barcelos (?); Manuel de Azevedo – entalhador – Monção; Manuel de Castro Nogueira – entalhador – Porto; Manuel Correia – entalhador – Landim; Manuel de Couto e Azevedo – arquitecto – Porto; Manuel Ferreira de Figueiredo – entalhador – Penafiel; Manuel da Fonseca – entalhador – Porto; Manuel Lopes – entalhador – Landim; Manuel Machado de Miranda – entalhador – Felgueiras; Manuel Martins – entalhador – Porto; Manuel Moreira – entalhador – Porto; Manuel Pinto – entalhador – Barcelos; Manuel Pinto de Vila Lobos – engenheiro militar – Viana do Castelo; Manuel Rodrigues – entalhador – Porto; Manuel Vieira – entalhador – Felgueiras; Miguel Coelho – entalhador – Barcelos; Pantaleão da Rocha Magalhães – debuxador – Porto; Pedro Coelho – entalhador – Guimarães; Pedro Monteiro de Sousa – entalhador – Braga; Sebastião Dinis da Fonseca – entalhador – Porto; Tomé de Araújo – entalhador – Braga.

TRÁS-OS-MONTES:

André Martins Rubião – entalhador – Vila Real; Francisco Álvares – entalhador – Miranda do Douro; João Francisco – entalhador – Miranda do Douro; Lourenço Baptista – entalhador – Miranda do Douro; Manuel de Madureira – entalhador – Bragança.

BEIRA:

António Ribeiro – entalhador – Sátão; António Rodrigues – entalhador – Macieira de Cambra; Domingos Moreira – entalhador – Coimbra; Francisco Lopes de Matos –

entalhador – Viseu; Francisco Rebelo – entalhador – Tarouca; Francisco de Sá – entalhador – Viseu; Gaspar Ferreira – entalhador – Coimbra; João de Azevedo – entalhador – Macieira de Cambra; Frei João do Espírito Santo – debuxador – Lorvão; João da Fonseca – entalhador – Granja Nova / Ucanha; João Ribeiro – entalhador – Penalva do Castelo; Julião da Graça – entalhador – Alemanha; Manuel de Araújo – entalhador – Castendo / Viseu; Manuel Barbosa Ferreira – entalhador – Castelo Branco; Manuel Martins – entalhador – Castendo / Viseu, Manuel Ribeiro – entalhador – Lamego.

ESTREMADURA:

António Álvares – entalhador – Lisboa; António Antunes – entalhador – Lisboa; António da Costa – entalhador – Lisboa; António do Couto – pedreiro – Lisboa; António da Fonseca – entalhador – Lisboa; António Lourenço – entalhador – Lisboa; António Luís – entalhador – Lisboa; António Luís Ramalho – entalhador – Lisboa; António Martins Calheiros – entalhador – Lisboa; António Pereira – pedreiro – Lisboa; António Rodrigues de Carvalho – entalhador – Lisboa; António da Silva – pedreiro – Lisboa; António Soares – entalhador – Lisboa; Baltazar dos Reis Couto – entalhador – Lisboa; Bartolomeu de Sá – entalhador – Lisboa; Bernardo Galter – entalhador – Lisboa; Carlos Baptista Garvo – arquitecto – Lisboa; Claude de Laprade – escultor – Avinhão / França; Cristovo – arquitecto – italiano (?); Dionísio de Beauregard – entalhador – França (?); Domingos Costa Silva – entalhador – Lisboa; Domingos Lopes – entalhador – Lisboa; Domingos Martins Figueira – entalhador – Lisboa; Domingos de Sampaio – entalhador – Lisboa; Domingos da Silva – entalhador – Lisboa; Duarte de Sousa Coutinho da Mata – debuxador – Lisboa; Estevão Luís – entalhador – Lisboa; Estevão da Silva – entalhador – Lisboa; Félix da Costa Meesen – pintor – Lisboa; Filipe Ramalho – entalhador – Lisboa; Francisco Álvares – entalhador – Lisboa; Francisco Álvares Landim – entalhador – Setúbal; Francisco de Barros Pinto – entalhador – Lisboa; Francisco Delgado Camaninho – entalhador – Lisboa; Francisco Gomes – pedreiro – Lisboa; Francisco Lopes – entalhador – Lisboa; Francisco Lopes Ramalho – entalhador – Lisboa; Francisco Machado – entalhador – Lisboa; Francisco Marques – entalhador – Lisboa; Gaspar dos Reis – pedreiro – Lisboa; João Antunes – arquitecto – Lisboa; João Baptista Garvo – arquitecto – Milão; João da Costa – entalhador – Lisboa; João Duarte – arquitecto (?) – Lisboa; João Nunes Tinoco – arquitecto – Lisboa; João Vicente – entalhador – Lisboa; José Antunes – entalhador – Lisboa; José da Costa – entalhador – Lisboa; José Ferreira – pedreiro – Lisboa; José Freire – entalhador – Lisboa; José Nunes Monteiro – entalhador – Lisboa; José Rodrigues Ramalho – entalhador – Lisboa; Luís Nunes Tinoco – arquitecto – Lisboa; Luís de São José, Frei – debuxador – Alcobaça; Manuel Álvares – entalhador – Lisboa; Manuel Dinis – pedreiro – Lisboa; Manuel Fernandes Valadas – entalhador – Lisboa; Manuel Ferreira – entalhador – Leiria; Manuel Francisco – entalhador – Lisboa; Manuel Garcia – entalhador – Lisboa; Manuel

entalha-
hador –
Fonseca
Castelo;
stendo /
lartins –

Lisboa;
António
nio Luís
Martins
odrigues
o Soares
u de Sá
Garvo –
– archi-
s Costa
Martins
omingos
Lisboa;
Félix da
Álvares
cisco de
Lisboa;
rancisco
a; Fran-
Antunes
talhador
Lisboa;
a Costa
hador –
talhador
buxador
Lisboa;
– Leiria;
Manuel

João da Fonseca – entalhador – Lisboa; Manuel João de Matos – entalhador – Lisboa; Manuel Machado – entalhador – Lisboa; Manuel Mateus – entalhador – Lisboa; Manuel Nunes – arquitecto – Lisboa; Manuel Pereira – arquitecto – Lisboa; Manuel Ramalho – entalhador – Lisboa; Manuel Rodrigues – pedreiro – Lisboa; Manuel da Silva – entalhador – Lisboa; Mateus do Couto – arquitecto – Lisboa; Matias da Costa – entalhador – Lisboa; Matias Rodrigues de Carvalho – entalhador – Lisboa; Pedro Álvares Pereira – entalhador – Lisboa; Santos Pacheco de Lima – entalhador – Lisboa; Simão da Silva – pedreiro – Lisboa; Tomás Francisco – entalhador – Lisboa; Tomé de Sá – entalhador – Lisboa; Vicente de Couto Nobre – entalhador – Lisboa; Vicente Soares – pedreiro – Lisboa.

ALENTEJO:

António de Oliveira – entalhador – Évora; António Ribeiro – entalhador – Vila Viçosa; Bartolomeu Gomes – entalhador – Vila Viçosa; Bartolomeu Ribeiro – entalhador – Évora; Belchior Fernandes – entalhador – Vila Viçosa; Domingos Gomes Aranha – entalhador – Évora; Francisco Coelho – entalhador – Beja; Francisco Nunes Varela – pintor – Évora; Francisco Pereira da Cunha – entalhador – Beja; Inácio Carreira – entalhador – Évora; Inácio de Faria – entalhador – Évora; João Miguel – entalhador – Évora; João Tomás, o Moço – entalhador – Beja; José de Oliveira – pedreiro – Évora; José da Silveira – entalhador – Beja; Manuel de Abreu do Ó – entalhador – Évora; Miguel Pinheiro – pedreiro – Évora.

ALGARVE:

António Rodrigues Mendes – entalhador – Tavira (?); Custódio de Mesquita – entalhador – Monchique; Domingos Lourenço – entalhador – Castela / Espanha; Francisco de Ataíde e Fonseca – entalhador – Faro; Gabriel Domingues da Costa – entalhador – Faro; Gaspar Martins – entalhador – Faro; João Amado – entalhador – Faro; João Baptista Severino – entalhador – Faro; João Tomás Ferreira – entalhador – Faro; Manuel Francisco – entalhador – Desconhecida; Manuel Martins – entalhador – Faro.



FIG. 1. Retábulo-mor da igreja do antigo Colégio de Santiago de Elvas (Foto de Hélio Ramos).



FIG. 2. Retábulo de Nossa Senhora da Encarnação na igreja do antigo Colégio de São Francisco Xavier de Portimão (Foto de Hélio Ramos).

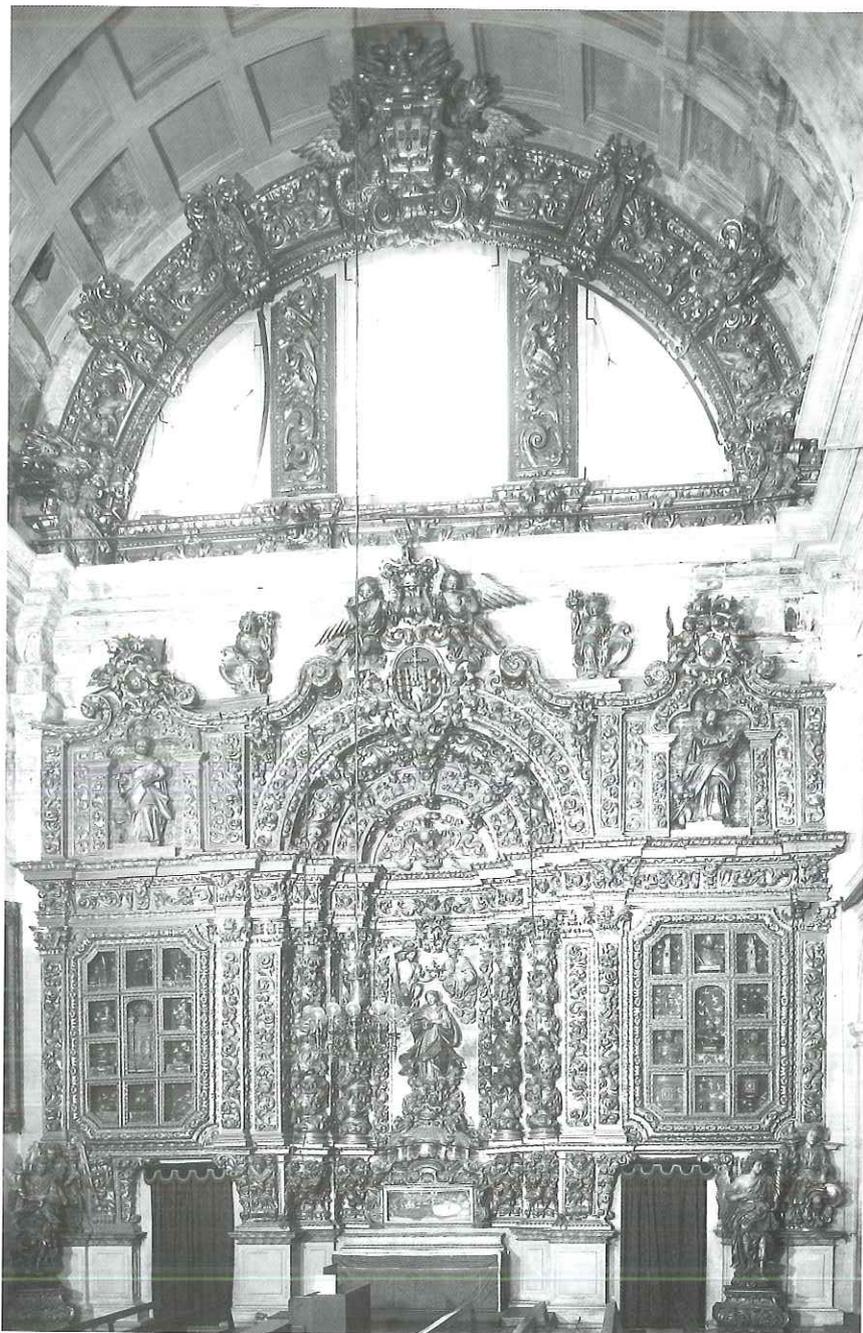


FIG. 3. Retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte na igreja do antigo Colégio de Jesus de Coimbra (Foto de Hélio Ramos).



FIG. 4. Retábulo de Nossa Senhora da Conceição na igreja do antigo Colégio de São Paulo de Braga.

to



FIG. 5. Retábulo da capela do Cardeal D. Veríssimo de Lencastre no Convento de São Pedro de Alcântara de Lisboa.