

Dourar e pintar: a polivalência artística dos mestres douradores de Lisboa na época barroca

Sílvia Ferreira

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
silvia.a.s.ferreira@gmail.com

Resumo

A versatilidade artística dos pintores douradores do período barroco em Lisboa está cabalmente documentada nos contratos de obra e nos livros de contas das várias irmandades, ordens religiosas e outros encomendadores. Tal como acontecia com entalhadores, pedreiros ou pintores de azulejo, os pintores douradores eram escolhidos pelos comitentes de obra a fim de elaborarem programas artísticos consentâneos com a noção barroca de *bel composto*. As encomendas, por vezes, não se referiam apenas ao douramento dos altares, mas incluíam o encarnar de figuras e o estofar de vestes das mesmas, bem como de pássaros e flores. De igual forma, a pintura de tectos e de colunas e a pintura imitando outros materiais, tais como o mármore, eram pedidos constantes. A polivalência artística da época, no que à pintura concerne, afere-se ainda pela constatação que muitos destes artistas executaram, também, pintura de cavalete, nomeadamente, para as capelas-mores, naves e sacristias.

Gilding and painting: the artistic polyvalence of the gilders masters in Lisbon during the age of the baroque

Abstract

The artistic versatility of the gilding masters of the baroque period in Lisbon is fully documented on the work contracts and accounting books of the many brotherhoods, religious orders and other commissioners. As professionals like woodcarvers, masons and tile makers, the gilding masters were elected by the contractors to compose artistic programs that had to deal with the baroque notion of *bel composto*. Sometimes commissions reported to the gilding of the woodcarved altarpieces, the painting of areas of the altar that were meant to imitate other materials, like stone and painting ceilings and other areas. In addition to the gilding of the woodcarved altars, these professionals were often asked to *encarnar* and *estofar* the major images of the Virgin, Christ, saints, angels and *putti* and some of them also executed oil paintings for the main altars and other places of the churches, like the naves or vestries of the temples.

Palavras-chave

Dourar
Pintar
Talha
Lisboa
Barroco

Keywords

Gilt
Painting
Woodcarving
Lisbon
Baroque

ISSN 2182-9942

Introdução

Os pintores douradores do período barroco português (c. 1670-1750) eram contratados, não só para dourar as obras retabulares e as complementares, mas também para encarnar e estofar as de talha e escultura e para delinear programas decorativos que incluíam pinturas de tectos, colunas, cimbalhas, vãos de portas e janelas, nichos e outros espaços dos templos, recorrendo maioritariamente à decoração de brutesco, à *chinoiserie*, e à imitação de outros materiais como a pedra, frequentemente, o mármore [1].

Estes artistas estavam, assim, incumbidos de levar a cabo todo o trabalho que se relacionasse com a aplicação de cor ao espaço intervencionado. Desde o dourado genérico da talha, até ao estofado das asas de pássaros, anjos e da roupagem das imagens de santos, passando pela encarnação das mãos e rostos e demais pele das figuras e culminando na execução pictórica de brutescos em tectos e colunas, na pintura de imitação de pedra, como são os embutidos fingidos ou o marmoreado, a sua acção ainda hoje se pode observar em várias igrejas portuguesas de norte a sul do país. O que esta versatilidade artística documenta é principalmente, como veremos adiante, a adaptação dos artistas da área da pintura a uma necessidade explícita do mercado de arte da época.

A obra de talha do período barroco assumia-se como uma das etapas de um processo mais complexo e totalizante, que passava habitualmente pela completa decoração do espaço envolvente. É comum assumir-se o douramento como a etapa finalizadora de uma obra de talha, já que o trabalho de entalhe era sempre a fase inicial e fundadora de qualquer projecto de guarnição de uma capela, que recorria a este expediente decorativo.

Actualmente, e em relação às obras que sabemos terem sido realizadas, são poucos os conjuntos decorativos remanescentes, que testemunham o gosto do barroco português, nos quais a azulejaria azul e branca, a talha dourada, a pintura de brutesco, a de cavalete e a pintura de imitação de outros materiais subsistem íntegros. Esta escassez, contudo, não se reporta à excepção de um gosto, mas antes a factores diversos responsáveis pela perda deste património. É notório o caso das perdas patrimoniais verificadas na sequência do terramoto de 1 de Novembro de 1755, mas igualmente aquelas resultantes da desamortização dos bens das ordens religiosas, segundo a lei liberal de 1834, as mudanças de gosto e ainda os restauros desadequados, pois a regra decorativa dos templos, *grosso modo*, entre os reinados de D. João IV e D. João V, foi a de guarnecer os interiores sacros com recurso aos expedientes decorativos acima mencionados.

A talha ocupava o seu lugar próprio num grande cenário montado por diversos artistas e artes, que confluíam para o sucesso da mensagem doutrinária. Esta passava, em primeiro lugar, pelo crivo imediato dos sentidos, deslumbrando e envolvendo os crentes com a sua prodigiosa riqueza, inventividade e, corolário dos anteriores, harmonia [2]. Do primeiro impacto à adesão

incondicional, o menor espaço de tempo atestava o sucesso da missão.

Para melhor compreendermos os ambientes criados por estas artes no período cronológico a que nos reportamos, teremos necessariamente de nos socorrer de diversas fontes, para além dos testemunhos visuais ainda remanescentes, nomeadamente das descrições destes espaços elaboradas à época, dos documentos de inventário das irmandades e ordens religiosas, dos pagamentos por materiais e mão-de-obra a diversos artistas, registados em livros de termos e contabilísticos, aquando, por exemplo, da renovação de um determinado espaço sacro, entre outros suportes documentais. Boas fontes para o conhecimento dos interiores barrocos de Lisboa são algumas crónicas de ordens religiosas, bem como os relatos pós-terramoto produzidos pelos religiosos e outros responsáveis pelo património sacro que, ocupando-se em descrever o que foi perdido no grande sismo, oferecemos uma panorâmica dos interiores sacros da capital da época em estudo [3-7].

Uma capela barroca, quer fosse a principal do templo, quer fosse colateral, de nave, de sacristia ou de claustro, apresentava, regra geral, para além do altar e das suas imagens, o tecto pintado, uma tela na boca da tribuna e demais pinturas nas ilhargas, embutidos de mármore (um gosto que se implementou mais a sul do país), azulejaria, ourivesaria, têxteis e, em dias festivos, uma miríade de componentes adicionais que concorriam para o seu embelezamento e magnificência, como as velas, os arranjos de flores de papel e/ou de cera, as esculturas de vulto ou de roca, e ainda os panejamentos de diversos tecidos nobres como sedas e damascos que *vestiam* os altares, pela acção dos armadores [8].

A talha realizada durante este período cronológico não se limitou a guarnecer capelas, expandindo-se e desdobrando-se nos púlpitos, sanefas, órgãos, cadeirais, enquanto o azulejo invadia paredes e nichos, aplicando-se às mais variadas superfícies, às quais pode emprestar o seu cunho decorativo e didáctico. A pintura de brutesco estendeu-se dos tectos das capelas para os das naves, das sacristias, dos coros altos ou baixos e para as colunas, enquanto a de cavalete decorou os registos superiores das naves, por vezes os tectos, inserida em caixotões, os coros, os cadeirais, as sacristias, deixando os outros espaços restantes para a pintura decorativa imitando mármore simples ou polícromos.

É todo um conjunto que se articula e que dialoga, e que dialoga porque fala a mesma língua. A representação acântica que pontua na talha é parente próxima daquela que o azulejo, o embutido marmóreo e as composições de pintura de brutesco acolhem, os meninos atrevidos e buliçosos da talha enviam convites de olhares travessos aos seus congéneres do azulejo e da pintura de brutesco, estes reenviam o apelo àqueles que nas predelas e frontais de altar de mármore polícromos animam o espaço, com as posturas descontraídas da infância. As múltiplas flores e folhagens crescem com o mesmo viço e abundância no azulejo, na pintura e na talha, revelando assim que

um mesmo campo as viu florir e só a matéria em que se revelam, artificialmente as separa.

Já se comprovou, por estudos recentes, as denominadas *contaminações* entre as artes que mencionamos, quer por via dos tratados de arquitectura e ornamentação e pela circulação de gravuras, quer pelo contacto com outras obras semelhantes e ainda pela convivência de artes e artistas nos mesmos espaços [9].

Actualmente, já não é possível o estudo desintegrado de uma arte, pela falácia que inevitavelmente incorre quem pretende ver nela um objecto passível de ser abordado isoladamente. Os aportes de outras visões, potenciados pelo enfoque específico em estudos como os de arquitectura, de ornamentação, dos materiais, dos artistas e sua clientela e das relações sociais colocam-nos mais perto da verdadeira história e essência dos objectos que abordamos.

O pintor dourador ou pintor de têmpera

O nosso contacto com a documentação produzida no âmbito da encomenda de obras de douramento de altares e mais pintura iniciou-se com a abordagem que fizemos às obras de talha da escola de Lisboa do período barroco [10]. Apesar do enfoque da investigação que desenvolvemos ter sido, até muito recentemente, colocado na produção da obra de talha existente e desaparecida e, correlativamente, dos seus profissionais, oficinas, relações de trabalho, sociais e familiares, que consubstanciou uma primeira etapa desbravadora deste universo ainda mal conhecido, considerámos sempre as obras de douramento e de pintura como um dos capítulos que mereceria um destaque próprio e mais alargado, que até agora nos tinha sido impossível realizar.

Continuam ainda hoje a ser incontornáveis os estudos nesta matéria desenvolvidos por Natália Ferreira-Alves na sua dissertação de doutoramento, na qual analisou, pela primeira vez, sistemática e criticamente, os contratos de douramento e de pintura aplicáveis a obras de talha. Historiando a sua crescente relevância, apontando artistas e clientelas e esclarecendo as diversas técnicas usadas, Ferreira-Alves, para além de clarificar todos os processos técnicos inerentes à arte do douramento e da pintura de altares, abriu novos horizontes para a compreensão da obra de talha como processo integral de entalhe, douramento e pintura [11, pp. 183-223]. Neste campo é igualmente de destacar o contributo de Vítor Serrão, que vem escrevendo ao longo de vários anos e tantos outros livros e artigos sobre esta matéria, colocando o enfoque na arte da pintura de brutesco, mas apontando sempre a sua correlação com campanhas mais vastas de douramento e pintura de altares [12].

Os estudos dedicados exclusivamente a pintores douradores de Lisboa, da época barroca, são escassos. No entanto, recentemente foi dado à estampa um artigo da autoria de Jorge Ferreira Paulo, que vem ajudar a colmatar esta lacuna. Neste ensaio, o autor traça a biografia pessoal

e profissional do pintor-dourador Bernardo da Costa Barradas, inserindo a sua actividade no contexto mais vasto do ambiente sociocultural da época [13].

Neste âmbito é igualmente crucial que se destaquem as teses de doutoramento produzidas no contexto da disciplina de conservação e restauro, pela descrição dos materiais, das *receitas* e das técnicas e seu impacto no melhor ou pior estado de conservação de obras douradas e correlativa intervenção dos profissionais da área [14].

De agora em diante, contamos também com o contínuo acesso às informações produzidas pela equipa do projecto *Gilt-Teller*, que nos apresentará com os resultados de uma investigação, que cobriu vários campos de saber ligados à arte do douramento entre os anos de 1500 a 1850. Tomando como ponto de partida uma cronologia definida, com um contexto histórico-artístico preciso, a história da retabulística e da arte de dourar em Portugal foram alvo de investigação e estudo, permitindo o avanço para as análises laboratoriais e consequentes ilações tiradas no âmbito dos objectivos *a priori* definidos pelo projecto em causa [15].

Quanto aos pintores de têmpera da Lisboa barroca, e atentando nos regimentos da sua profissão, à guarda do arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, constatamos que estes profissionais obedeciam às mesmas regras que os pintores de óleo. Note-se que o regimento dos douradores não enquadrava os profissionais que douravam a madeira, mas sim aqueles que douravam sobre metais. A distinção entre estes regimentos e, consequentemente entre os profissionais que executavam estas técnicas, levou a que alguns autores assumissem que os douradores a que o regimento aludia eram os mesmos que executavam o douramento e pintura decorativa em obra de talha e em tectos, colunas e outros espaços dos templos barrocos [11, p. 74; 16].

A prova da distinção entre estes artistas encontra-se precisamente na letra e no espírito do regimento dos pintores. Este, ao estipular, logo na introdução, que “no mes de Janeiro de Cada hum anno os officiaes do officio dos pintores ASsi de oleo como de tempera se aJuntarão em hũa casa que elles para Jssso ordenarem”, permite-nos imediatamente reconhecer quais os profissionais abrangidos pelo mesmo regimento. No entanto, é mais adiante no texto, no ponto 5, concretamente sobre o exame do ofício que cada profissional teria de fazer para lhe ser passada a carta de examinado, a qual lhe permitiria o exercício pleno da sua profissão, que se compreende cabalmente quais os profissionais abrangidos por estas regras:

E o que de tempera ou fresco quizer usar faraa em parede a fresco. E em panno ou tauoa a tempera figura ou lauor romano ou grotesco querendo vsar de tudo. E fazendo o Sobredito ficara examinado de todas as cousas da dita pintura de tempera ou fresco Jmferiores.

E acrescenta no ponto 6:

E o que de dourado ou estofado Somente quiSer vsar por mais não poder alcançar faraa húa peça de ouro bornido e mate em a qual haueraa algum plano ou tauoa per si de dous palmos em que faça alem do dito dourado dous palmos de rapado e faraa mais hum pao de branco bornido E encarnaraa hum rosto de vulto de húa virgem, de encarnação polida [17].

Ou seja, um pintor dourador poderia ser examinado apenas nas competências de dourador, as quais abrangiam o estofado de figuras e a encarnação das mesmas. Neste caso estariam aqueles mestres, que não se achando competentes para a arte da pintura decorativa de figuras e ornamentos, apenas se examinavam no que se referia às técnicas do dourado, estofado e encarnação. No entanto, estariam ainda, tal como todos os outros, sujeitos ao regimento dos pintores e não ao dos douradores.

Para compreendermos cabalmente a diferença entre o regimento dos pintores e o dos douradores, basta-nos a leitura de alguns itens deste último, nomeadamente, os pontos 5 e 6:

E Todo o offiçal que Se examinar quiser Sabera muj bem cortar qualquer peça de ferro que lhe for dada para hauer de Ser dourada Sobre o dito ferro e Saber lhe a muj bem aSsentar o ouro a proveito das partes.

Jtem Sabera dourar huns estribos Sobre ferro Tunecijs e huns ferros de Cabresto de destro tambem Sobre ferro, e aSsi mesmo Sabera dourar hūas estribeiras tuneçijs de cobre de ouro moido e folha em cima do moido, e assi prateara outras estribeiras de cobre que fiquem em prata branca e aSsi dourara de ferro Sobreprata [18].

Continuando a análise ao regimento dos mestres pintores, outros pontos do documento são igualmente elucidativos, como por exemplo, o n.º 13:

quando algum official do dito offiço Se poSer a examinar Senão Souber fazer o que Se contem em seu exame, os ditos examinadores o não examinarão E lhe mandarão que vaa aprender. E do dia que Se poSer aa tal examinação a Seis meSes o não tornarão a examinar E paSsados os ditos Seis meSes emtão Se poderaa poer outra uez a examinação, E Sendo apto lhe paSsarão Sua carta, e não o Sendo o tornarão outra uez a mandar aprender outros Seis meSes, e assi o farão tantas vezes quantas acharem que não Sabe fazer como o conteudo em Seu exame.

E acrescenta no ponto 18:

E os Juizes do dito offiço terão cargo de trinta em trinta dias visitar as tendas dos offiçiaes E fazer correição com o esCriuão E aSsi todas as maes vezes que neceSsario lhes parecer. E as obras que acharem que não São feitas como deuem tomarão E leuarão aa Camara para Se fazer nisso o que for justiça E Se dar o castigo ao official conforme aa Culpa que lhe for achada.

Estas disposições visavam, afinal, assegurar que a profissão se mantinha dentro de uma escala de alta

qualidade e de prestígio, abrangendo cada profissional isoladamente, mas também, e essencialmente, a classe a que pertenciam, pois a exigência de um trabalho bem feito e a vigilância eram constantes, chegando a configurar sanções exemplares para aqueles que pusessem em causa estes parâmetros de qualidade definidos pelo regimento.

Sobre as várias modalidades de pintura e seus artífices discorre o pintor e tratadista Felix da Costa Meesen, no seu ensaio *Antiguidade da Arte da Pintura*, datado de cerca de 1696 [19]. Nesta obra, Meesen defende hierarquias no seio da profissão, consoante o treino, aptidão e prática do pintor. Assim, o denominado *pintor científico* era aquele que possuía conhecimentos de Geometria, Arquitectura, Anatomia, Simetria, Perspectiva, para além do conhecimento daquilo que o autor denominava de *Histórias Divinas e Humanas*, sendo necessário ainda, para integrar esta categoria, ser dotado de imaginação. O pintor que apenas copiava por modelos, como as gravuras, sem lhes acrescentar nada de seu, era intitulado de *pintor de segundo grau*. Quanto ao último grau definido por Meesen, o terceiro, os pintores que nele se enquadravam eram desta forma definidos, segundo as suas aptidões:

Os do terceiro gráo são os que pintam ou estofão as Imagens de escultura, fingindo e imitando sobre ouro brunhido, brocado brodado, tella, e primauera; e se chamão estofadores e o obrado estofado; dirivado este nome da palaura estofe, que em a lingoa Francesa inclue toda a sorte de seda dourada e listrada, juntamente alguma de lam.

Apesar de considerar esta uma modalidade de terceiro grau, como afirma, reconhece que:

Em estas Pintura não requiere tanta Arte como em a do primeiro gráo; mas contudo aquelle que tiuer mais noticia, e for debuxante imitará as cousas mais ajustadas ao natural e à Arte, fazendo com mais acerto os brocados, tellas, primaveras, grutescos, encarnações e colorido das roupas; semelhando tudo com propriedade ao natural, por causa do conhecimento as sciencias e Artes que tenho relatado, deuem saber os do primeiro gráo. E o que não tiuer esta noticia obrará sem acerto, e sem consideração; sendo nelle *só hum uso e não regra da Arte: Este não pode ser chamado Pintor científico*, porem somente Pintor Pratico por lhe faltarem as regras e preceitos para ser Pratico regular, ficando em gráo de pouco mais que dourador.

Exclui, no entanto, da arte da pintura aqueles que somente sabem dourar, sem possuir mais competências no âmbito dessa modalidade:

Há outros a que o vulgo chama Pintores sem o serem, os quais se deuem somente intitular Douradores. Porque o dourar não consiste mais que em huma regra geral, e hum uso sem discurso do entendimento em que o obrão. Sendo o mesmo o fazer qualquer obra limitada que huma de grande fabrica; por que não chegão a discursar nem se fundão em regras scientes, mais que seguindo somente hum exercício quotidiano (...). Estes douradores usão só de huma mecanica, e não de Arte;

tendo usurpado o nome de Pintores que só se deu dar aos que tiveram a Arte do Debuxo fundamento da Pintura, sendo o seu de Douradores, ou seja de brunhido, ou de mate sobre mordente a olio.

Para este tratadista, o título de pintor deveria ser usado apenas por aqueles que dominassem a arte do debuxo, pois esta era a ferramenta essencial e fundadora de qualquer obra de pintura, quer fosse de cavalete, quer fosse decorativa. De acordo com este entendimento, reconhecemos como membros da irmandade de S. Lucas vários artistas que não se inseriam no ofício da pintura, como por exemplo os escultores Manuel Machado, Belchior da Fonseca [10, vol. II, pp. 488-489, 545-547], Manuel dos Reis e Manuel Dias, que participavam activamente na vida da mesma instituição [20, pp. 74, 82].

A tónica que Felix da Costa Meesen coloca no conhecimento e na boa prática do debuxo como ferramenta essencial para os pintores, desde os que ele qualifica como de primeiro grau até aos de terceiro, revela bem da relevância desta aptidão no julgamento da qualidade das obras produzidas por aqueles mestres. Um profissional sem conhecimentos sólidos da arte do desenho e, conseqüentemente da capacidade para a sua prática, nunca passaria de um oficial mecânico.

A realidade que se constata nos múltiplos documentos de obra, na pertença de vários mestres pintores de têmpera à Irmandade de S. Lucas ou na inclusão destes profissionais no regimento dos demais pintores, confirmada pela apreciação feita por Felix da Costa Meesen, coloca estes artistas num patamar de qualidade potenciado e exigido pelos cânones estéticos da época. Entre os últimos anos da centúria de Seiscentos e os primeiros da de Setecentos, os interiores sacros portugueses conheceram transformações assinaláveis. Foi uma época de grandes empreendimentos construtivos, em que a arquitectura, a pintura e as artes decorativas foram chamadas a desempenhar um papel que dificilmente se repetiria na história da arte portuguesa.

De facto, o que os contratos de obra de douramento e pintura decorativa, da época barroca em Lisboa, entre outra documentação coeva, nos revelam é a primazia total dos pintores de têmpera na arrematação das empreitadas. A frequente complexidade das obras encomendadas não se compaginava com a sua entrega a artífices menos credenciados na arte, por tal, um simples dourador, que mais não dominasse que a arte mecânica do douramento, não tinha possibilidade de concorrer profissionalmente com o pintor de têmpera, que para além de dominar a técnica do douramento, base de qualquer formação na área, espriava as suas aptidões nas restantes valências da pintura decorativa.

A polivalência artística

Um dos temas que actualmente vem ocupando com mais premência os historiadores das artes decorativas do barroco é a questão da polivalência artística. Se, no que

concerne à arte da talha, Natália Ferreira-Alves, entre outros, já concordaram e provaram que tal prática era frequente, no que respeita à pintura e aos pintores, o tema torna-se mais sensível pelas implicações que o conceito comporta.

A pintura, considerada durante décadas pela historiografia da arte internacional e, conseqüentemente, pela portuguesa, como uma das belas-artes, a par da arquitectura e da escultura, inseria-se no grupo que se convencionou denominar de *artes maiores*. Os praticantes desta modalidade eram considerados artistas, enquanto os outros, os que se dedicavam às denominadas *artes menores* ou decorativas eram rotulados de artesãos. O tema da polivalência artística, mormente a dos pintores, foi durante algum tempo um tabu, pois não era expectável que, um artista que se dedicava à pintura de cavalete, uma actividade considerada *nobre* pudesse também fazer incursões na pintura de azulejo ou de tectos a têmpera, entrando assim naquela modalidade que se convencionou denominar *pintura decorativa*. No entanto, as pesquisas recentes apontam exactamente nesse sentido. Como já se comprovou, o pintor de azulejos António Pereira é, afinal, António Pereira Ravasco, conhecido como pintor a óleo [21] tal como Gabriel da Silva Paz que executou pintura a óleo e de brutesco [22]. Como José Meco demonstrou, Gabriel del Barco começou por ser pintor de tectos em brutesco, antes de ser pintor de azulejos [23], Raimundo do Couto, pintor de azulejos, pintou a óleo, António de Oliveira Bernardes pintou a óleo, em azulejos e em brutesco, bem como o conhecido pintor de azulejos Valentim de Almeida, que igualmente pintava a óleo [24-25].

Marcos da Cruz pintava a óleo, o que não o impediu de formar no seu atelier mestres de têmpera e de azulejo, como foram António de Oliveira Bernardes, Gabriel del Barco e António Pereira Ravasco. Para além disso, o mestre executou também pintura decorativa destinada à igreja do Loreto, bem como desenhos para o revestimento azulejar do lavabo da sacristia daquele templo [26].

Também Jerónimo da Silva, documentado pintor de óleo, não se coibiu de dourar o retábulo-mor da igreja das Comendadeiras de Avis do convento da Encarnação, pela quantia de 1 conto de réis [27].

Ao compulsarmos os assentos notariais de obra de douramento de talha das oficinas de Lisboa somos, invariavelmente, confrontados com a informação que o artista contratado é pintor de têmpera. Os casos sucedem-se ao longo dos reinados de D. Pedro II e D. João V.

Os textos dos contratos de obra elucidam claramente esta questão: Manuel Nunes, referido como pintor de óleo, é contratado para executar obra de douramento, estofos e encarnação de figuras do retábulo de Santa Ana e São Joaquim do convento do Carmo de Lisboa. Decorria o mês de Setembro de 1715, quando aos 28 dias, a irmandade de Santa Ana e São Joaquim, com assento no convento de Nossa Senhora do Carmo, de Lisboa contrata “Manoel Nunes Pintor de olio morador na dita Rua Noua” a fim de ele “hauer de dourar E

encarnar todas as figuras da dita cappela e estofar as Roupas das ditas figuras E tudo mais que for necessario para beneficio da obra por preso de tresentos e sincoenta mil reis” [28].

A 8 de Maio de 1677, a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de N.^a S.^a do Socorro contrata João da Mota, pintor de têmpera, para dourar toda a obra de talha da sua capela-mor e estofar e encarnar quatro anjos do mesmo altar. Sabemos que João da Mota foi Mordomo da Irmandade de S. Lucas em 1678 e 1679, confirmando uma vez mais a participação destes mestres na mesa da dita instituição [29].

O texto contratual da obra da igreja do Socorro refere que:

E da outra João da Mota Pintor de tempera morador nesta dita Cidade na Rua dos Ouriues do Ouro (...) para efeito de auer de dourar a Tribuna retabolo sacrario E toda a obra de talha que esta na dita cappela mor de nossa Senhora do Socorro E asj mais de por e retocar as faltas de ouro do resto da dita cappela mor E outro sj sara elle mestre pintor obrigado de estofar E encarnar os quatro Anjos que estão na dita Tribuna E isto em preso e quantia de setecentos E sincoenta mil reis [30].

A 5 de Junho de 1679, os mestres pintores António Rodrigues e José de Matos são contratados para dourar o altar de N.^a S.^a do Desamparo da igreja de São Francisco de Xabregas. Sobre a ligação destes artistas à Irmandade de S. Lucas, sabe-se que António Rodrigues foi Procurador da Irmandade entre os anos de 1671-2 e José de Matos foi Mordomo em 1670 e 1671 [29]. Uma informação relevante para a biografia profissional deste último artista, revela-o a viver em casa do pintor de óleo Marcos da Cruz, na qualidade de seu aprendiz [31].

O contrato de douramento do altar de N.^a S.^a do Desamparo revela que

e da outra Antonio Rodrigues morador nesta cidade a Sam Christovão e Jozeph de Matos nella morador ao Boj Fermoza ambos pintores De tempera por elles partes em seus nomes e nos que representa foi dito a mj tabaliam perante as testemunhas ao diante nomeadas que estam contratados em elles Antonio Rodrigues e Jozeph de Matos hauerem de dourar a tribuna da capela da dita Senhora do Dezamparo (...) que elles mestres Dourarão a tribuna da capela do melhor ouro que for posiuel com obrigacam de estofarem maninos e sarafins e pasaros tudo de cada cor que pedir e melhor for e brilhar e assim maes Daram as portas da dita tribuna hum vernis e que as armas que estam por cima da dita capela as rasparão e porão as da dita Irmandade e serão as tintas as mais finas que ouuer; e o ouro o maes subido e corado [32].

A 8 de Julho de 1707, uma procuração passada pelo mestre pintor José Ferreira de Araújo, a seu cunhado António de Oliveira Bernardes, a fim de este cobrar da irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de S. João Baptista do Lumiar o que lhe estavam devendo pela obra de dourar o retábulo-mor e pintar o tecto da capela-mor,

elucida-nos uma vez mais acerca da polivalência artística destes mestres:

Como procurador que sou de meo cunhado Jozeph Ferreira de Arauio em uertude da procuração asima resebi do senhor padre João Moreira Velho da menza do Santissimo da freguesia do Lumiar a quantia de quatrocentos mil reis em dinheiro de contado ao faser deste por conta do que se lhe deue prosedido do doirado e pintura da sua capela mor da dita Jgreia de que lhe dou esta procuração digo quitasão para se lhe dar em conta quando se aiustar de todo o resto [33].

José Ferreira de Araújo teve igualmente funções de destaque no seio da Irmandade de S. Lucas, tendo sido Mordomo em 1687 e 1705 e Juiz em 1700-1701 e em 1712 [29, fls. 149v.º, 186v.º e 205]. As intervenções constantes de pintores de têmpera, conhecidos pela sua participação em múltiplos contratos de douramento, pintura de tectos, estofado e encarnação de imagens, nos assuntos da Irmandade de S. Lucas comprovam o seu envolvimento na vida da instituição. Exemplos de artistas que tiveram assento na Mesa da Irmandade e que reconhecemos como autores de várias obras de pintura destinadas às igrejas de Lisboa são frequentes: Amaro Pinheiro, autor da obra de douramento da igreja de S. Miguel de Alfama, cerca de 1699, foi Mordomo da Irmandade de S. Lucas em 1673, 1682-3, 1698 e em 1711 [29, fls. s.n., s.n., 187 e 209]. Em 1673 é referido por Garcês Teixeira, autor da edição referente à Irmandade de S. Lucas, Francisco Ferreira de Araújo, que foi pintor de brutesco [20, p. 70], em 1674, Manuel da Paz e Silva, retratista, pintor de óleo e de brutesco, que foi autor, entre muitas outras obras, do douramento e estofado da caixilharia do tecto da igreja de Nossa Senhora do Loreto e do douramento do altar-mor da igreja de Nossa Senhora dos Remédios, em Alfama [20, p. 70]. Raimundo do Couto, pintor de azulejos e a óleo, foi Mordomo da Irmandade em 1684 e 1685, em 1693 e em 1705-6, tendo sido Escrivão da mesma em 1702-3 [29, fls.142v.º-3,165, 205, 194v-195]. Em 1703 assinala-se o seu óbito [20, p. 76]. Em 1703-04 e em 1706-07 é mencionado Lourenço da Silva Paz (irmão de Manuel da Paz e Silva) como Juiz da Irmandade, tendo sido Procurador da mesma em 1711 [29, fls. 196, 203, 209]. Em 1711, Jerónimo da Silva, pintor de óleo, reconhecido pelas telas que pintou para a capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena de Lisboa, tendo igualmente dourado o altar-mor da igreja da Encarnação das Comendadeiras de Avis, é referido como membro da Mesa da Irmandade [20, p. 79]. Em 1713, Francisco Paulo Abril (responsável pelo douramento da capela de Santo António da igreja de S. Roque) é mencionado como Mordomo da Irmandade [29, fl. 215]. A 5 de Agosto de 1715 refere-se António Pimenta Rolim, que entre outras obras foi o autor da pintura do tecto da capela-mor da igreja do convento do Santíssimo Sacramento dos padres Paulistas de Lisboa [20, p. 83]. Em 1717, Valentim de Almeida (pintor de óleo e de azulejos) é apontado como 2.º Assistente do Prefeito da Irmandade [20, p. 84]. Sobre

a actividade artística destes mestres pintores escreveu largamente Vítor Serrão [34].

Consideramos que a polivalência artística está intimamente ligada com a natureza das encomendas. O gosto da época impunha interiores profusamente decorados, naquilo que se convencionou denominar de *horror vacui*. Quando as restrições orçamentais não permitiam a execução de obras recorrendo a materiais nobres, a engenhosa solução encontrada passava pelo fingimento dos mesmos. É assim que, recorrentemente, em contratos de obra se menciona a encomenda de trabalhos de fingimento de pedraria ou têxteis. A magnificência dos interiores, à maneira da Roma papal, era desejada e cultivada, quer por ordens religiosas, quer por particulares e irmandades. Apesar de esta moda ser mais acentuada no reinado de D. João V, sabemos que nos anos anteriores, nomeadamente nos reinados de seu pai D. Pedro e seu tio D. Afonso VI, a insinuação do modo à romana já tinha colhido bons frutos no delineamento da estética dos interiores sacros. Assim, de um gosto nasce uma demanda e dessa demanda a adequação dos pintores de têmpera às suas exigências. O pintor de têmpera torna-se o *faz tudo* da arte da pintura decorativa: doura, estofa, encarna e pinta, arrematando empreitadas totais. A polivalência artística servia os interesses do encomendador, que centrava num só artista ou, ao limite, numa sociedade de pintores, que usualmente não iria além de três indivíduos, a obra que desejava pronta pelo melhor preço e com a maior perfeição. Para além disso, limitava o número de oficiais e aprendizes intervenientes na obra. Como era usual, na organização interna destes ofícios, cada mestre trabalhava habitualmente com determinado número de oficiais e aprendizes seus, que chamavam a si as tarefas que não impunham a presença do mestre na execução da obra. Certamente que a redução do número de artistas, composto por mestres, oficiais e aprendizes a trabalhar no mesmo espaço seria interessante a nível financeiro, para além de que facilitaria também a gestão da obra. Quanto mais limitado fosse o número de intervenientes, menos probabilidade haveria de ocorrerem situações de conflito, quer entre os artistas, quer entre estes e o encomendador. A economia de tempo e de recursos era seguramente uma das questões fulcrais da gestão de uma obra *total*.

Para o artista, a polivalência significava a possibilidade de arrematação de uma obra mais alargada e duradoura no tempo. Acumular as obras de douramento, estofa, encarnação, pintura decorativa e de superfícies lisas, proporcionava-lhe trabalho e possibilidade de mostrar as suas diversas valências ao encomendador e ao público que frequentava o espaço. De igual forma, a compra de múltiplos materiais, recorrendo a intermediários, desdobrava-lhe as oportunidades de lucro em cada aquisição, nos casos em que fosse encarregado dessa missão. Outra das vantagens da polivalência artística dos pintores douradores radicava na aproximação ao estatuto social e profissional dos seus colegas que pintavam a óleo.

O prestígio desta arte foi, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, mantido e confirmado com a criação do cargo de “pintor de têmpera de sua Majestade” [35-36].

A relação entalhe-douramento

Uma obra de talha produzida no período barroco em Portugal destinava-se sempre a ser dourada. Os casos em que tal situação não ocorreu apresentam-se como excepções no panorama geral da sua produção, sendo usualmente causados pela falta de condições económicas dos comitentes da obra. O elevado custo que a execução da talha comportava, obrigava, bastas vezes, ao adiar do seu douramento. Regra geral, uma capela de menores dimensões, de nave ou colateral, comissionada a um entalhador de renome, rondaria os 300 mil réis, enquanto uma capela-mor de grandes proporções poderia chegar facilmente a atingir os 1500. Estes valores referem-se apenas a obra de entalhe e excluem toda a produção relacionada com obra de pedraria de preparação do espaço para o assentamento da talha e mesmo aquela de carácter ornamental, como os embutidos de mármore, que em muito oneravam o total do custo do primeiro arranque da obra [37]. A etapa seguinte, que consistia no douramento, estofado das vestes das imagens e alguns elementos decorativos da talha, encarnação de rostos e demais pele das mesmas esculturas consubstanciava um novo investimento colossal para os encomendadores. Por tal, o espaço de tempo que mediava o finalizar de uma obra de talha e o arranque do respectivo douramento e demais pintura necessária à conclusão da intervenção artística no espaço intervencionado era frequentemente dilatado (Tabela 1).

Quanto maior tinha sido o investimento financeiro em obra de talha, quer pela dimensão e/ou complexidade do conjunto, mormente pela adição de obra de escultura, maior seria, logicamente, o dispêndio com a obra de douramento e demais revestimento pictórico. Os contratos de obra e os livros contabilísticos dos encomendadores da época elucidam-nos acerca desta matéria, testemunhando a dilação de tempo e os esforços envidados no sentido da completude das obras de talha comissionadas para os seus templos. Os empréstimos de dinheiro a juros eram frequentes, sendo as irmandades quem mais se empenhava neste processo. O acervo documental notarial de Lisboa dos séculos XVII e XVIII, hoje maioritariamente à guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, é profícuo em contratos de *obrigação* de empréstimos de dinheiro, nos quais as irmandades, mas também alguns particulares, se empenhavam dando por garantia os seus bens “havidos e por haver”. Este esforço, quer fosse comunitário, quer fosse individual encontra plena justificação no entendimento do sagrado à época.

Neste panorama de relevante extensão de tempo entre entalhe e douramento, um exemplo apresenta-se como excepção à regra: a capela-mor da igreja do antigo convento do Santíssimo Sacramento dos religiosos

Tabela 1
Obra de entalhe e douramento

Edifício	Localidade	Obra	Entalhe		Douramento	
			Preço	Data	Preço	Data
Igreja de Sto. Estêvão	Lisboa	Altar-mor	480	17/1/1672	950	17/5/1676
Igreja do convento de S. Bernardo	Cós	Altar-mor	880	9/3/1676	800	22/1/1684
Igreja do mosteiro de Santa Maria de Belém	Lisboa	Altar do Sr. dos Passos	320	20/5/1695	292.500	15/9/1704
Igreja dos Stos. Reis Magos	Lisboa	Altar-mor	30*	10/4/1698	350	22/5/1701
Igreja de S. João Baptista	Lumiar	Altar-mor	600	19/8/1699	1.000	10/6/1706
Ermida de N.ª S.ª da Assunção	Lisboa	Altar-mor	180	9/1/1705	400	12/9/1713
Convento de N.ª S.ª do Carmo	Lisboa	Capela de Santa Ana e S. Joaquim	?	16/12/1711†	350	28/9/1715
Igreja de N.ª S.ª da Pena	Lisboa	Capela-mor	1.900	1714-1721 ^a	5.906	1740-1743 ^b
Igreja de N.ª S.ª da Pena	Lisboa	Púlpitos	254	1745	405	1745 ^c
Igreja do mosteiro da Encarnação	Lisboa	Altar-mor	1.800	14/7/1719	1.000	12/10/1727
Igreja de S. Miguel de Alfama	Lisboa	Capela-mor	1.913	1723/1728	1.336	1729 ^d
Igreja do Santíssimo Sacramento (Paulistas)	Lisboa	Altar-mor	2.900	29/12/1727 ^e	1.747.750	10/05/1730 ^f

Fontes citadas em [10, vol. II, p. 619], excepto: ¹C. Guimarães, *Tribuna da Capela-mor da Igreja da Pena. Documentos para a sua História*, Edições Documenta – Igreja da Pena, Lisboa (1968) 7-73; ²Arquivo da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Pena de Lisboa, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Livro da Despesa, n.º 32, fls. 6-22; ³AIPNSP, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Livro da Despesa, n.º 32 fls. 33- 33v.º; ⁴Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Miguel de Alfama, Livro de Despesa da Irmandade, L.º 529, fls-146-148, 157 v.º; ⁵Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 3 (antigo n.º 11), Caixa 107, L.º461, fls. 83-84; ⁶Arquivo Nacional da Torre do Tombo, C.N.L., n.º 3 (antigo n.º 11), Caixa 114, L.º 494, fls. 52v.º-53.

*Preço para finalizar a obra. Todos os preços em mil reis. Informação retirada de contratos de obra.

†Segundo contrato de obra no qual o mestre se compromete a cumprir com os prazos aos quais faltou no ajuste anterior.

paulistas da Serra de Ossa, actual paróquia de Santa Catarina de Monte Sinai, em Lisboa. Esta obra foi totalmente custeada por um frade da ordem, Pedro da Soledade Caldas, herdeiro de uma fortuna considerável deixada por seu pai, Pedro Caldas, rico homem de negócios da confiança de D. Pedro II. A encomenda iniciou-se em 1726 com a adjudicação das obras de pedraria, continuou por 1727 com a empreitada de talha e terminou cerca de 1730 com a encomenda do douramento e do tecto pintado por António Pimenta Rolim [38]. Sendo uma capela-mor de grandes dimensões, o investimento feito nas obras de pedraria, talha, douramento e pintura, levadas a cabo pelos mais conceituados artistas do seu tempo, causa impacto pela soma colossal despendida num curto espaço de tempo.

Nota final

A polivalência artística dos pintores de têmpera em Portugal, no período barroco, é um facto comprovado pela documentação coeva. Sabemos hoje que a sua actividade

profissional era regulamentada pelos mesmos regimentos que abrangiam os pintores de óleo, sendo contudo a sua actividade distinta daqueles, o que não impedia um pintor de acumular valências e poder examinar-se e exercer como pintor de óleo e de têmpera.

Similarmente, a constituição da Irmandade de S. Lucas aponta no mesmo sentido, ao acolher pintores de óleo e de têmpera e genericamente todos os que fossem debuxadores de obra.

Assumir a polivalência artística foi a resposta natural que a classe de pintores deu face às exigências da clientela. Os interiores sacros desejavam-se espelho de riqueza e magnificência, mas também de harmonia entre as artes. Criaram-se, assim, ambientes cenário, conseguidos também graças à acção dos pintores de têmpera que cuidavam da decoração dos grandes espaços que a talha ou o azulejo não preenchiam, tais como tectos, colunas, paredes, vãos de janelas, entre outros. Estes artistas foram uma criação do barroco português, que ao aceitaram o desafio da experiência da totalidade decorativa, cumpriram cabalmente o seu papel na criação da arte portuguesa do seu tempo.

Agradecimentos

A autora agradece a Susana Varela Flor e a Pedro Flor a comunicação das referências sobre pintores de têmpera constantes da documentação referente à Irmandade de S. Lucas, à guarda da Academia Nacional de Belas-Artes, actualmente a ser trabalhada por estes dois investigadores, com vista a futura publicação. Agradece-se ainda a Susana Varela Flor indicações constantes dos “Róis de Confessados da Freguesia de Santa Catarina de Lisboa, 1673”, documentação à guarda do Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa.

O presente estudo foi desenvolvido no âmbito da colaboração da autora com o projecto GILT-Teller (PTDC/EAT-EAT/116700/2010) financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. A autora agradece também à Fundação para a Ciência e a Tecnologia a bolsa de pós-doutoramento (SFRH/BPD/101835/2014).

Referências

- Serrão, V., ‘O desvario do ornamento de brutesco na pintura de tectos do mundo português, 1580-1720’, in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, ed. I. Lage, IPPAR, Lisboa (1999) 283-302.
- Ferreira-Alves, N., ‘Iconografia e simbólica cristãs. Pedagogia da mensagem’, *Theologica*, **30**(1) (1995).
- Lima, D., *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa (1950-1972).
- Sá, M., *Memórias Históricas da Ordem de N. S. do Carmo da Província de Portugal*, 1.ª parte, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa Occidental (1727).
- Santa Maria, N., *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho*, Parte II, Officina de Joam da Costa, Lisboa (1668).
- Sousa, F., *O Terramoto do 1.º de Novembro de 1755 em Portugal e um Estudo Demográfico*, Vol. III – Distrito de Lisboa, Tipografia do Comércio, Lisboa (1928).
- Portugal, F.; Matos, A., *Lisboa em 1758. Memórias Paroquiais*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa (1974).
- Coutinho, M.; Ferreira, S., ‘Devoção e recreação: Celebrações na igreja inaciana de S. Roque’, in *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, ed. T. L. Vale; M. J. Ferreira; S. Ferreira, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa (2009) 269-291.
- Coutinho, M.; Ferreira, S., ‘Construindo identidades: Reconhecimento dos elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada’, in *A Herança de Santos Simões. Novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica*, ed. S. Flor, Edições Colibri, Lisboa (2014) 393-411.
- Ferreira, S., ‘A talha barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras’, tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (2009).
- Ferreira-Alves, N., *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*, Câmara Municipal do Porto, Porto (1989).
- Serrão, V.; Dacos, N., ‘Do grotesco ao brutesco: As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)’, in *Portugal e a Flandres – Visões da Europa (1550-1680)*, Instituto Português do Património Cultural, Bruxelas-Lisboa (1992) 37-53.
- Jorge, P., ‘Bernardo da Costa Barradas: um pintor-dourador de Lisboa (1706-1747)’, *Cadernos do Arquivo Municipal* **1** (2014) 251-275, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-1/> (acesso em 2015-10-09).
- Cardoso, M., ‘Gesso Layers on Portuguese Baroque Altarpieces: materials, practices and durability’, tese de doutoramento, University College, London (2010).
- Gilt Teller – Um Estudo Interdisciplinar Multi-escala das Técnicas e dos Materiais de Douramento em Portugal, 1500-1800, <http://www.gilt-teller.pt> (acesso em 2015-04-10).
- Cruz, A., *Os Mesteres do Porto: Subsídios para a História das Antigas Corporações dos Ofícios Mecânicos*, Subsecretariado de Estado das Corporações e Previdência Social, Porto (1943) 195-196.
- ‘Regimento dos Pintores’, *Cadernos do Arquivo Municipal*, **1** (2014) 279-282, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-1/> (acesso em 2015-10-09).
- ‘Regimento dos Douradores’, *Cadernos do Arquivo Municipal*, **1** (2014) 283-288, <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-1/> (acesso em 2015-10-09).
- Kubler, G., *The Antiquity of the Art of Painting*, by Felix da Costa, Yale University Press, New Haven and London (1967) 127vº-135vº.
- Teixeira, F. A. G., *A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa (1931).
- Coutinho, M.; Ferreira, S.; Flor, S.; Serrão, V., ‘Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)’, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, **96**(1) (2011) 39-98.
- Serrão, V., *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras Inexistentes*, Livros Horizonte, Lisboa (2001) 101-124.
- Meco, J., ‘Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa. Período inicial até cerca de 1691-pintura de tectos’, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, **85** (1979), 78-79.
- Serrão, V., ‘O “brutesco nacional” e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725)’, in *Um Gosto Português. O Uso do Azulejo no Século XVII*, ed. M. A. P. Matos, Babel – MNaz, Lisboa (2012) 188.
- Serrão, V., ‘A actividade artística de António de Oliveira Bernardes na igreja da Conceição da Luz: um exemplo de cripto-história de arte’, in *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, ed. S. V. Flor, Edições Colibri, Lisboa (2014) 459-474.
- Flor, S., ‘As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a.1637-1683)’, *Artis* **9-10** (2010-2011) 291-307.
- Saldanha, N., ‘Jerónimo da Silva. Um pintor da Lisboa joanina’, in *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, ed. T. L. M. Vale, Livros Horizonte, Lisboa (2007) 109-122.
- ‘Instrumento de obrigação’, manuscrito, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 2 (antigo n.º 1), Caixa 74, Livro 359, fls. 75-76 (1715).
- ‘Livro original de todas as memórias da Irmandade de S. Lucas, desde 1637 até 1790. Composto dos sete livros e acrescentado de um index copioso ordenado por Cyrillo Volkmar Machado no ano de 1791, ano em que foi Juiz Sr. Pedro Alexandrino Carvalho’ manuscrito, Academia Nacional de Belas-Artes, XX/8/14 (1791).
- ‘Instrumento de contrato e obrigação’, manuscrito, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 3 (antigo n.º 11), Caixa. 83, Livro 315, fls. 22-22 v.º (1677).
- ‘Rol de confessados da freguesia de Santa Catarina de Lisboa’, manuscrito, Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, (1673).

- 32 'Obrigação a Irmandade do Dezamparo a Antonio Rodrigues', manuscrito, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Cartório Notarial de Lisboa, n.º 1 (antigo n.º 12A), Caixa 60, Livro 250, fls. 75-76 (1679).
- 33 'Doirado e Pintura do tecto da capella mór', manuscrito, Arquivo Paroquial da Igreja de S. João Baptista do Lumiar, Irmandade do Santíssimo Sacramento, Documento avulso, s/n fl. (1707).
- 34 Serrão, V., *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença (2003) 55-60.
- 35 Serrão, V., *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa (1983) 183-189.
- 36 Serrão, V., *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Edições Colibri, Lisboa (2000) 356-376.
- 37 Coutinho, M., 'A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)', tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (2010).
- 38 Ferreira, S., *A Igreja de Santa Catarina. A Talha da Capela-mor*, Livros Horizonte, Lisboa (2008).

Recebido: 2015-07-16

Revisto: 2015-09-28

Aceite: 2015-10-09

Online: 2015-12-29



Licenciado sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>.