



DOCUMENTOS
PARA A HISTÓRIA
DA TALHA DOURADA
E AZULEJO
EM ÉVORA

EXPOSIÇÃO DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DA TALHA
DOURADA E AZULEJO EM ÉVORA

Organização: Arquivo Distrital de Évora | Centro de História da Arte e
Investigação Artística (CHAIA) | Rota do Azulejo no Alentejo

Textos: Jorge Janeiro, Celso Mangucci, Alexandra Gago da Câmara,
Sílvia Ferreira, Artur Goulart de Melo Borges, Francisco Lameira

Transcrição: Celso Mangucci, Célia Malarranha e Paulina Araújo

Fotografias: Joaquim Carrapato, Artur Goulart de Melo Borges, António
Severo e Miguel Cardoso

Montagem: Francisca Mendes, Rosária Eduardo, Adelina Neto, Estevão
das Neves, Eduarda Fanha, Candida Vieira e Antónia Sá

31 de Outubro de 2014 – 28 de Março de 2015

ISBN: 978-989-98150-2-5





DOCUMENTOS
PARA A HISTÓRIA
DA TALHA DOURADA
E AZULEJO
EM ÉVORA

ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA | OUTUBRO 2014 - MARÇO 2015

NOTA DE ABERTURA

Jorge Janeiro

Director do Arquivo Distrital de Évora

A divulgação do património arquivístico do Arquivo Distrital de Évora e das entidades do Distrito faz parte da nossa missão. Apesar das limitações de meios, o nosso arquivo tem vindo a organizar exposições com regularidade, normalmente, uma por semestre. O seu impacto junto da população é relativamente modesto, limitando-se aos utilizadores que nos visitam, pelo que, de forma a assegurar a permanência das exposições para lá do período em que estão patentes ao público, entendeu-se que se deveria disponibilizar gratuitamente os seus catálogos na Internet. Como Serviço Público deitamos mão às ferramentas tecnológicas para democratizar o acesso à Cultura, contribuindo para a formação dos cidadãos.

Os arquivos têm vindo a ser olhados como espaços reservados a públicos eruditos, com forte prevalência dos historiadores. O Arquivo Distrital de Évora está apostado em modificar essa visão, tendo uma estratégia de abertura a toda a população através da publicação do Boletim, das visitas guiadas e das Oficinas Educativas e a todas as entidades através de projetos de divulgação do património e de qualificação dos sistemas de arquivo. Estamos na Era das parcerias e dos projetos colaborativos em que cada pessoa ou entidade se pode revelar uma mais-valia para o sucesso dos produtos e serviços prestados a cidadãos cada vez mais exigentes.

A exposição “Documentos para a História dos Azulejos e Talha Dourada em Évora” é produto de um esforço de coordenação de várias pessoas e entidades. No entanto, há que destacar o Dr. Celso Mangucci, responsável principal pela sua organização. A exposição nasce do tratamento documental realizado por este técnico a alguns fundos durante a sua permanência neste Arquivo Distrital. Dificilmente

teria sido produzida por outra pessoa da nossa organização, pois apenas o Dr. Celso Mangucci tem sensibilidade, apurada por muitos anos de estudo, para a História da Arte.

Através do percurso expositivo é possível apercebermo-nos da importância dos arquivos para a legibilidade do património edificado, sustentando-se os vários estudos do catálogo nas fontes documentais disponíveis e conhecidas para, através do cruzamento de informação, complementarem o conhecimento acerca das várias obras de arte tocadas por esta exposição.

A complementaridade entre arquivos e monumentos constitui, portanto, um aspeto crucial na valorização do património cultural, especialmente numa altura em que o Alentejo elege a cultura como um vetor estratégico para o seu desenvolvimento até 2020. A conservação e rentabilização do património edificado ganham com o recurso aos arquivos, verdadeiros repositórios do passado que ajudam a compreender o que existe e a recuperar o que desapareceu pelas mais diversas vicissitudes. Os documentos permitem uma análise retrospectiva que pode cativar os visitantes quando estes se encontram, por exemplo, perante um altar-mor. Razão pela qual se poderia articular, cada vez mais, a contemplação com o fornecimento de informação baseada nos documentos que satisfaça o apetite de um público cujo perfil se assume como conhecedor, em busca de

produtos culturais relativamente complexos.

Os registos confirmam as datas, os intervenientes, os valores e as escolhas em torno da produção azulejar e da talha em Évora, comprovando tendências artísticas, pensamento político, religioso e cultural, relações sociais e jogos de força ao longo daquela época.

Évora, como é possível apercebermo-nos com esta exposição, teve um forte labor no que respeita à talha e à azulejaria, convertendo-se num centro que irradiava a sua influência sobre a região. Aqui se instalaram mestres oriundos de outros pontos do país e até estrangeiros, havendo várias oficinas na cidade com diferentes níveis de qualidade. A devoção, beneficiando da existência de recursos, ganhou expressão material em múltiplas obras que ainda hoje perduram, dando o seu pecúlio para que Évora fosse Cidade Património Mundial da UNESCO.

Esse legado atrai milhares de visitantes cativados pela beleza deslumbrante dos monumentos e pela sua história, escrita com base nos documentos existentes nos arquivos. A cultura, ao invés de ser um peso, afirma-se, cada vez mais, como um ativo precioso para a sustentabilidade do território, enfrentando com sucesso o problema do despovoamento. Hoje, Évora é o exemplo do potencial que a cultura encerra para garantir a vitalidade económica, tão necessária para a fixação de gente.

A presente exposição é mais um contributo para a divulgação do nosso património de uma

forma integrada, pois esse é o caminho a seguir para explorar todo o potencial existente na cidade de Évora.

Gostaria, agora, de agradecer a todos os que se esforçaram para que a exposição fosse possível, em especial à Câmara Municipal de Évora, à Associação das Guias Intérpretes de Évora, ao fotógrafo António Severo, ao Padre Manuel Madureira da Silva, ao Centro de História de Arte e Investigação Artística e aos vários autores de artigos que enriqueceram de forma notável este catálogo: Francisco Lameira, da Universidade do Algarve; Sílvia Ferreira, da Universidade Nova de Lisboa; Artur Goulart, Coordenador do Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora; e Alexandra Gago da Câmara, da Universidade Aberta.

Convido-vos, finalmente, a usufruir do privilégio de aceder a esta exposição!

Jesus e a Samaritana. Gabriel del Barco, 1700. Igreja de Santiago. Foto António Severo.



TALHA E AZULEJOS. AS ARTES EM "CONTEXTO"

NOTAS PARA A VISITA À EXPOSIÇÃO

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara
Universidade Aberta CHAIA

A cidade de Évora, centro urbano importante, nos finais do século XV e na primeira metade do século XVI, congregou um esforço de projeção da sua identidade cultural que, por várias vezes, em situações históricas relevantes, desempenhou o papel de capital cultural do Sul do País, e de centro difusor de novas ideias artísticas.

Ao longo da época moderna, esta região partilha tradições culturais seja como sede do poder religioso ou seja na sua progressiva implantação de diversas ordens religiosas.

Neste âmbito geográfico, político e cultural, as artes da talha e do azulejo são duas das mais importantes expressões de arte aplicada presentes no património edificado religioso de Évora. É este um património integrado que se reveste de um significado profundo no contexto da obra de arte total do barroco português que é preciso elencar, inventariar e dar a conhecer.

Estas artes assumem-se deste início como agentes transformadores do espaço religioso, dotando alguns conjuntos da região do Alentejo meridional de uma presença singular e original, constituindo uma imensa produção artística.

É especificamente em relação ao azulejo, por todos reconhecida, a sua relação intrínseca com a arquitetura.

Neste contexto alargado, surge em 2011 integrado na linha de investigação em História de Arte do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA) em parceria com o Laboratório HERCULES – Herança Cultural, Estudo de Salvaguarda e a Direção Regional de Cultura do Alentejo, estendendo-se às diferentes autarquias e às entidades que gerem espaços monumentais - um projeto de trabalho sobre a Rota do Azulejo no

TALHA
E AZULEJOS
AS ARTES EM
"CONTEXTO"

Alentejo, cujo objetivo tem sido dar a conhecer o Património Azulejar dos séculos XVI a XX, com a finalidade de divulgar uma identidade artística que é também um fator de dinamização cultural, social e económica.

A riqueza do património azulejar histórico na Região do Alentejo, é incontornável, com edifícios emblemáticos, relevantes tanto no âmbito regional quanto nacional, permitindo a estruturação de uma rota que valoriza a fruição deste património no território.

A informação ao visitante, seja em viagem cultural ou de lazer, é o eixo fundamental do projeto que se estrutura pela edição de publicações (roteiros, monografias e desdobráveis) e produção de conteúdos digitais facilitando o acesso e a pesquisa a documentação variada.

A presente exposição realizada pelo Arquivo Distrital de Évora pretende divulgar documentação arquivística importante para o estudo do azulejo e da talha dourada associada a núcleos relevantes para a história da azulejaria portuguesa, como as obras de Gabriel del Barco para a igreja de Santiago e de Oliveira Bernardes para a igreja dos Lóios e da Misericórdia de Évora. Na talha dourada podemos mencionar a título de exemplo os documentos relacionados com as campanhas protagonizadas pelo mestre entalhador Francisco Machado para a igreja de Santo Antão, de Francisco da Silva para a Misericórdia de Évora e de Sebastião Abreu do

Ó para a igreja do Convento dos Remédios.

Em complemento à presente exposição, a Rota do Azulejo no Alentejo colabora na realização de um programa de visitas guiadas e num programa específico de formação para os guias turísticos e para os técnicos que trabalham quotidianamente na salvaguarda desse património.

A CONDIÇÃO DE AUTOR NAS CAMPANHAS DE TALHA DOURADA E AZULEJOS

Celso Mangucci. CHAIA Universidade de Évora

Eureka! Uma emoção prazenteira, quase infantil, recompensa o investigador quando encontra um documento relacionado como uma obra de arte. É como se, depois de fastidiosas horas de pesquisa nos arquivos, o esquecimento e as dúvidas dessem lugar a certeza da autoria, a clarificação da cronologia e do estilo histórico, conceitos-chaves que organizam, ainda que de forma imperfeita, as nossas ideias sobre a história da arte. A própria condição do historiador, geralmente imersa no carácter duvidoso de um juízo crítico arbitrário, ganha uma nova credibilidade com a divulgação desses factos indelévels, conferindo uma espécie de bilhete de identidade aos conjuntos de talha dourada e azulejaria, como os que se fazem referência nessa exposição sobre os documentos do Arquivo Distrital de Évora.

Mas ao contrário do que poderíamos imaginar – e sem desvalorizar a enorme importância do aporte das notícias trazidas pelos documentos -, o momento exultante de Arquimedes é relativamente passageiro, assumindo-se como o ponto de partida para um sem-número de tarefas que, auxiliadas por outros campos de conhecimento, ajudam a construir a alteridade das artes decorativas, algo rebelde em se encaixar naquelas categorias pré-definidas.

Um dos primeiros desafios que se coloca ao investigador é compatibilizar as informações trazidas pelos documentos com a realidade material da obra de arte. Não é raro terem ocorrido transformações posteriores ao projecto inicial e, muito menos, o documento ser “apenas” uma memória escrita de uma obra plástica perdida.

Ultrapassado esse primeiro obstáculo e voltando as nossas categorias fundamentais, os documentos, na maior parte das vezes, não são suficientemente claros para dirimir a questão de autoria. É provável

A CONDIÇÃO
DE AUTOR
NAS CAMPANHAS
DE TALHA
DOURADA E
AZULEJOS

que muitos mestres entalhadores não sejam os autores dos desenhos, projectos ou rascunhos, e cumpram apenas o papel de executores de obras planeadas por outros artistas. Um das excepções, o contrato notarial celebrado em Évora, em 1749, identifica o actualmente pouco conhecido mestre entalhador João Luís como autor do “risco” do retábulo da capela-mor do convento de São José¹, obra emblemática do rococó alentejano, que seria executado por Sebastião Abreu do Ó, na época herdeiro de uma oficina conceituada na cidade de Évora.

Apesar de só recentemente valorizada na bibliografia da especialidade, também para os azulejos podemos confirmar a existência de desenhos “de concepção”, como o que o pintor Marcos da Cruz elaborou, em 1675, para os azulejos do lavatório da sacristia da igreja do Loreto², em Lisboa. Com um impacto acrescido foram os cartões elaborados pelo pintor Vitorino Manuel da Serra (1692- 1747), a crer nas palavras do seu biógrafo, um dos grandes responsáveis pela introdução da ornamentação rocaille³, e assim da própria renovação da azulejaria do período.

Também para os tectos de brutescos houve cuidado em preparar e analisar modelos: podemos lembrar os que José Ferreira de Araújo apresentou para os caixotões da Igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa, ou o pagamento de quatro moedas de ouro, realizado pelo arcebispo de Évora, Frei Luís da Silva Teles, para o desenho do desaparecido tecto da igreja

paroquial de São Pedro de Évora.

Fora do contexto dos documentos escritos que estamos analisando, é ainda possível traçar paralelos bastante aproximados com as gravuras que serviram de base tanto das composições dos azulejos quanto da arquitectura da talha dourada, o que abre caminho para o reconhecimento de uma tradição artística e de uma cultura específica dos arquitectos e pintores.

No caso dos azulejos, os contratos realizam-se quase sempre com os mestres ladrilhadores, responsáveis pela totalidade da encomenda, o que provocou confusões sistemáticas sobre a autoria das obras, atribuindo-se a Manuel Borges as obras pintadas por António Oliveira Bernardes, a Bartolomeu Antunes os trabalhos de Nicolau de Freitas, Valentim de Almeida e Sebastião de Almeida. Essa confusão ainda perdura no caso de Domingos de Almeida, mestre ladrilhador conhecido pela sua actividade no Algarve, que, para baralhar mais as contas, foi autor do desenho de um retábulo⁴, e no de Francisco Jorge da Costa⁵, “mestre azulejador da Casa do Infantado e da Real Casa das Obras”, ligado às obras régias e à Fabrica do Rato.

Mas esse é o menor dos problemas de se utilizar uma categoria demasiado decalcada da noção contemporânea do artista enquanto responsável por todo o processo artístico desde a concepção até o final da obra. A dificuldade primeira em definir uma entidade autoral única

advém da própria natureza colectiva da execução das encomendas de azulejos, talha dourada e pinturas de tecto. Só oficinas bem estruturadas ou companhias formadas por vários mestres são capazes de executar conjuntos tão extensos em curtos espaços de tempo. Como exemplo dessa feérica actividade, a oficina de Gabriel del Barco⁶ executa, entre os anos de 1699 e 1700, o monumental revestimento da nave da igreja do Convento de Nossa Senhora da Assunção de Arraiolos, os azulejos para a nave da igreja de Santiago e ainda para a casa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Mamede enquanto a oficina de Francisco Machado executa os vários retábulos da igreja de São Pedro e o da capela-mor de Santo Antão, nos anos a seguir, entre 1700 e 1702.

Não só as oficinas congregam diversos mestres, oficiais e aprendizes, muitas vezes ligados por laços de parentesco, mas, provavelmente, em função da extensão e dos prazos restritos de execução, uma mesma encomenda poderia ser subdividida por diversas oficinas. É o que se pode depreender da documentação relacionada com o apuramento da herança de Bartolomeu Antunes⁷ que, para além do seu genro Nicolau de Freitas, revela vários pintores, alguns ainda com obra por identificar, ao serviço de um dos mais importantes mestres ladrilhadores de Lisboa, no segundo quartel do século XVIII.

A noção de percurso individual artístico,

outra das características que normalmente associamos à condição do artista, também deve ser utilizada com precaução, já que os documentos nomeiam, por indicação dos comitentes, diversas obras modelo, criando situações de continuidade entre obras de autores diferentes. É esse o caso quase caricato do retábulo de Nossa Senhora das Dores que João de Almeida Negrão realizou para uma das capelas colaterais da igreja de Santiago de Évora⁸ e que deveria reproduzir nada mais nada menos que o modelo do retábulo de Santana da mesma igreja, o pavilhão superior dos retábulos das capelas colaterais do Convento de São José (de Sebastião Abreu do Ó), os sacrários do retábulo das capelas colaterais da igreja do convento de Nossa Senhora da Graça, chegando-se ao pormenor de indicar para a vitrina do Senhor Morto o modelo de uma porta de correr idêntica ao altar da mesma invocação deste último convento. Ainda na igreja de Santiago, o retábulo da capela-mor realizado, em 1719, por um mestre secundário, devia reproduzir o agora desaparecido retábulo da capela-mor de São Pedro, realizado cerca de duas décadas antes pelo mestre entalhador Francisco Machado⁹.

Em sentido negativo, é particularmente interessante a comparação estabelecida no contrato para a igreja dos Lóios de Évora, celebrado em 1710, em que se critica a qualidade dos azulejos que, na década anterior, Gabriel del Barco realizou para o convento da

mesma congregação em Arraiolos. Exige-se um azulejo “melhor, mais claro, e mais fino”, demonstrando a enorme importância da expressividade intrínseca de cada um dos materiais que, como sabemos, depende também das condições técnicas das olarias e do saber dos mestres oleiros e, no caso da talha dourada, dos pintores douradores, outras das duas especialidades pela qual se deve dividir a responsabilidade da autoria. Como demonstra o termo do contrato para a talha da Misericórdia de Évora, realizada com quatro pintores da cidade, o douramento utiliza vários recursos pictóricos com a adição de policromia, efeitos de “encarnação” e alternância do tratamento de superfície entre fosco e brilhante, numa intervenção geralmente dispendiosa e normalmente realizada anos após a conclusão da obra de entalhe. É evidente, pela qualidade do vocabulário técnico empregue na redacção do contrato, que a irmandade possui um consultor técnico, alguém com reconhecida experiência na área, e que as opções estéticas em última instância são da responsabilidade da direcção: “e parecendo a esta meza que se lhe façam alguns foscos serão feytos sobre ouro o que ficara ao arbitrio da mesma determinar se há de levar a dita obra os taes foscos ou se há de tudo ser burnido”¹⁰.

Nesse período, os frescos, a talha dourada, os azulejos e as pinturas a óleo combinam-se para criar uma “obra de arte total”, que

conjugam dois planos diferentes, um decorativo e outro iconográfico. Numa primeira leitura, o plano iconográfico é imediatamente perceptível como o fio condutor da obra, e os passos da vida de São Lourenço Justiniano, patente nos azulejos da igreja dos Lóios de Arraiolos e Évora, encontra-se descrita na obra do historiador Francisco de Santa Maria, publicada em 1699. Mas esse relato escrito também será adaptado numa nova narrativa visual por um plano iconográfico que também reclama autoria: em Arraiolos, pelo pintor Gabriel del Barco segundo o plano concebido por Frei Bernardo de São Jerónimo e, em Évora, por António de Oliveira Bernardes segundo as indicações do bispo coadjutor D. Diogo Justiniano da Anunciação (m.1713), confrade lóio que efectivamente dirigia os destinos do arcebispado nas ausências prolongadas de D. Simão da Gama.

O controlo do programa iconográfico, tema fundamental da teoria artística pós Concílio de Trento, apoia-se na própria hierarquia institucional eclesiástica, e os documentos comprovam a submissão da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Santiago¹¹ aos desígnios do arcebispo Luís da Silva Teles, ainda que houvesse a contribuição financeira de todos os fregueses e irmandades da paróquia. A existência de um plano iconográfico semelhante tanto para os azulejos e frescos da nave da igreja de Santiago quanto para a casa da irmandade do Santíssimo

Sacramento de São Mamede permite-nos, mais uma vez, avaliar o peso decisivo da sua intervenção na realização dessas duas obras¹².

Será também sob a supervisão e patrocínio do Arcebispo de Évora, D. Simão da Gama, ao acumular o cargo de provedor da Misericórdia Évora, “por especial provisão de sua magestade”, que, no ano de 1710, se formaliza o contrato com Francisco da Silva para a enorme empreitada de talha, com um custo de 4 mil cruzados. Com um programa decorativo

de total renovação do espaço interno, o programa iconográfico, muito provavelmente de autoria de D. Diogo da Anunciação Justiniano, distribui-se pelas telas de Francisco Lopes Mendes e pelos azulejos de António de Oliveira Bernardes¹³. O contrato com o mestre ladrilhador Manuel Borges menciona a existência de um desenho, um plano iconográfico, com a distribuição dos temas, que serviria também para o controle final da obra: “que azuliasse repartindo o azuleiio em sete

Sofrer as injúrias com paciência. António de Oliveira Bernardes, 1716. Igreja da Misericórdia de Évora. Foto Joaquim Carrapato.



passos das obras espirituais da misericórdia com varios emblemas por baxo dos ditos passos de que se lhe dara um papel declarando-se os passos e emblemas em que sera assignado pello thezoureiro desta meza o qual mostrara depois do dito azoleiio asintado na igreja para ver se esta feito na forma do estrato que se lhe der assignado..."¹⁴.

Ao contrário do que às vezes é assumido pela historiografia do Barroco português, mais difícil é comprovar a existência de um plano decorativo unívoco executado com rigor, tanto mais que as campanhas tendem a prolongar-se no tempo, não raro por várias décadas.

Sabemos que o arquitecto Pero Vaz Pereira, autor da traça da Igreja de Santa Maria de Machede, em 1604, mercê da sua formação romana e da sua experiência no acompanhamento das campanhas do Paço Ducal de Vila Viçosa, certamente planeou a decoração de frescos, estuques e azulejos daquela igreja¹⁵ e também as decorações da Nossa Senhora da Graça do Divor. Com propósitos ainda mais influentes na concepção interna do espaço religioso, o arquitecto João Antunes, na sua memória descritiva da campanha de reconstrução da actualmente desaparecida igreja de Nossa Senhora da Vitória, previu a preparação material necessária para a colocação dos azulejos das capelas e sugere a solução mais económica da realização dos retábulos de mármore coloridos em madeira pintada¹⁶. Embora nos falte mais dados

para uma correcta avaliação, ambos os casos são bons indícios do papel desempenhado pelos arquitectos na concepção de projectos de edificação acompanhados por um plano decorativo geral.

Para além dos planos decorativos mais eruditos, a ideia de existir uma certa continuidade expressiva entre a talha dourada e os azulejos parece enraizada nos programas decorativos da primeira metade do século XVII, quando os azulejos enxaquetados receberam aplicações a ouro, ou quando áreas contíguas aos altares dourados foram decoradas com uma padronagem realizada apenas em amarelo-torrado, imitando ouro, como é o caso do revestimento azulejar da Igreja do Salvador de Évora.

Uma terceira solução para a transição cromática entre a talha dourada e a arquitectura, em voga desde as primeiras décadas do século XVII, são os brutescos realizados a ouro sobre branco, com o vocabulário ornamental da ferronerie flamenga, como o conjunto relativamente tardio que se conserva na igreja do convento de São João de Deus em Montemor-o-Novo¹⁷, decorando pilastras, os arcos e o intradorso das capelas laterais. A unidade do conjunto é reforçada por todos os cinco retábulos seguirem o mesmo modelo estrutural, e também por prolongarem a cornija da nave, criando uma solução de continuidade entre a arquitectura e a talha dourada. De notar que a pintura dos brutescos

repete um mesmo cartão, em campanhas sucessivas, cronografadas entre os anos de 1666 e 1673.

Como demonstra o desenrolar da campanha da Misericórdia de Évora, realizada no fundamental entre os anos de 1710 e 1716, e colocando-se a hipótese mais provável da existência de um plano geral, o próprio encadeamento das obras, ao definir áreas específicas de actuação, permite uma solução de articulação satisfatória entre a talha, os azulejos e as telas a óleo. No contrato com o mestre entalhador Francisco Silva já estava prevista a área “em raso” do espaço para as telas do pintor Francisco Lopes Mendes, e o contrato com o mestre ladrilhador Manuel Borges só será celebrado após a conclusão da empreitada de talha, definindo perfeitamente a área que será coberta pelos azulejos, sendo plausível que os desenhos mencionados no contrato da talha dourada, junto com o levantamento das medidas elaborado pelo mestre ladrilhador, pudessem ser

Retábulo da capela de Nossa Senhora do Carmo. Igreja do Convento de São João de Deus, Montemor-o-Novo. Foto CMM.



levados por Manuel Borges para a oficina de António Oliveira Bernardes, em Lisboa. Num dos melhores exemplos de continuidade decorativa entre os azulejos e a talha dourada - e da existência de uma articulação complementar -, na parte inferior da grande cimalha que reveste os dois lados da nave enquadrando as pinturas, corre um entablamento em talha dourada com remates salientes, fazendo a ligação exacta com os capitéis das pilastras pintadas nos azulejos.

A qualidade artística e a enorme experiência do pintor António de Oliveira Bernardes, o seu vínculo familiar com o cunhado José Ferreira de Araújo, que dirige uma oficina especializada na pintura de tectos, é o mais próximo que actualmente conhecemos de um artista multifacetado, ciente da globalidade do espaço Barroco, executando obras de pintura a fresco, telas e azulejos. Ainda assim, a sua intervenção multidisciplinar para o mesmo espaço religioso terá sido excepcional, confirmando-se a sua intervenção nos tectos a fresco e nas telas da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja, nas telas da nave e no tecto da igreja do Convento de Santa Clara, em Évora, nos azulejos e o tecto da capela da Ramada e nas telas, tecto e azulejos do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, de Carnide em Lisboa¹⁸, um número relativamente pequeno se comparado com os conjuntos de telas e azulejos que fazem parte do corpus da sua obra. Aliás é sintomático que

a atribuição dos frescos do tecto da igreja de Santiago ao pintor Gabriel del Barco tenha sido revista, efectivamente separando a sua obra de azulejos de uma primeira fase como pintor de brutescos¹⁹.

O controlo ideológico muito centrado no plano iconográfico não nos deve fazer esquecer uma genuína vontade de inovação e modernidade artística por parte dos comitentes, e de uma escolha preferencial por determinados artistas, como a manifestada pelo arcebispo Frei Luís da Silva Telles em relação a Bento Coelho da Silveira e do mestre entalhador Francisco Machado, a quem encomendou diversas obras, obrigando a instalar oficina no próprio Paço Arquiepiscopal. Nos contratos é frequente as exortações a que a obra seja concretizada na máxima perfeição ou, para os azulejos, pelos melhores pintores da corte. No contrato com Sebastião Abreu do Ó, os padres do convento de Nossa Senhora dos Remédios reclamavam a execução de talha “à francesa”, ou seja com ornamentação rococó, como uma das condições para a satisfação da encomenda do retábulo da capela-mor, a melhor obra do período no Alentejo.

O desenho serve ainda de documento de compromisso, objecto de acordo com a assinatura de comitentes e os artistas, e é muitas vezes objecto de alterações e adições no decorrer da escrita dos contratos. Em jeito de exame final, o arcebispo Frei Luís da Silva

insiste em indicar a Francisco Machado a realização de dois anjos que sustentam uma coroa para a exposição do Santíssimo Sacramento no alto do trono, como ainda podemos observar na Igreja de Santo Antão, e os irmãos da Misericórdia solicitam o acréscimo de colunas e figuras ao desenho de Francisco da Silva para o retábulo da Misericórdia de Évora: “...e assim mais sera obrigado elle dito Francisco da Sylva a fazer duas colunas em cada cappella das tais, alem de duas figuras que ha de ficar nos lados da cappella maior, de grandeza que a obra o primitir, sem embargo de as tais colunas não estarem no risco”²⁰.

A ideia de “bel composto”, forjada a partir da obra de Lorenzo Bernini, refere-se normalmente ao conjunto que resulta da unificação da pintura, escultura e arquitetura em espaços projetados de forma abrangente. Mas o arquitecto e escultor italiano, na perseguição desse desiderato, quebrou as fronteiras clássicas, ultrapassou a ideia de simples complementaridade e redefiniu as propriedades e a função de cada domínio artístico. No espaço português, a preferência pela talha dourada, enquanto ponto de fusão entre arquitectura, escultura e pintura, e do próprio azulejo figurativo azul e branco enquanto uma combinação exótica de pintura arquitectónica e porcelana chinesa, são sintoma dessa transgressão provocada pelo gosto do “bel composto”, dessa preferência

pelas artes “mistas” fora do registo canónico renascentista. Essa conjugação de todas as artes representou também mudanças profundas na formação dos artistas e na articulação das encomendas, fazendo convergir arquitectos, iconógrafos, mestres entalhadores, douradores, mestres ladrilhadores, pintores de azulejo, mestres oleiros, e outros artífices numa forma de colaboração de contornos nem sempre bem definidos, e também por isso, nem sempre fácil de identificar e reconstituir.

NOTAS

1 Para uma reavaliação da importância da actividade do mestre entalhador veja-se Artur Goulart de Melo BORGES, 2005: 53.

2 Susana Varela FLOR, 2010-2011.

3 A afirmação consta da biografia escrita pelo pintor Jerónimo de Andrade. Vítor SERRÃO, 2003: 257-258.

4 Em 1761, assenta os azulejos do tecto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Faro, e em 1780 realiza o desenho para o retábulo da capela-mor. Vítor SERRÃO, 1999: 220; Francisco LAMEIRA, 2000: 293.

5 Sandra Costa SALDANHA, 2013.

6 Para uma reavaliação da obra e dos colaboradores de Gabriel del Barco veja-se a tese de doutorado apresentada por Rosário Salema de CARVALHO, 2012.

7 Celso MANGUCCI, 2003.

8 ADE, CNE, Tabelião, livro 1163.

9 ADE, CNE, Tabelião Francisco Rosado, livro 1133, fls. 51-51 v.º. Túlio ESPANCA, 1984-1985: 115.

10 Esse primeiro contrato não foi efetivado e a obra de douramento seria realizada pelo pintor Felipe de Santiago no ano seguinte. ADE, Misericórdia de Évora, livro n.º 27, Lembranças das mezas começou em 1728 até 1739, fls. 19 e 19 v.º.

11 Paulina ARAÚJO, 2013. ADE, CEAE, Livro dos Estatutos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santiago, fl. 11 e 11 v.º.

12 Celso MANGUCCI, 2013.

13 Celso MANGUCCI, 2008.

14 ADE. CNE, Tabelião Manuel Pinheiro, livro 1130, fls. 2vº - 4.

15 Cf. Vítor SERRÃO, 2001: 269-270. O projecto inicial sofreu transformações posteriores com a inclusão de novos silhares de azulejos de padrão nos meados do século XVII.

16 CAETANO e SILVA, 1993: 165-166.

17 Cf. Túlio ESPANCA, 1975: I, 359-361; Francisco LAMEIRA, 2004: 146-155.

18 Vítor SERRÃO, 2013.

19 Vítor SERRÃO, 1998-1999.

20 Celso MANGUCCI, 2008.

O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro da Cartuxa de Évora (projecto de José Benito de Churriguera?)

Francisco Lameira. Universidade do Algarve

As relações artísticas entre Portugal e Espanha, nomeadamente nas regiões fronteiriças de ambos os países, foram uma constante ao longo dos séculos XVII e XVIII.

No campo específico dos retábulos constata-se a circulação, ainda que pontual, de mestres entalhadores portugueses em Espanha e de espanhóis em Portugal. Mais rara era a importação de riscos ou projectos. O presente artigo aborda um exemplo desta última situação, atribuindo nós a autoria do projecto do retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora de Scala Coeli em Évora ao prestigiado arquitecto e escultor espanhol José Benito de Churriguera, ainda que o retábulo subsistente denote algumas modificações realizadas por um artista português, eventualmente o mestre entalhador Francisco Machado, originário de Lisboa mas com oficina aberta na cidade de Évora desde 1684.

O CLIENTE

A instalação em Portugal dos religiosos de São Bruno ou Cartuxos só ocorreu em 1587, tendo o primeiro cenóbio, e cabeça desta Ordem religiosa, sido fundado na cidade de Évora, sede de um importante arcebispado.

Apesar da iniciativa da fundação ter sido do ilustre prelado D. Teotónio, filho de D. Jaime, 3.º duque da Casa de Bragança e primo do rei D. Filipe II de Espanha, este cenóbio contou sempre com o apoio dos vários monarcas da dinastia filipina.

Como recompensa do avultado apoio prestado por D. Teotónio de Bragança, o Prior Geral ofereceu ao duque de Bragança o chão

O RETÁBULO
DA CAPELA-MOR
DA IGREJA DO MOSTEIRO
DA CARTUXA
DE ÉVORA

sagrado da igreja deste convento para panteão da Casa bragantina¹.

Com a Restauração da independência em 1640, os duques de Bragança assumiram o poder em Portugal. Durante os conflitos militares que se seguiram, a cidade de Évora foi ocupada durante algum tempo, de 22 de Maio a 25 de Junho de 1663, pelas tropas castelhanas comandadas por D. João de Áustria, filho bastardo de El-Rei, que acabara de sujeitar os Catalães².

Graves estragos ocorreram na igreja do Convento dos Cartuxos, que chegou a ser ocupada pelo exército espanhol. Esta comunidade conventual, lembrando a remota ligação deste cenóbio à Casa de Bragança, solicitou a intervenção régia para reparar os danos então causados. Como resposta El-Rei D. Pedro, que Deus tenha em glória, tomou este Convento debaixo da Real protecção e deu por Padroeiro dele seu filho D. João, sendo ainda príncipe³. Neste contexto se deve entender o avantajado apoio financeiro dado por D. Pedro II, nomeadamente a partir de 1694, para custear as obras de reconstrução da igreja⁴. Este monarca chegou mesmo a assumir oficialmente o padroado deste templo num auto público lavrado em Lisboa, no dia 17 de Fevereiro de 1701⁵. O seu filho e sucessor, D. João V, mostrou-se igualmente muito generoso com esta comunidade, dando mais de uma vez avultadas esmolas para a ornamentação da igreja⁶.

Apesar de terem votos de clausura, as comunidades cartuxas mantinham relações entre elas. Aquando da fundação da Cartuxa de Évora, os primeiros religiosos vieram da Cartuxa de Scala Dei de Tarragona. Esta proximidade possibilitou igualmente o estreitamento de relações artísticas. Vítor Serrão aponta dois exemplos concretos: a despesa efectuada pela comunidade Cartuxa de Évora, no dia 14 de Outubro de 1589, no valor de 7.000\$000 réis com a imagem de Cristo Crucificado em vulto perfeito proveniente de Madrid e, em 1591, com a imagem do Ecce Homo que veio de Madrid para a Cartuxa⁷.

A IGREJA CONVENTUAL

Após a fundação em 1587, a construção do Mosteiro de Nossa Senhora de Scala Coeli de Évora, incluindo a igreja, só ficou concluída em 1625, ano em que oficialmente foram dadas por encerradas as obras⁸.

Uma nova campanha foi promovida nos finais do século XVII, tendo por objectivo reparar este templo do estado de destruição provocado pela ocupação do exército espanhol, numa campanha militar ocorrida em Maio e Junho de 1663 e do violento incêndio que se seguiu. De realçar que as obras de reconstrução decorreram nos anos de 1695, 1696 e 1697, tendo-se gasto elevadas quantias. Nesta intervenção realça-se o papel assumido pelo mestre pedreiro Manuel João Penalvo⁹.

Uma vez concluída a reconstrução da igreja, tornava-se necessário mandá-la prover de novos equipamentos litúrgicos, nomeadamente retábulos e cadeirais.

A FEITURA DO RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA IGREJA

Apesar de o Padre António Franco referir que o retábulo principal foi feito após a conclusão das obras da igreja (*acabou-se a igreja e se lhe fez o retábulo*)¹⁰, não nos indica a data precisa. A documentação remanescente somente é esclarecedora em relação ao douramento do retábulo. Um primeiro contrato notarial foi ajustado no dia 31 de Março de 1729 entre o Prior Frei Inácio de São José e o mestre dourador eborense Filipe de Santiago Neves¹¹. Atendendo a que este profissional não aceitou que, após a conclusão do douramento, a sua intervenção fosse vistoriada por quatro colegas seus de Évora, nomeadamente Bernardo Luís, Francisco Ferreira, Manuel da Maia e José Correia porque os dá por suspeitos, os cartuxos realizaram, dois dias depois,

novo ajuste notarial¹² desta vez com Bernardo Luís, um dos suspeitos atrás referidos. Nesta última escritura, o mestre dourador comprometeu-se a trazer cinco pessoas cada dia efectivamente até final e conclusão da dita

Retábulo da capela-mor do Convento da Cartuxa. Foto Artur Goulart



obra, o que denota a urgência em aprontar o douramento, pois o entalhe do retábulo já tinha sido concluído há trinta anos¹³, como veremos de seguida.

Em relação ao risco e ao entalhe do retábulo não temos conhecimento de nenhum dado documental concreto.

Começemos pelo risco, é provável que, ainda no ano de 1697, quando as obras dos pedreiros estavam em vias de conclusão, a comunidade Cartuxa tivesse solicitado vários projectos pelo menos a três artistas diferentes, como então era costume. Naturalmente encomendaram riscos a mestres eborenses e a artistas sedeados na cidade de Lisboa, principal centro artístico português.

Possivelmente terão pedido também aos responsáveis da comunidade Cartuxa de Madrid, dando continuidade às estreitas relações existentes entre ambas, que lhes arrajassem um risco da autoria de um artista prestigiado na capital espanhola. A partir do momento em que os responsáveis da comunidade Cartuxa de Évora estiveram na posse dos riscos solicitados, reuniram-se e escolheram o exemplar da sua preferência. Assim sendo, é possível que a sua opção tivesse recaído no projecto oriundo de Espanha, provavelmente da autoria do famoso arquitecto e escultor José Benito Churriguera (1665-1725), ainda que alguns elementos tivessem sido adaptados às necessidades litúrgicas portuguesas. Desconhecemos a

identidade do responsável por estas alterações. Tanto pode ter sido um religioso cartuxo, pois alguns tinham formação artística¹⁴, como o próprio mestre que assumiu a execução do entalhe do retábulo. O projecto em questão apresenta inúmeras semelhanças compositivas com o notável retábulo da capela-mor da igreja do Convento de Santo Estêvão em Salamanca¹⁵, obra máxima daquele artista espanhol, entalhado entre 1692 e 1694¹⁶.

Por sua vez a execução do entalhe esteve possivelmente a concurso, desconhecendo-se quais foram as oficinas de entalhe, sedeadas ou não na cidade de Évora, que participaram na arrematação da obra. É provável que o referido concurso tivesse sido ganho pelo mestre entalhador Francisco Machado, profissional oriundo de Lisboa mas estabelecido na cidade de Évora, pelo menos desde 1684, primeiro na Rua do Raimundo, depois no Pátio dos Condes de Basto e mais tarde na Rua do Alconchel. Este mestre detinha uma das oficinas de entalhe de madeira mais importantes neste bispado¹⁷. Os seus concorrentes mais afamados eram os mestres Francisco da Silva¹⁸, também originário de Lisboa e igualmente estabelecido em Évora e o mestre Inácio Carreira¹⁹. Como eventuais concorrentes com menor categoria, todos eles com oficina em Évora, referimos os mestres António de Oliveira²⁰, Manuel Moreira²¹, Domingos Gomes Aranha²² e Inácio de Faria²³.

O ajuste do entalhe do retábulo principal da

igreja do Mosteiro da Cartuxa deve ter sido assumido ainda no ano de 1697, ocorrendo a conclusão da obra e o assentamento na parede testeira da capela-mor nos meses do verão de 1698. Em Agosto deste ano já o mestre Francisco Machado estava livre, assumindo a execução do retábulo de São Alberto, exemplar ainda remanescente numa capela lateral da igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo de Évora²⁴. Em Dezembro do ano seguinte, este mestre contratava com o Arcebispo de Évora, D. Frei Luís da Silva, o retábulo de Nossa senhora do Anjo para a igreja da Sé Catedral²⁵, exemplar ainda subsistente. Por sua vez, em Abril de 1701, ajustava com o referido Arcebispo o entalhe do retábulo da capela-mor da igreja matriz de Santo Antão de Évora, de acordo com o risco que apresentou²⁶. De realçar que este exemplar denota algumas influências do retábulo principal da igreja do Convento da Cartuxa²⁷.

Excluímos desta análise o mestre entalhador Manuel de Abreu do Ó, cuja oficina se afirmou no segundo terço no

século XVIII, não só na cidade de Évora mas também em várias localidades alentejanas. A atribuição do retábulo da capela-mor da igreja do Convento da Cartuxa a este profissional remonta aos finais do século XIX, devendo-se ao ilustre historiador eborense: Cunha

Retábulo da capela-mor de Santo Estêvão, Benito Churriguera, 1692. Foto Zarateman



Rivara²⁸. Esta atribuição foi-se mantendo, tendo sido adoptada sucessivamente por Túlio Espanca²⁹, Robert Smith³⁰, Ilídio Salteiro³¹, José Fernandes Pereira³², Marcos Hill³³, Francisco Lameira³⁴ e Vítor Serrão³⁵. Os dados actualmente existentes permitem-nos afirmar com segurança que o mestre Manuel de Abreu do Ó não pode ter sido o responsável pelo entalhe do retábulo principal da igreja do Convento da Cartuxa, pois só deixou o Algarve, concretamente a cidade de Tavira, em 1724, então com vinte e cinco anos de idade, tendo ido trabalhar como canteiro na construção da nova capela-mor da Sé de Évora³⁶.

De salientar que recentemente Celso Manguci, no seu artigo sobre os mestres Manuel e Sebastião Abreu do Ó, afirma de forma perspicaz ser *muito pouco provável a sua participação no retábulo da capela-mor do Convento da Cartuxa*³⁷. Acresce referir que, desde 1718, na cidade de Évora começavam a ser aplicados os primeiros exemplares de um novo formulário artístico³⁸, cuja intervenção pioneira parece ter sido assumida por um mestre entalhador originário da cidade de Lisboa, Miguel Rodrigues, que ajustou a feitura de duas capelas de talha moderna para a igreja do Convento de Santa Clara³⁹.

ANÁLISE DO RETÁBULO PRINCIPAL

O retábulo principal da igreja do Mosteiro da Cartuxa de Évora é um exemplar

eucarístico, de grandes dimensões, que preenche a totalidade da parede testeira da capela-mor. Tinha como principal uso ou função a exposição solene do Santíssimo Sacramento nos momentos litúrgicos mais relevantes, nomeadamente nos Jubileus. No nicho do ático estaria provavelmente a representação escultórica do orago do templo. Por sua vez os nichos colaterais ao sacrário seriam destinados a imagens secundárias de vulto perfeito.

A sua planta é em perspectiva côncava, apresentando contudo uma solução ímpar, não só em Portugal mas também em Espanha⁴⁰, na medida em que os elementos arquitectónicos usados (dois pares de colunas e um par de pilastras) surgem em diferentes planos: enquanto que os dois exteriores estão interligados, o terceiro, mais recuado, está ligeiramente afastado dos restantes, proporcionando uma zona sombria.

O embasamento apresenta duplo registo, provavelmente com proporções diferentes do projecto espanhol⁴¹. No sotobanco surgem pedestais de pedraria com embutidos de várias cores, moda muito em voga na cidade de Lisboa. Por sua vez no banco sobressaem dois pares de mísulas, ornamentadas com exuberante folhagem, que suportam as colunas torsas do corpo do retábulo. Ao centro, assente na banquetta e como tal num registo um pouco inferior ao do banco, resultado da alteração proposta pelo mestre português, surge um

sacrário monumental. Este tem dois corpos e apresenta como especificidade compositiva o facto de o frontispício do corpo inferior ser delimitado por dois pares de colunas torsas em perspectiva côncava, enquanto que os quartelões⁴² do segundo corpo são em perspectiva convexa. Merecem também uma referência particular os dois nichos que ladeiam parte do referido sacrário. Ambos são emoldurados por colunas torsas e arcos salomónicos concêntricos, sendo esta última solução exclusiva da identidade portuguesa. São o resultado de mais uma intervenção do profissional responsável pelo entalhe. De anotar que a colocação destes nichos ao nível do banco interfere na leitura do sacrário.

Os elementos arquitectónicos usados de forma magistral, nomeadamente as colunas torsas com sete espiras totalmente revestidas por cachos de uvas e parras, enquadram o camarim central. Este é preenchido por um modesto trono piramidal em degraus, de modo a que se perceba a profundidade do camarim. A subordinação deste último ao corpo do retábulo adquire uma expressão que não é muito frequente em Portugal⁴³, sendo mais vulgar em Espanha.

Registamos ainda um outro caso pontual desta solução, que curiosamente ocorre também em Évora, mas já como resultado da influência do retábulo da Cartuxa. Trata-se de um exemplar de menor qualidade artística, o da capela-mor da igreja matriz de Santo

Antão, ajustado pelo mestre entalhador Francisco Machado, no dia 1 de Abril de 1701, como já referimos anteriormente.

Retomando a análise do retábulo principal da igreja do Convento da Cartuxa, o entablamento restringe-se aos elementos arquitectónicos, acompanhando a planta do retábulo.

Finalmente o ático também não se enquadra nas normas portuguesas, tendo em conta a importância atribuída ao nicho central, que dá continuidade ao sacrário, e ao facto de ser delimitado por dois pares de colunas torsas em perspectiva côncava. De realçar a importância das duas arquivoltas plenas que delimitam o retábulo, sendo mais acentuada a que remata as colunas das ilhargas. Ambas as pilastras são cortadas transversalmente por quatro aduelas⁴⁴ e por uma cartela central onde figuram as insígnias dos Cartuxos. Nas ilhargas há urnas que rematam as colunas centrais⁴⁵.

NOTAS

1 Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*. VII. Cidade e Concelho, Lisboa, 1966, p.

2 Padre António FRANCO, *Évora Ilustrada*, Évora, 1945, pp. 186 a 190.

3 Biblioteca Pública de Évora, Livro da Repartição das Herdades e outras notícias necessárias para bem deste convento da Cartuxa de Nossa Senhora de Scala Coeli, fls. 35.

4 O Padre António FRANCO especifica inclusivamente as parcelas da ajuda régia: na primeira oito mil cruzados, na segunda doze mil cruzados e finalmente mais seis mil cruzados. Ver op. cit., p. 358.

5 Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*. VII. Concelho de Évora. Lisboa: 1966, p.

6 Biblioteca Pública de Évora, *Livro da Repartição das Herdades e outras notícias necessárias para bem deste convento da Cartuxa de Nossa Senhora de Scala Coeli*, fls. 35 e 35 v.º: “ El Rei D. João V, que Deus tenha em glória, deu por uma consulta cinco mil cruzados que se cobraram no Almojarifado de Évoramonte e no ano de 1729 deu outros cinco mil cruzados na ocasião das passagens das Princesas para Portugal e Castela que todos se aplicaram às obras da igreja, dourados e pintura e como ainda faltava o dourado dos retábulos, o Nosso Padre Prior fez súplica ao mesmo Senhor D. João V, que logo segundo a sua costumada piedade e grandeza deu outros dois mil cruzados com que se acabou o dourado”.

7 “Um desenho de Fernão Gomes, para o Mosteiro da Scala Coeli de Évora”, *Monumentos*. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, Lisboa, 1999, pp. 34 e 35.

8 Miguel SOROMENHO, “As possíveis fontes tipológicas da fachada da Igreja”, *Monumentos*. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, Lisboa, 1999, p. 10.

9 Idem, *Ibidem*, p. 10 e Vítor SERRÃO, “Um desenho de Fernão Gomes, para o Mosteiro da Scala Coeli de Évora”, *Monumentos*. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, p. 37.

10 Op cit., p. 358.

11 Túlio ESPANCA, “Nova Miscelânea”, *A Cidade de Évora*. Boletim de Cultura da Câmara Municipal, n.º 67-68, Évora, 1984-1985, p. 116 e ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, Cartório Notarial de Évora, Livro de Notas n.º 1261, fls. 7 e v.º.

12 Túlio ESPANCA, “Nova Miscelânea”, *A Cidade de Évora*, n.º 67-68, p. 116 e Arquivo Distrital de Évora, Cartório Notarial de Évora, Livro de Notas n.º 1261, fls. 8 e v.º.

13 Entre o entalhe de um retábulo e o seu douramento era frequente esperar alguns anos, por vezes duas e três décadas, pois o douramento era tão dispendioso como o entalhe.

14 A título de exemplo refere-se que, em 1625, o Padre Tomé, Prior do Convento da Cartuxa de Évora, fez um risco para um retábulo da capela de Nossa Senhora do Rosário destinado à igreja do Convento de São Domingos de Évora (Túlio Espanca, “Nova Miscelânea”, *A Cidade de Évora*, n.º 67-68, p. 107).

15 Destacamos a dinamização da planta, quer do retábulo, quer do sacrário, a subordinação do camarim ao entablamento, algumas soluções do ático, nomeadamente a arquivolta que delimita o conjunto, um espaço central expositivo dedicado à representação iconográfica do orago, ladeado por plintos ou urnas e que rematam as colunas do corpo.

16 Alfonso RODRÍGUEZ CEBALLOS, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *IMAFRONTA*, n.ºs 3-4-5, 1987-88-89, pp. 239 e 242.

17 Cfr. Celso MANGUCCI, “Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora”, *Cenáculo*. Boletim online do Museu de Évora, n.º 2, 2007.

18 Os dados documentais conhecidos situam-no entre 1694 e 1746, tendo feito retábulos para diversas localidades alentejanas, a saber: Beja, Estremoz, Évora, Ferreira, Monforte, Moura, São Marcos do Campo no termo de Monsaraz e Vimieiro.

19 Os dados documentais conhecidos situam-no entre 1692 e 1710, ano em que faleceu e foi sepultado em Évora.

20 Os dados documentais conhecidos situam-no entre 1674 e 1701, ano em que faleceu e foi sepultado em Évora.

21 Os dados documentais conhecidos dizem respeito a 1692 e 1693. Em 1692 residia em Portalegre e no ano seguinte em Évora.

22 A única obra conhecida data de 1703.

23 Os dados documentais conhecidos situam-no entre os finais do século XVII e 1713.

24 Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, “Centros Artísticos y Esbozo de Artistas en el Alto-Alentejo”, *Callipole*, n.º 3/4, Vila Viçosa, 1995-1996, p. 151 e ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, Cartório Notarial de Évora, Livro de Notas n.º 902, fl. 25.

25 Idem, *Retablistica Alto Alentejana (Elvas, Villacisiosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII*, Mérida, 1996, p. 151.

26 Idem, *Ibidem*, p. 151 e ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, Cartório Notarial de Évora, Livro de Notas n.º 1026, fl. 32.

27 Para além da subordinação do camarim ao corpo do retábulo, outra influência é o facto de apresentar um espaço destinado a uma representação figurativa no eixo do ático.

28 “Obras de talha em Évora”, *Noites de Évora*. Miscellanea poética, romântica e de varia historia, Évora, 1897, p. 83

29 Évora, Évora, 1961, p. 60 e *Inventário Artístico de Portugal. VII. Concelho de Évora*. Lisboa: 1966, p. 310. Curiosamente na fase final da sua vida já não mantém a atribuição e diz: desconhecemos os nomes dos artistas do notável retábulo (“Nova Miscelânea”, *A Cidade de Évora*, 1984-1985, n.º 67-68, p. 126).

30 *A Talha em Portugal*, Lisboa, 1963, p. 74.

31 “Ó, Manuel de Abreu e Sebastião de Abreu”, *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, p. 324.

32 “O barroco do século XVII: transição e mudança. A talha”, *História da Arte Portuguesa*, III volume, Lisboa, 1995, p. 23.

33 *A Talha Barroca em Évora. Séculos XVII-XVIII*, Évora, 1998, pp. 31 a 53.

34 Francisco Lameira, “A Talha”, *Monumentos*. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, Lisboa, 1999, pp. 27 e 28. Em 2004 já reconhecia que esta atribuição era um equívoco (“Contribuições para o estudo do retábulo barroco no Alentejo: a oficina do insigne escultor Manuel de Abreu do Ó”, *Promonor*. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Faro, 2004, p. 287)

35 *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, 2003, p. 204.

36 Artur Goulart de Melo Borges, “As obras da nova Capela-mor da Sé – escola de artistas”, *Eborensia*, n.º 35, p.

37 “A Talha mais moderna. O percurso artístico de Manuel e Sebastião Abreu do Ó, em Évora”, *Cenáculo*. Boletim on line do Museu de Évora (n.º 4), Setembro de 2010, p. 4.

38 Francisco Lameira e Vítor Serrão, “O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, *Promontoria*. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Faro, 2005, p. 287.

39 Informação inédita cedida gentilmente pelo Director do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Prof. Doutor Vítor Serrão.

40 É possível encontrar algum paralelismo com o já referido retábulo da capela-mor da igreja do Convento de Santo Estêvão em Salamanca, apesar de este último exemplar ser bastante mais interessante na medida em que apresenta planta mista. Em comum regista-se a zona de penumbra e consequentemente de tensão proporcionada pelos planos diferentes das ordens arquitectónicas. Alfonso Ceballos afirma a propósito do retábulo de Salamanca: "sua planta es absolutamente semicircular resuelta com una mestria pocas vezes alcanzada" (Op. cit, p. 239).

41 É interessante confrontar esta solução com a do retábulo da capela-mor da igreja do Convento de Santo Estêvão em Salamanca.

42 De anotar a importância dos estípites na retabulística espanhola que José de Churriguera habia empleado timidamente en el retablo de Santo Esteban (Cfr. Alfonso Ceballos, Op. cit., p. 245).

43 Em Portugal a solução mais generalizada consiste no uso de um camarim nos exemplares mais grandiosos e num nicho central nos exemplares mais modestos. Em ambos os casos assumem uma grande evidência, interrompendo o entablamento e determinando a composição do ático através de arcos salomónicos e/ou arquivoltas plenas e concêntricas. J.J. Martin González perfilha esta opinião, no entanto, retomando as palavras do estudioso americano Robert Smith, escritas em 1963, também diz: “En una primera fase (retablo mayor de la cartuja de Évora) la hornacina queda circunscrita a dicho cuerpo” “El Retablo en Portugal. Afinidades y diferencias com los de España”,

Actas do Simpósio As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. Coimbra: 1987, p. 236. De facto os primeiros retábulos com camarim e trono incorporado no seu interior, ainda na época protobarroca, já rompem o corpo, apontando-se como exemplo pioneiro o retábulo da capela-mor da igreja matriz de Alcáçovas, na diocese de Évora, construído em 1638. Um outro modelo menos usual, também criado na época protobarroca, utiliza o camarim subordinado ao entablamento, apontando-se como exemplo relevante o monumental retábulo da capela-mor da igreja do antigo Convento de São Francisco de Goa, cujo risco é indubitavelmente de um artista português, que adoptou um modelo pouco vigente na metrópole.

44 A inclusão das aduelas nas arquivoltas é mais uma intervenção do mestre entalhador português para responder a uma norma aceite em Portugal.

45 De anotar que esta solução também ocorre no remate das colunas mais recuadas do retábulo de Santo Estêvão de Salamanca

NAS MALHAS DA LEI: OS CONTRATOS DE OBRA DE TALHA EM PORTUGAL NA ÉPOCA BARROCA

Sílvia Ferreira. Universidade Nova de Lisboa

O CONTRATO DE OBRA DE TALHA¹

A execução de uma obra de talha, empreitada habitualmente onerosa tanto para encomendadores como para entalhadores, estava amiúde sujeita à forma legal do contrato de obra. Este, celebrado por um tabelião credenciado, abrangia tanto as grandes encomendas, como eram os retábulos mores, como as mais singelas, caso da obra de talha complementar: púlpitos, sanefas, molduras, caixas de órgãos, entre outras.

Um contrato de encomenda de obra de talha dividia-se grosso modo em quatro partes fundamentais. Na primeira, o tabelião apontava a data da escritura, o local de celebração da mesma e os intervenientes presentes ou ausentes (caso em que a figura do procurador teria de constar). Na segunda parte era indicada a obra a executar, o local de destino, o montante total a ser pago pela sua execução ao mestre, a forma de pagamento e as respectivas modalidades. A terceira parte do contrato dedicava-se a certificar os direitos e deveres de ambas as partes, estipulando contrapartidas no caso de incumprimento das cláusulas do acordo legal e correspondentes trâmites que poderiam ser accionados em caso de falta ao acordado. A quarta e última parte, corolário do acordo legal entre os contraentes, registava os nomes e, por vezes, profissões e moradas das testemunhas. O processo concluía-se com o aval do tabelião de notas, também ele testemunha e redactor do acordo que naquele momento se firmava.

Os contratos, requeridos e assinados directamente pelos encomendadores e entalhadores, ou pelos seus procuradores, convencionavam uma série de cláusulas que teriam de ser escrupulosamente cumpridas por ambas as partes. Esta precaução

OS CONTRATOS DE OBRA
DE TALHA EM PORTUGAL
NA ÉPOCA BARROCA

tinha em vista, fundamentalmente, evitar “acidentes” que poderiam ocorrer durante o tempo de execução da obra.

Curioso neste âmbito é, sem dúvida, o caso de encomendas feitas por congregações religiosas femininas, nas quais quem actuava em nome das freiras era, habitualmente, um membro masculino da ordem, sem no entanto dispensar a assinatura das contraentes no final do documento notarial. O membro do ramo masculino da ordem actuava, assim, como procurador das suas irmãs, não perdendo nunca o horizonte de que ele seria um mero representante da vontade das religiosas.

Outra situação interessante, ainda no âmbito da encomenda de obra de talha a artistas da capital, por parte de ordens religiosas que tinham as suas casas fora de Lisboa, era a celebração de escritura notarial por membros dessas ordens a habitar na capital. De forma semelhante, quando as obras se destinavam a igrejas seculares, a mesma acção era amiúde intentada por pessoas que se deslocavam à cidade para, em nome dos comitentes, procederem à celebração do contrato. Já no que se refere aos artistas, a situação invertia-se, pois, o que se verificava com maior frequência era a deslocação pessoal às terras que solicitavam as suas obras, sendo a procuração uma figura mais rara.

A escritura da obra de talha era, como vimos, o expediente mais utilizado para firmar um acordo de prestação de serviços entre um

determinado encomendador e um mestre entalhador. Esta, celebrada sempre na presença de um tabelião e das testemunhas arregimentadas para o efeito, teria assim força legal que obrigava ambas as partes ao seu cumprimento.

Uma das cláusulas principais destes contratos era aquela que estipulava a forma e as modalidades do pagamento ao mestre contratado. De um modo geral, os pagamentos eram fraccionados em três partes: O primeiro seria entregue no acto de assinar a escritura, o segundo no meio do prazo estabelecido para entrega e assentamento da obra e o terceiro, no final, já com a obra obra pronta e colocada em seu lugar definitivo. Esta forma de pagamento salvaguardava a posição do encomendador, que não corria o risco de entregar a quantia na sua totalidade, antes de ver algum resultado da encomenda, para além do facto, não despiendo neste processo, que era a possibilidade de granjear mais tempo para angariar os fundos totais necessários.

Assim, a escritura notarial, elaborada e assinada pelo tabelião, por ambas as partes e pelas testemunhas, apresentava-se com o principal objectivo de minimizar os riscos que poderiam advir de uma contratação efectuada somente por palavra. As cláusulas legais que encerrava permitiam, tanto ao encomendador como ao mestre, recorrer perante a justiça no caso de algum dos trâmites do acordo ser violado e ver as suas pretensões serem tomadas

em conta pelo accionamento dos mecanismos legais, os quais penalizariam o faltoso ao disposto no contrato².

MODOS DE CONTRATAÇÃO

A documentação coeva informa-nos que um dos recursos mais comuns usados para contratar um mestre entalhador seria colocar a obra a pregão, isto é, afixar na cidade, em local destinado ao efeito, a declaração de qual a obra a ser executada. O artista que apresentasse o preço mais baixo para a realização de tal empreitada seria então o escolhido para a realizar³. No entanto, embora tenhamos provas de que este expediente de contratação de profissionais entalhadores vigorou durante a época em estudo, sabemos também que a forma mais frequente na contratação de mestres da cidade de Lisboa, era a solicitação directa. Esta preferência dos encomendadores pode justificar-se, em parte, pela natureza e função da obra de talha. Esta, destinada a engrandecer e a conferir magnificência aos templos era sempre exigida pelos seus encomendadores executada com a máxima perfeição possível. Sabemos também que, a maior parte das vezes, estas obras obedeciam a um planeamento rigoroso no que à sua traça ou ao seu modelo dizia respeito. Por tal, a aleatoriedade da escolha de um mestre, apenas pelo preço mais baixo praticado por este, não parece coadunar-se com estes requisitos. Certamente que casos houve em que

os comitentes, à mingua de recursos financeiros, recorreram a essa forma de contratação, mas na maioria dos exemplos por nós reconhecidos, os quais envolvem bastas vezes mestres consagrados, tal não foi o caso.

Entre as causas para tal procedimento, para além das acima expostas, pode ainda referir-se a feroz concorrência existente entre as inúmeras oficinas de talha que povoavam Lisboa por esses anos. Essa concorrência obrigava naturalmente também a que determinadas oficinas oferecessem preços mais convidativos aos seus potenciais clientes. Um facto interessante neste processo era a reincidência na contratação de determinados artistas por parte dos encomendadores. Tal procedimento é amiúde observável nas múltiplas casas de uma mesma Ordem Religiosa. Quando um artista executava obra destinada ao convento ou mosteiro de determinada Ordem, estabelecia não só de imediato contacto com essa casa, mas, mais relevante do que isso, entrava no seio da Ordem, abrindo portas para realizações futuras, não só naquele cenóbio específico, mas em todos os outros espalhados na sua área de influência. Muitos artistas sediados em Lisboa angariavam trabalho segundo esta fórmula. Tais foram os casos sempre emblemáticos de Matias Rodrigues de Carvalho, que trabalhou preferencialmente para as igrejas da Companhia de Jesus e para as das Comendadeiras da Ordem de Avis, ou de José Rodrigues Ramalho

que trabalhou para várias Ordens Religiosas como aquela da Santíssima Trindade, ou do Carmo, entre outras, ou de José Antunes que entalhou para a Ordem Militar de S. Bento de Avis e para a Ordem de Malta de Estremoz, ou ainda a de Domingos Lopes que laborou nos conventos da Ordem de S. Bernardo, ou ainda Francisco Machado, oriundo de Lisboa, mas sediado em Évora, local onde trabalhou afincadamente para inúmeras igrejas desse arcebispado, maioritariamente na época do arcebispo D. Frei Luís da Silva Teles, seu encomendador assíduo⁴. Obviamente, nestes casos, terá sido a satisfação dos clientes com as provas já dadas por estes artistas que os levaria a contratá-los mais de uma vez. Possivelmente, haveria até um entendimento tácito entre ambas as partes no que concerne a possíveis descontos por parte do artista a encomendadores que se fidelizassem com a sua oficina. No caso diverso das obras destinadas a igrejas paroquiais fora de Lisboa, em localidades mais pequenas e remotas, a figura do pregão poderia colher maior sucesso junto dos encomendadores. Isto justifica-se também pela possibilidade de esta clientela, mais afastada da corte, desconhecer as obras emblemáticas de cada artista. No entanto, também não nos podemos esquecer que, a partir do momento em que uma determinada obra de um mestre entalhador consagrado se implantava em determinada igreja, a tendência era para que os outros templos da região, e

daquelas suas vizinhas, quisessem também possuir um exemplar saído da oficina de tal artista. Conhecidos são os casos de José Rodrigues Ramalho nas obras que efectuou para a cidade de Beja e arredores ou para a cidade de Setúbal e o de Manuel João da Fonseca que trabalhou também exaustivamente para Beja. Enfim, múltiplos seriam certamente os meandros que enformavam todos estes complexos processos e que não se resolvem na apresentação de situações lineares; por detrás destas existia uma ampla trama de redes de conhecimentos, fidelizações à obra de determinados artistas, condições financeiras mais ou menos vantajosa, resumindo, uma miríade de situações que não nos permite tipificar de forma taxativa um modelo exacto de contratação da obra de talha no período em causa.

DIREITOS E OBRIGAÇÕES DO ENCOMENDADOR DE OBRA DE TALHA

Partindo do contrato com as suas premissas habituais e configuradoras da obra de talha, os direitos dos encomendadores podem ser resumidos nos seguintes pontos: estipular um prazo para a entrega da obra acabada e assentada no local combinado; receber os recibos da mão do artista, comprovando os pagamentos que periodicamente teria de fazer; cobrar uma quantia determinada por cada dia de atraso na entrega da obra segundo o que foi contratado; ser ressarcido com os bens do

artista no caso de haver incumprimento do contrato por parte deste; requerer a prisão do artista no caso em que este não cumprisse as cláusulas do contrato, depois de esgotados os expedientes de entendimento; exigir a apresentação de fiador por parte do artista, a fim de que este se responsabilizasse pelo cumprimento das obrigações do mestre - tal como se estipula por exemplo no contrato de obra de talha entre a irmandade de Santa Luzia, sediada no colégio de Santo Antão-o-Novo, e o mestre entalhador António da Costa⁵, receber a obra que encomendou no prazo descrito no contrato; fazer-se representar por procurador ou pelo juiz do lugar onde a obra foi contratada; nomear outro artista para finalizar a obra, no caso de incumprimento por parte do artista contratado, ficando os encargos a expensas deste; ficar com as peças já entalhadas, em caso de incumprimento por parte do mestre; solicitar a avaliação da obra no final.

Quanto às obrigações do encomendador estas eram genericamente as seguintes: respeitar inteiramente as cláusulas do contrato e não usar de nenhum expediente para as alterar; pagar ao mestre a primeira parcela do preço total da obra no momento da assinatura do contrato; assinar, a par do artista, a planta

Retábulo da capela-mor de Santo Antão, Francisco Machado, 1700. Foto Artur Goulart.



da obra apresentada no momento do contrato; cumprir nos prazos estabelecidos os pagamentos ajustados; pagar o transporte da obra até ao seu local de colocação⁶, ou pelo menos dividir esta despesa com o artista, quando a obra era executada para fora de Lisboa⁷; pagar ao mestre os custos inerentes às deslocações ao local da obra, como foi o caso do sucedido com a obra de talha encomendada pela irmandade de N.ª S.ª do Rosário da igreja de Santa Maria da Feira, em Beja, ao mestre entalhador lisboeta Manuel João da Fonseca: “(...) E estando de todo perfeita E acabada a hjra asentar na ditta cappella fazendo por conta e Risco da dita jrmandade os gastos e despesas que fizer toda a ditta obra com os de sua pessoa desta cidade athe a de Beja (...)”⁸.

O ESTATUTO DO MESTRE ENTALHADOR: OBRIGAÇÕES E DIREITOS RELATIVAMENTE AO ENCOMENDADOR

As obrigações do mestre entalhador eram genericamente as seguintes: respeitar todas as cláusulas do contrato e não usar de nenhum expediente para as alterar em seu benefício; entregar a obra pronta e assentada no local escolhido, na data combinada; cumprir o “risco” eleito para a obra, salvo indicação em contrário dada pelo encomendador, bem como as especificações à mesma, estipuladas em contrato, como exemplificam os seguintes trechos dos ajustes de obra: O primeiro, celebrado entre o mestre entalhador Manuel

Álvares e a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Maria de Loures, a fim de este último revestir de talha o arco triunfal da capela-mor da mesma igreja, refere: “E suposto no dito rascunho mostre nos seguintes duas Aguias em lugar dellas metera elle mestre dous Anjos que mostrem toda a ualentia posiuel”⁹ e o segundo entre o arcebispo de Évora, D. Simão da Gama e o mestre entalhador Francisco da Silva, a fim de este executar o retábulo-mor e dois colaterais da igreja da Misericórdia da mesma cidade: “(...) e assim mais sera obrigado elle dito Francisco da Sylva a fazer/ duas colunas em cada cappella das tais, alem de duas figuras que ha de/ ficar nos lados da Cappella maior, de grandeza que a obra o primitir, sem/ embargo de as tais colunas não estarem no risco”¹⁰; assinar, a par do encomendador, a planta da obra apresentada em contrato; executar a obra com o máximo rigor e perfeição, usando madeiras sãs, normalmente escolhidas pelo encomendador; não exceder o preço ajustado, sem o acordo do encomendador; fornecer as madeiras, os oficiais e os materiais de fixação do retábulo (ferragens e pregos); entregar obra ajustada ao preço; passar recibos das quantias que for recebendo no decurso da obra; emendar à sua custa as faltas que na obra o(s) avaliador (es) encontrarem; pagar multa em caso de atraso na entrega da obra; apresentar os seus bens móveis e imóveis como garantia do

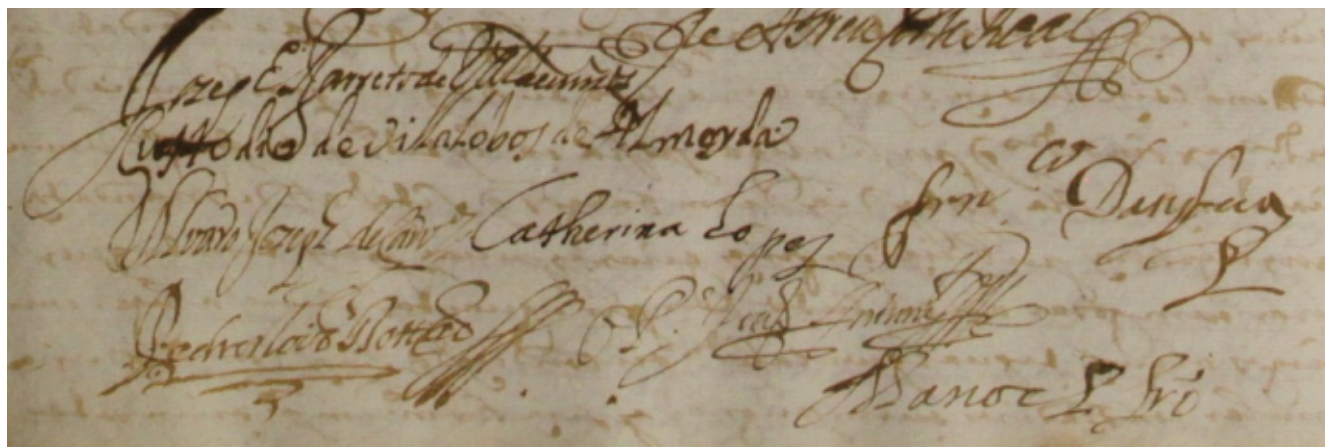
cumprimento dos seus deveres; providenciar o transporte da obra para o seu destino; acompanhar o processo de montagem da obra; no caso de incumprimento na finalização do trabalho contratado, entrega das partes já executadas.

Relativamente aos direitos dos entalhadores, estes eram grosso modo os seguintes: receber uma parte do pagamento da obra no momento de assinatura do contrato notarial para a sua execução; ter direito a uma compensação monetária ou em outros bens do encomendador, no caso de incumprimento de pagamento da obra; apresentar fiador para a obra que contrata; fazer-se representar por procurador ou pelo juiz do local onde contrata a obra; ter direito a alojamento e alimentação quando se desloca para terra distante da sua, quer seja para celebrar contrato, para tirar

medidas para a obra, para a entalhar ou para supervisionar a sua montagem; no caso do seu falecimento, a sua família teria direito a receber os montantes devidos pelo trabalho efectivamente efectuado¹¹.

O ESTATUTO DOS FIADORES

Uma figura relevante e também interveniente no contrato de obra, para além do encomendador, do mestre, do tabelião de notas e das testemunhas, era o fiador apresentado pelo mestre executante da obra. Aos fiadores cabia-lhes a responsabilização pelo trabalho que o artista iria executar, arcando com as consequências legais no caso de incumprimento por parte do mesmo. Um exemplo cabal do acima exposto é o do contrato para execução do retábulo-mor da igreja matriz de S. Julião do Tojal, nos



Detalhe das assinaturas do contrato entre a Irmandade da Misericórdia e Francisco da Silva, 1710.

arredores de Lisboa, no qual a irmandade do Santíssimo Sacramento se contrata com os mestres entalhadores Felipe Ramalho e seu genro Manuel Mateus, que apresentam por seu fiador a Manuel João, mestre entalhador também morador em Lisboa, às Fangas da Farinha (actual Rua Nova do Almada). Um excerto do contrato elucida-nos: “(...) E estando outro sim prezente Manoel João também Mestre emalhador morador nas ditas Fangas da Farinha dise perante mjm tabaliam e as ditas testemunhas que de sua boa e liure vontade se oferese per fiador e prencepal pagador delles Mestres E de qualquer delles se obriga a pagar por elles aos ofesiaais da dita jrmandade tudo o que elles Mestres lhes forem obrigados em rezão desta escretura em dinheiro de contado de sua caza bens e fazenda como deuida E obrigação sua propria que desde logo toma e remoue sobre sj e de que se constetue deuedor e obrigado (...) E as leis dos fiadores prencepais pagadores e fieis depositarios de cujo comprimento e pagamento obriga todos seus bens auidos e per auer (...)”¹².

Segundo apurámos, através da leitura dos contratos de obra a que tivemos acesso na investigação que decorreu da elaboração da nossa tese de doutoramento, 68% dos mesmos não apresentavam fiador, sendo que os 32% restantes estavam repartidos do seguinte modo: 7% eram carpinteiros, 6% eram pintores douradores, 6% eram entalhadores, 4% eram

artistas e artífices dos mais diversos ofícios e de 9% ou não se referia profissão ou simplesmente não tinham profissão ligada às artes.

A partir dos dados desta estatística aqui apresentada é-nos legítimo concluir que a grande maioria dos contratos de obra não apresentava fiador. A explicação cabal para tal facto não é perceptível somente através das informações de que dispomos, o texto dos contratos de obra. Assim sendo, apenas podemos especular com base naquilo que nos é dado a reconhecer nestes contratos acerca do papel dos fiadores, e que é efectivamente a grande responsabilização que tinham relativamente à conduta do mestre contratado. O fiador era o primeiro a ser chamado no caso de incumprimento por parte do entalhador, tal como se pode ler neste excerto da notificação que a irmandade de Santa Catarina dos Livreiros, da igreja homónima, fez chegar ao tribunal do cível de Lisboa, a fim de requerer o pagamento da pena pelo incumprimento dos prazos para entrega de obra, por parte do mestre Matias Rodrigues de Carvalho: “(...) elle Manoel de Azeuedo se obriga outrosim de logo dar, e pagar aos jrmãos que hora sam, e ao diante forem da dita jrmandade de Santa Catherina, todas as quantias asima declaradas, e bem asim os sinquoenta mil reis da dita penna com mais uinte que a ella acrescenta, tudo logo, e com efeito em dinheiro de contado, e de sua casa, bens, e fazenda, que desde logo toma, e remoue sobre sy, e de que se constetue

deuedor, e obrigado, sem se hauer respeito aos bens, e fazenda do dito Mathias Rodrigues, senão aos delle seu fiador, porque como tal e principal pagador tudo por elle dará, e pagará na forma sobredita (...)"¹³.

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

aplicável a José Rodrigues Ramalho.

Se esta situação era frequente em 68% dos contratos de obra que elencámos, os restantes 32%, contudo, apresentam o fiador como figura essencial da escritura celebrada. Destes, ao contrário do que se poderia pensar a priori, só 6% eram mestres entalhadores, os restantes, apesar de alguns apresentarem profissões aparentadas com a de entalhador ou complementares, exemplificadas nos carpinteiros e nos pintores douradores, pertenciam, quer a outras artes, quer a profissões não conotadas com a arte.

Um caso interessante em que os fiadores são mestres entalhadores e, nas suas obrigações como tal, se prontificam a acabar a obra que o seu colega contrata naquele momento, é exemplificado por dois ajustes notariais. O primeiro data de 12 de Março de 1680 e refere-se ao acima citado contrato entre os mestres entalhadores Filipe Ramalho e Manuel Mateus e a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja matriz da vila de S. Julião do Tojal, contrato que pressupunha fiador. Apresenta-se neste estatuto, o colega de profissão, Manuel João, com a aceitação de "(...) que sucedendo que elles Mestres não acabem a dita obra por qualquer cauza que seja sera obrigado elle Manoel João seu fiador de a acabar e asenta lla na mesma forma em que elles por esta escretura ficam obrigados (...)"¹⁴.

O outro caso diz respeito a uma escritura celebrada a 6 de Agosto de 1711 entre o mestre

entalhador José Antunes e a irmandade de S. Gonçalo sita na igreja de N.^a S.^a da Encarnação de Lisboa, a fim de que este mestre, como fiador que era de seu genro José Nunes Monteiro, acabe a obra de talha que o dito seu genro tinha anteriormente contratado com a referida irmandade, a qual não conseguiu entregar no tempo estipulado em contrato, razão pela qual se encontrava no presente momento, preso. O texto do contrato refere: “(...) pediu elle Jozeph Antunes ao dito juis e mais officiais da dita meza do gloriozo São Gonçalo quizessem soltar ao dito Jozeph Nunes Monteiro seu genro da prizão onde esta e que elle se obrigaria por elle como seu fiador e principal pagador e como diuida e obrigação sua propria (...)”¹⁵.

Para além destas duas situações exemplares, não encontrámos mais nenhum caso em que o fiador, entalhador ou não, se compromettesse a finalizar a obra caso o contratado para esse efeito o não fizesse nos prazos contratados. Podemos assim inferir que estes dois casos se constituíram como excepção à regra que vigorava, e que era a simples responsabilização, dando como fiança os bens móveis e imóveis. No caso das situações de fiança que localizámos em contratos de obra e em outros documentos, podemos afirmar não existir um padrão fixo, e que os fiadores seriam naturalmente aqueles que a isso se predispusessem, sendo natural que apareçam nestes documentos pessoas maioritariamente

ligadas às artes, quer sejam entalhadores, marceneiros, pedreiros e outros oficiais mecânicos, que muitas vezes, frequentavam os mesmos espaços e por vezes faziam também parte de irmandades vocacionadas para o acolhimento a artífices¹⁶.

Outra situação muito menos frequente era aquela em que havia ligações familiares entre artista e fiador como é o caso do acima referido mestre entalhador José Antunes que fica por fiador de seu genro José Nunes Monteiro na obra de talha da capela de S. Gonçalo, sita na igreja da Encarnação, de Lisboa. Regra geral, estas situações eram excepções, tal como aquelas em que um familiar do artista testemunhava no seu contrato de obra. Tal é, por exemplo, o caso de José Rodrigues Ramalho, em cujo contrato de execução do altar-mor e colaterais da igreja de N.^a S.^a do Livramento da Ordem da Santíssima Trindade, assina como testemunha o seu irmão e colega Francisco Lopes Ramalho¹⁷.

OS ABONADORES AOS FIADORES

Uma situação de excepção era aquela que consagrava o reforço do estatuto da fiança. Em dois exemplos por nós recolhidos na documentação de obra que elencámos na nossa tese de doutoramento, os comitentes de obra exigem a presença de abonador ao fiador apresentado pelo artista contratado. Esta acção visava garantir a maior segurança do estipulado em contrato e salvaguardar o investimento do

encomendador.

O primeiro exemplo diz respeito à contratação do mestre Domingos de Sampaio por parte das religiosas clarissas do convento de Elvas. O mestre tinha já apresentado como fiador, um seu colega de ofício de nome Geraldo Pereira, juntando-se agora a este, Domingos Fernandes como abonador ao fiador: "(...) e para maes segurança do sobredito apresentou per seu fiador ao Geraldo Pereira e a Bonador ao mesmo o dito Domingos Fernandes (...)”¹⁸.

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

Outro caso semelhante a este, localizámo-lo no contrato de execução do retábulo dedicado a São Pedro situado na igreja matriz do Montijo. Segundo o ajuste notarial acordado entre a irmandade do mesmo santo e o mestre entalhador António Martins Calheiros, este último apresentou por fiador um seu colega dourador de nome Santos Marques, que era pintor-dourador de “Sua Magestade”, pelo qual

se responsabilizou o abonador, o capitão António de Sá de Carvalho e Oliveira, morador no Montijo. Assim: “(...) digo eu Santos Marques que eu abono ao Senhor Antonio Martins em todo o contrato que elle fizer o seruiço da hobra de Sam Pedro cita na Igreja Matrix de Aldagalega e fico por fiador e principial pagador de todo o dinheiro que cobrou em Satisfaçam da hobra (...) e Logo por estar presente o Capitam Antonio de Saa de Carualho e Oliueira morador nesta villa por elle foi ditto perante mim tabeliam e as dittas testemunhas que elle se obrigaua e abonaua o ditto Santos Marques (...)”¹⁹.

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

face a situações em que até o fiador não cumpria com o estipulado, a intervenção do abonador seria como uma segunda segurança, como uma reserva, no caso de falharem com as suas obrigações tanto o entalhador como o fiador.

BREVES CONCLUSÕES

Nas últimas décadas de Seiscentos, em Portugal, uma profissão emergiu com força. A arte da talha teve uma aceitação generalizada por todo o país e conseqüentemente uma procura intensiva por parte de encomendadores tão diversos como as ordens religiosas, as irmandades, os particulares e até a realeza. Esta arte, que paulatinamente engrandeceu os templos do reino, apresentava-se com carácter sumptuoso, emprestando magnificência aos interiores sacros. A sua procura era intensa e os requisitos de perfeição e grandeza da obra estavam sempre no horizonte dos seus comitentes. Tal demanda, intensa e geograficamente abrangente, contribuiu para o desenvolvimento e consolidação da arte do entalhe, destacando uma profissão nesse processo: o entalhador. Durante a época barroca assistimos ao crescimento exponencial das oficinas de talha na capital do reino e um pouco por todo o país. Muitas foram as oficinas que por esses anos se estabeleceram na cidade de Lisboa, outras já sediadas na capital e com uma clientela fidelizada, atingiram o seu auge de

produção. A complexidade de relações que se estabeleceram entre encomendadores e artistas, os primeiros comissionando obras, por vezes de grande dispêndio financeiro, os segundos aplicando os materiais e a mão-de-obra à satisfação das encomendas, proporcionou a fixação em contrato das cláusulas reguladoras da relação estabelecida entre estes parceiros.

Foi assim que o contrato de obra de talha se generalizou, estipulando legalmente os direitos e deveres de comitentes e entalhadores. Podemos concluir que foi o crescimento e consolidação da arte do entalhe, que contribuíram decisivamente para o aparecimento de contratos-tipo, nos quais as cláusulas mais relevantes eram repetidas de contrato para contrato, fixando assim um modelo que, generalizado, facilitava as relações legais entre encomendadores e artistas nas empreitadas de obra de talha, possibilitando também a sua expansão. A força legal que os contratos de obra apresentavam, salvaguardando os direitos e deveres das partes envolvidas, proporcionava uma maior confiança dos intervenientes em todo o processo de execução da obra de talha. Em última instância, essa mesma confiança e crédito que o processo assegurava veio exponenciar as encomendas de obra e contribuir para a credibilidade da arte em apreço, elevando-a a patamares de excelência.

NOTAS

1 Este tema já foi tratado na nossa tese de doutoramento, intitulada: *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720)*. Os artistas e as obras (tese de doutoramento em História – especialidade Arte, Património e Restauro - apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 2009, Vol. I, pp. 139-164. O texto aqui apresentado tem por base o que então escrevemos sobre o tema.

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

3 Cf. Natália Marinho FERREIRA-ALVES, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*. Artistas e Clientela, Materiais e Técnica, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 159.

4 Sobre a actividade profissional deste mestre entalhador, em Évora, e a privilegiada relação de trabalho que manteve com o arcebispo dessa mesma cidade, D. Luís da Silva Teles, veja-se de Celso MANGUCCI, “Francisco Machado e a oficina de retábulos do arcebispo de Évora” in *Cenáculo, Boletim on line do Museu de Évora*, n.º 2, 2007, pp. 2-17

5 “(...) E estando outrosj presente João da Costa morador a Rua da Fee por elle foi dito perante mj tabaliam e ditas testemunhas que de sua liure vontade fica por fiador e principal pagador do dito mestre Antonio da Costa a fim de que faça a dita obra na forma que se declara nesta escriptura e se conthem no dito rescunho para que não se posa seguir perda ou damno algum a dita irmandade porque tudo lhe comporá como diuida sua propria que toma e remoue sobre sj como fiador e principal pagador e fiel depositario de juizo a cujas leis se sobmete e sugeita e clauzullas desta escriptura que tem ouuido e entendido (...)”. ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO Cartório Notarial de Lisboa, n.º 15 (antigo n.º 7A), Cx. 83, L.º 447, fl. 28. Contrato datado de 20 de Abril de 1704. Publicado por Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, “Os

antecedentes artísticos de Caetano da Costa. A fase lisboeta”, in *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 20, Universidad de Sevilla, 2009, pp. 200-202. Vide Sílvia FERREIRA, op. cit., Vol. II, Doc. 87.

6 Tal é o caso, por exemplo, do contrato de obra entre a irmandade de Nossa Senhora da Ressurreição de Cascais para a execução do retábulo-mor da sua igreja de invocação homónima, e o mestre entalhador Estêvão da Silva, o qual estipula que as despesas de deslocação da obra desde Lisboa até Cascais ficariam por conta da referida irmandade. Cf. ANTT, CNL, n.º 15 (antigo n.º 7A), Cx 76, L.º 390, fls. 22-23. Publicado por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Lisboa, Edição do Autor, 1960-62, Vol. II , p. 109. Vide Sílvia FERREIRA, op. cit., Vol. II, Doc. n.º 39.

7 Um dos exemplos em que a despesa seria dividida entre encomendador e mestre é aquela do contrato de obra celebrado entre as religiosas do mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Beja e o mestre entalhador Manuel João da Fonseca. Diz o contrato neste ponto: “(...) a pora elle Mestre [a obra de talha] a sua custa a borda da agoa da praja desta cidade [de Lisboa] e daj para o dito comuento fara por conta e custo da prioreza e Relegiozas delle (...)”. Cf. ANTT, CNL, n.º 3 (antigo n.º 11), Cx. 84, L.º 323, fl. 24, referido por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, Vol. II, (...), pp. 106-107. No entanto, existiam excepções a esta regra geral, tal é o caso do contrato de obra de talha celebrado entre o mestre Domingos Lopes e as religiosas de São Bernardo do mosteiro de Cós, segundo o qual a despesa do carreto da obra até ao seu local de assentamento seria suportada exclusivamente pelo mestre, como refere o texto do contrato: “ (...) E que a dará E sera posta no dito conuento por sua conta delle dito E se obriga /fl. 139 v.º/ aos carretos della (...)”. Cf. ANTT, CNL, n.º 3 (antigo n.º 11), Cx. 82, L.º 312, fls. 139-140 v.º, referenciado por Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa:2003, p. 99.

8 ANTT, CNL, n.º 2 (antigo n.º 1), Cx. 55, L.º 277, fl. 9. Contrato datado de 29 de Setembro de 1676, referenciado por Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, volume II, pp. 104-106 e publicado por Vítor SERRÃO, “O Conceito de Totalidade nos Espaços do Barroco Nacional: A obra da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)”, *Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.ºs 21 /22, 1996-97, p. 250. Vide Sílvia FERREIRA, op. cit., volume II, doc. n.º 12.

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

10 ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA, Cartórios Notariais de Évora, Tabela André Vidigal da Silva, livro 1009, fl. 225 e v.º, citado e parcialmente transcrito por Celso MANGUCCI, “Francisco da Silva, António de Oliveira Bernardes e Francisco Lopes Mendes na Igreja da Misericórdia em Évora”, in *Cenáculo*, boletim on line do Museu de Évora, n.º 3, 2008, pp. 3-18.

11 Dados retirados do texto de vários contratos de obra transcritos e apresentados em Sílvia FERREIRA, op. cit., Vol. II.

12 ANTT, CNL, n.º 3 (antigo n.º 11), Cx. 84, L.º 320, fl. 77.

13 ARQUIVO PAROQUIAL DA IGREJA DE SANTA CATARINA, Irmandade de Santa Catarina, “Livro de rões e recibos diversos das casas pertencentes às irmandades e despesas com a Igreja. 1661 a 1799”, Cx. n.º 6. Doc. avulso, s.n.º. p.

14 ANTT, CNL, n.º 3 (antigo n.º 11), Cx. 84, L.º 320, fl. 77.

15 ANTT, CNL, n.º 1 (antigo n.º 12A), Cx. 82, L.º 360, fl. 93.

16 Tal é o caso da importante irmandade de Nossa Senhora da Doutrina, sediada na igreja de São Roque, ou da Ordem Terceira de São Francisco, localizada no claustro do

convento de São Francisco da Cidade, ou mesmo da de São José dos Carpinteiros, localizada na igreja de São José ou da de São Lucas, entre outras.

17 ANTT, CNL, n.º 1 (antigo n.º 12B), Cx. 25, L.º 450, fls. 87-88. Contrato datado de 16 de Novembro de 1689, publ. por Vítor SERRÃO, “Uma Obra Prima do Estilo Nacional: O Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, de Setúbal (1697-1700)”, *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, Vol. XXVI, n.º 2, 1989, p. 10. Vide Sílvia FERREIRA, op. cit., Vol. II, Doc. n.º 44.

18 ARQUIVO DISTRITAL DE PORTALEGRE, Cartório Notarial de Elvas, CNELV04/001/= 143, fls. 32-34 v.º, publicado por Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, *Retabística Alto Alentejana (Elvas, Villaviciosa Y Olivenza) en los Siglos XVII-XVIII*, Mérida, Universidad Nacional de Educación A Distancia, 1996, pp. 296-298. Contrato datado de 16 de Novembro de 1689. Doc. n.º 45 do volume II de Sílvia FERREIRA, op. cit.

19 ARQUIVO DISTRITAL DE SETÚBAL, Cartório Notarial, Montijo (Aldeia Galega), L.º n.º 13, 1.º ofício, tabela Francisco Cardoso fls. 242-243 v.º. Contrato datado de 24 de Fevereiro de 1701, publ. por Francisco José Oleiro LUCAS, “O Retábulo de S. Pedro na Igreja Matriz do Montijo”, *Artis* n.º 3, Dezembro de 2004. Cf. Sílvia FERREIRA, op. cit., Vol. II, Doc. n.º 73.

AS ANDANÇAS DE UM RETÁBULO ATRAVÉS DE UM LIVRO DE DESPESAS

Artur Goulart de Melo Borges Coordenador do Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora

Quem se dedica ao estudo da arte sacra dos séculos XVII e XVIII facilmente constata a importância das construções retabulares de capelas e oratórios, no enquadramento iconográfico e catequético dos altares das igrejas, favorecidas com o grande aumento das devoções e consequente organização de confrarias.

Os retábulos afrescados quinhentistas, comuns nas igrejas alentejanas, vão sendo substituídos pelos entalhados, quer por necessitarem de restauro, quer pela apropriação de novos gostos e modelos, às vezes provocada por uma frequente emulação entre confrarias.

A procura da qualidade no risco e na execução de tais retábulos leva à contratação de mestres reconhecidos, geralmente com oficina em Lisboa por motivos óbvios relacionados com as encomendas e o meio artístico. Todavia, contratar entalhadores de fora e, sobretudo, aceitar que os retábulos fossem feitos nas respectivas oficinas implicava um acidentado transporte e um acrescido aumento dos custos da obra. Surgem assim duas situações: ou o retábulo é feito na oficina do entalhador, longe do sítio para que está destinado (por exemplo, Lisboa e Évora), ou são os entalhadores que se deslocam para onde vai ser colocado o retábulo e aí montam oficina, com tudo o que isso também comporta. Em virtude disso, são vários os casos em que alguns desses mestres acabam por se estabelecer em Évora, com oficina própria, aproveitando as novas oportunidades que o fervor devocional e um certo desaforo económico proporcionavam.

Um exemplo de Évora, a partir do Livro de Despesas¹ de uma confraria, é significativo dos muitos trabalhos e dispêndios da construção de um retábulo.

IRMANDADE DE
NOSSA SENHORA
DO ROSÁRIO
DA IGREJA
DO CONVENTO
DE SÃO
DOMINGOS

A confraria de Nossa Senhora do Rosário², erecta na igreja do convento de São Domingos, hoje extinto e destruído, era uma das mais antigas eborenses. Em 1576, quando foi editada em Évora a 3ª edição do *Livro do Rosayro de Nossa Senhora*, na tipografia de André de Burgos, a confraria já existia desde data que se ignora. Tinha capela própria e altar com um retábulo da Árvore de Jessé, situada no lado da epístola, junto à porta travessa, e salientava-se de todas as outras, segundo a descrição do Padre Manuel Fialho, na sua *Évora Ilustrada*³. Todavia, nos primeiros anos da década de 60 do século XVII, a confraria, devido ao mau estado de conservação do retábulo, resolveu mandar fazer um novo a Lisboa.

Não tinha muitos anos o “velho” retábulo. Em 1625 tinham sido contratados o carpinteiro e ensamblador João Nobre e o escultor Adrião Pires de Faria para executarem a Árvore de Jessé, conforme o risco de D. Tomé, prior da Cartuxa⁴.

Do novo retábulo desconhece-se quem fez o risco, embora possa talvez ser atribuído ao pintor Francisco Nunes Varela, como adiante se verá, bem como o entalhador com quem foi ajustada a obra, e o custo total. Muito provavelmente o tipo de madeira e o respectivo custo estavam incluídos, como quase sempre acontecia, no contrato com o entalhador, pois isso não consta do Livro de Despesas, que é minucioso nos restantes

trabalhos.

O retábulo chegou a Évora em 16 de Abril de 1666 depois de uma longa viagem. Embarcado em Lisboa, seguiu Tejo acima até Aldeia Galega, hoje Montijo, com o custo de 2.700 réis, pagos pela confraria. Daí partiu para Évora em doze carretas, ao preço de 2.200 réis cada, num total de 26.400 réis e destes já tinham sido pagos por conta em Lisboa 500 réis. Só para os caixotes em que vinham acondicionados o retábulo e as imagens foram despendidos 14.650 réis. Entretanto, já em Évora, foi necessário fazer os andaimes, desmontar e mudar o retábulo velho por 640 réis, e pagar 810 réis por descarregarem o novo e “armar a grade e outras miudezas”.

Acompanharam o retábulo os entalhadores, mestre, oficiais e ensambladores, vindos de Lisboa para a respectiva montagem. Ficaram alojados no convento, cabendo à confraria pagar a alimentação, durante os quinze dias que aí permaneceram. Ficou tudo em 8.100 réis, entregues ao Prior.

Uma vez que o retábulo representava a Árvore de Jessé, tinha feito parte do contrato não só a estrutura do conjunto e da árvore a executar pelo entalhador, mas as imagens, a ser feitas por um escultor, de vulto pleno e em número de doze: Jessé, mais dez reis de Judá a distribuir pelo ramos da árvore e, no cimo, Nossa Senhora com o Menino. O tema prestava-se a uma grande composição

retabular, à semelhança da mais antiga, datada de 1638, que ainda hoje se pode ver em São Francisco de Estremoz.

O pagamento ao mestre entalhador e inclusive ao imaginário era habitualmente faseado por disposição contratual: um no início da obra, outro durante a execução e o último acabada a montagem e vistoriada pelo encomendante e pelo perito por ele escolhido. O Livro de Despesas da confraria apenas refere estas últimas tranches pagas quer ao entalhador, quer ao escultor. Ao primeiro, que fez a árvore, foram entregues 120 mil réis “com que se lhe acabou de pagar” e “ao que fes as imagens” 55 mil réis.

Para integrar a composição retabular a confraria tinha mandado fazer dez castiçais pequenos de prata “para as mãos dos reis”. Todavia veio a verificar-se que não serviam no retábulo e acordaram que fossem vendidos, tendo sido comprados, pelo peso da prata, pelo ourives Gaspar Correia, com loja na rua da Selaria em Évora, por 23.800 réis.

É frequente que, após a conclusão dos retábulos, passem vários anos até se proceder ao seu douramento, consoante as disponibilidades financeiras dos proprietários. Não foi este o caso, pois em Maio de 1667 já se montavam os andaimes para o dourar. Creio que a celeridade se terá ficado a dever, não só à capacidade financeira da confraria, mas à disponibilidade de um dos Irmãos, Francisco Nunes Varela (1621-1699), filho do pintor

Pedro Nunes e também pintor com vasta obra no Alentejo, como por exemplo os painéis do retábulo-mor da Matriz de Monsaraz. A ele coube o douramento do retábulo, pelo preço de 250 mil réis, bem como o estofado de todas as imagens. É muito provável, dadas as estreitas relações dele com a confraria, que tenha sido ele o autor do risco do retábulo.

Entretanto, para fazerem parte do conjunto retabular, a confraria mandou ainda fazer ao imaginário de Lisboa dois Anjos pelo custo de 24 mil réis. Nova despesa com o transporte dos Anjos: 540 réis de Lisboa para Aldeia Galega e 2000 desta para Évora. Não se ficou por aqui, todavia, pois em virtude de “virem mal tratados e quebrados em algumas partes” foi necessário serem concertados pelo imaginário com novo custo de transporte, 3.600 réis.

O enriquecimento da Capela continuou, para além do retábulo, e em 28 de Maio de 1672, a confraria ajusta, por 155 mil réis, com Bartolomeu Ribeiro o entalhe das paredes laterais, abrangendo molduras para catorze painéis alusivos ao Rosário da autoria de três pintores: cinco a Francisco Pestana por 32.500 réis; seis ao Irmão Francisco Nunes Varela pelo mesmo preço de 2.200 réis cada, tendo recebido apenas 36 mil, pois deu de esmola 3000 réis; três grandes e dois pequenos por 26.000 réis a Francisco Botado, primo de Francisco N. Varela.

O douramento do entalhe das paredes e molduras, por 70.200 réis, bem como das

grades da Capela por 12 mil réis, coube ao Padre Manuel Fernandes Moreno.

Do que fosse a Capela dá notícia o Padre Manuel Fialho:

“Tem hum rico retabolo, que lhe fizeram os seus devotos irmãos: nelle está a árvore dos Ascendentes da Senhora, e por remate, flor, e fructo está a imagem da mesma May de Deos de estatura natural, obrada em madeira, como tudo o mais, com valente arte e esculptura, de dourado; e com tal agrado, que rouba os corações, concorre a adoralla toda a Cidade com muita frequência, pelos favores, que continuamente está dispendendo liberal.(...) Tem a Senhora sobre o braço esquerdo o seu Menino JESUS, oferecendo o a quem o quiser. Está a capela toda em roda, e de alto a baixo ornada de pinturas dos mistérios do S.to Rosario.”⁵

Pouco mais de cem anos durou o retábulo. Em acórdão de 29 de Novembro de 1797, a confraria resolve encomendar um novo, desta vez de “pedra de três cores branca, Montes Claros, e vermelha com sua tribuna onde se pudesse a S.ma Virgem colocar em trono com maior decência e abundância de lumes”, pois no anterior estava em “grande perigo, e risco” colocada no fim da árvore, pois o retábulo estava “muito aluído e ter dado de si para baixo; que para ter alguma segurança, e evitar ter cahido, era necessário estar a S.ma Imagem liata com cordéis, e parafusada, como taobem pella elevação, e altura em que estava se não

gozava bem dos Irmãos, e Fieis Devotos, que lhe tributao huma particular devoção toda esta Cidade”⁶.

Logo no dia seguinte a obra foi entregue ao architecto de Borba, António Franco Painho, segundo um dos riscos que apresentou, pela quantia de 1.350 mil réis. Algum tempo depois da extinção do convento, em 1836, a confraria com os seus pertences, exceptuando um grande núcleo de prataria entregue aos franceses, foi transferida para a paróquia de Santo Antão, e o altar da Senhora do Rosário foi remontado na capela colateral do lado do evangelho, onde ainda hoje se encontra.

NOTAS

1 ARQUIVO DA PARÓQUIA DE SANTO ANTÃO, Irmandade de Nossa Senhora do Rosario do Convento de S. Domingos de Évora, *Livro de registo de receita e despesa, 1663-1683*, livro 11.

2 BORGES, Artur Goulart de Melo – “A confraria de Nossa Senhora do Rosário” . In *Tesouros de Arte e Devoção*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003, p. 151-153.

3 BPE, CXXX/1-11 – Padre Manuel Fialho. *Évora Illustrada*, 4º tomo [1708].

4 SERRÃO, Vitor – “Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII”. *A Cidade de Évora*, II série, nº3 (1998-1999) p.113.

5 BPE, ob.cit, fl 436.

6 ARQUIVO DA PARÓQUIA DE SANTO ANTÃO, *Livro dos Acordãos da Mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosario*, 1683, fls 29-30.

O ARCEBISPO DE ÉVORA E PROGRAMA ICONOGRÁFICO DA IGREJA DE SANTIAGO

Conhecemos com alguma profundidade as campanhas de fresco e azulejo que renovaram por completo o interior da Igreja de Santiago de Évora, identificadas pela assinatura do famoso pintor Gabriel del Barco e pelos cronogramas de 1699 e 1700, nos azulejos e no tecto. São



um dos mais importantes conjuntos barrocos da cidade, combinado os frescos do tecto e os azulejos da nave.

O programa iconográfico, com uma extensa justificação do dogma do Santíssimo Sacramento, apoiada em episódios do Antigo e do Novo Testamento, é o verdadeiro fio condutor da campanha decorativa, deixando transparecer os princípios morais e filosóficos

O Retorno do Filho Pródigo. Gabriel del Barco, 1700. Foto Miguel Cardoso



da escolástica de São Tomás de Aquino que informaram a escolha dos episódios dos patriarcas Moisés e Abraão, da parábola do Filho Pródigo e os associa às virtudes teológicas da Fortaleza, da Justiça, da Sabedoria e da Temperança pintadas a fresco no tecto.

Em pesquisas recentes tivemos a oportunidade de confirmar a fundação da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em 1693, pela mão do prior Cristóvão Soares de Albergaria, que falece nesse mesmo ano, sem chegar a assumir os destinos da confraria. O programa iconográfico será então dirigido pelo incansável Frei Luís da Silva Teles, arcebispo de Évora, que já no processo de aprovação dos estatutos perfilava-se como o principal protector da irmandade. Patrocinador de numerosas obras na cidade, estabelecendo vínculos próximos com os artistas de que mais gostava, o Arcebispo irá cometer a Gabriel del Barco um programa iconográfico semelhante para a sala da confraria do Santíssimo Sacramento da Igreja Paroquial de São Mamede.

As gravuras do italiano Pietro Testa e do francês Jean Le Pautre que estiveram na base das composições da parábola do Filho Pródigo e da Moisés também são conhecidas graças aos estudos de Rosário Carvalho.

A campanha decorativa de renovação do templo de Santiago, conforme informa o dístico do coro, foi paga pelos fregueses da paróquia, e os livros da tesouraria da Irmandade de Nossa Senhora da Esperança confirmam a colaboração

dessa confraria, com a doação da importância de 50 mil réis para dar princípio à obra dos azulejos, em 1699.

A talha dourada, circunscrita desta vez às capelas, surge como um programa complementar de renovação iniciada com os azulejos, com a obra para o retábulo da capela-mor, realizado em 1719, pelo entalhador João Miguel, curiosamente, numa espécie de justiça poética, seguindo o modelo do desaparecido retábulo da capela-mor da igreja de São Pedro, realizado pelo entalhador Francisco Machado, para o arcebispo D. Frei Luís da Silva Teles, em 1701. Só várias décadas mais tarde, e já doptando um vocabulário rococó, será a vez da renovação das capelas colaterais, com a encomenda do retábulo de João Almeida Negrão para a capela de Nossa Senhora das Dores, realizado a semelhança da capela de Santana, dessa mesma igreja.

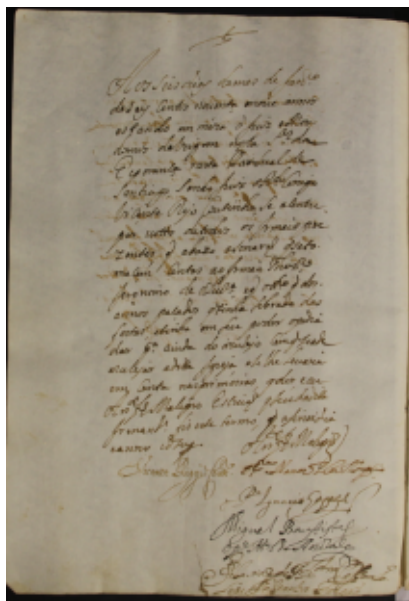
BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, 2012; ARAÚJO, 2013 e MANGUCCI 2013.

Termo de contas da Irmandade da Esperança da Igreja de Santiago

Aos seis dias do mês de Janeiro de seiscentos noventa e nove anos/ estando em meza o juiz e mordomos da Virgem Nossa Senhora da/ Esperança nesta parochial de/ Santiago, sendo juiz o Reverendo Conego Vicente Rijo Coutinho se acentou por votto de todos os irmãos pre/zentes, que abaxo asenarão que se to/macem contas ao irmão thezoureiro/ Jerónimo de Oliveira e que o dinheiro que dos annos passados que tinha sobrado das/ festas, e tinha em seu poder o podia/ dar para ajuda do azulejo com que se a de/ azulejar a ditta igreja e se lhe levaria em conta nas primeras, que der e eu/ António Fernandes Maligro [?] escrivão que sou da ditta/ Irmandade fiz este termo, que assinei dia/ e anno e ut supra.

[assinaturas] António Fernandes Maligro [?]/ Vicente Riggio Coutinho/ padre Manoel Coelho/ padre Ignacio Lopes/ Miguel Bautista/ padre Manuel de Andrade/ Sebastião de [ilegível] Pessanha/ Luis Pessanha Falcão



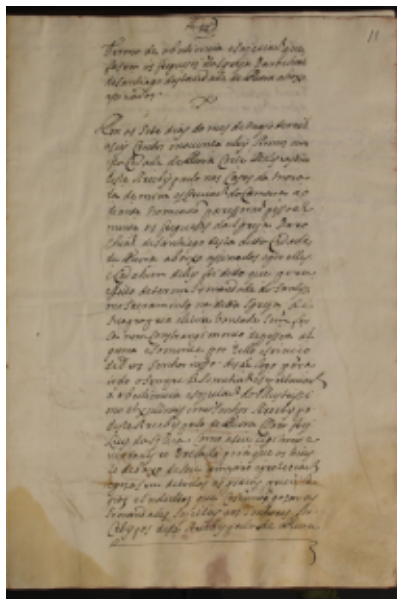
ADE.CEEVR. Livro da Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Esperança da

Igreja de Santiago, fl. 11 e 11 vº.

Termo de obediência da Irmandade do Santíssimo Sacramento

[fl.11] Termo de obediencia e sojeição que/ fazem os fregueses da igreja parochial de Santiago desta cidade de Evora abaxo/ assinados

Em os sete dias do mes de Mayo de mil/ seiscentos e noventa e tres [?] annos em/ esta cidade de Evora corte eclesiastica/ deste arcebispado nas casas da mora/da de mim escrivão da camara ao diante nomeado paresserão pessoal/mente os fregueses da igreja parochial de Santiago desta ditta cidade/ de Evora abaxo assinados e por eles/ e cada hum deles foi dito que para/ efeito de terem Irmandade do Santissi/mo Sacramento na dita igreja de/ sua própria e livre vontade sem for/ça nem constrangimento de pessoal al/guma e somente por zello e serviço de Deos senhor nosso desde logo para/ todo o sempre se sometia a sojeitavão/ à obediência e sujeição do illustrissi/mo e excelentissimo senhor Arcebispo/ deste arcebispado de Evora Dom Frei Luis da Silva como o seu



ADE. CEEVR. Livro dos Estatutos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santiago, fl. 11 e 11 vº.

legitimo e verdadeiro prelado para que os tivesse debaixo de seu amparo e protecção e gozassem de todas as graças privilégios e indulgencias que costumam gozar as irmandades sojeitas aos senhores arcebispos deste arcebispado de Evora [fl. 11 v.º] E prometião em tudo aquillo que pello di/to senhor Arcebispo e seus successores lhes fosse mandado obedecer lhes para conser/vação da sua irmandade e outrossim/ disserão e prometerão de dar contas/ das receitas e despezas que se fizessem na/ sobredita irmandade na forma que/ o costumão fazer as irmandades so/jeitas aos illustrissimos senhores

Arcebispos e Bispos deste reino de Portu/gal de que tudo mandarão fazer oje/ termo de sojeição e obediencia que/ comigo assinarão Bertholomeo Lo/bo da Silvera escrivão da Camara/ Archiepiscopal deste arcebispado/ o escrevi e assinei

[assinaturas] Bertholomeo Lobo de Silveira/ Joseph Ribeiro, ourives/ de Brás Godinho/ Jorge da Cunha/ João Rodrigues/ Luis de Sousa/ Domingos Jorge/ Inacio Pereira/ Manuel Gonçalves/ Francisco da Silva/ Antonio Ribeiro/ Bras

de Oliveira/ Antonio Simois/ Antonio Rodrigues/ Marçal Pereira Galvão/ Joseph da Silva/ Ildifonso da Costa

Contrato Notarial para a realização do retábulo da capela de Nossa Senhora das Dores da Igreja de Santiago

Contrato que faz reveredo doutor joao grizos.../ com joao de almeida Negram

Em nome de Deos amen saybão quantos este publico instrumento de/ contrato virem que no anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo/ de mil setecentos sincoenta e sinco annos aos sete dias do mes de Janeiro do dito/ anno nesta cidade de Evora e cazas de morada de mim Tabelião ao diante/ nomeado pareceo prezente Reverendo Doutor João Grizostomo e João de/ Almeida Negrão entalhador pessoas moradoras nesta cidade que eu taballi/am reconheso que certi/fico serem os próprios de que dou minha fee. E logo pe/llo dito reverendo doutor João Grizostomo foi dito em a minha presença/ e das testemunhas abaxo assignadas que elle estava contratado com o dito/ João de Almeida Negrão entalhador para efeito do mesmo lhe fazer hu/ma capella para Nossa Senhora das Dores sita na Real Igreja de São Thiago/ desta cidade na capella em que hoje há Senhora Santa Barbara a qu/al a de ser em seistavo com as condições e obrigações seguintes que elle dito/ João de Almeida Negrão a dita obra a capella de castanho de monxique de/ boa qualidade, e seco sem nos nem ventos [?]/ tanto no Retabollo da Senhora como nos/ arcos e na acomodação do altar da senhora com os dois arcos que há hum por fora e outro/ dentro da dita capella e estes

hão de ter pedrastais que as fara guarnecer com/ a dita capella e serão os ditos arcos o entalhados em o arco de fora e no meio a de le/var huma targe grande com dois anjos e em ella a de estar o coração de oração [?]/ da senhora trespasado com sete espadas será a dita capella entalhada como/ a capella da senhora Santa Anna que esta na mesma igreja ou melhor se puder ser e isto he da simalha para baxo e nas seguintes de sima levará hum/ pavilhão como tem as capellas collatrais do Convento Novo, e o mesmo enta/llado conforme o pedir o remate da dita obra com toda a perfeição terá tam/bem seo sacrário do feitio dos que estão nos altares collatrais de Nossa Senho/ra da Graça que este possa acomodar huma imagem de Nossa Senhora de dois pal/mos e meio para hir na prossição dos terseiros Domingos o qual guarnesera/ com a mesma obra. Terá a Senhora sua tribuna entalhada esta será de coa/tro palmos e meio de fundo será o seo trono entalhado porposionado/ a dita Senhora terá seo resplendor nas festas, e terá porta na tribuna/ onde se puder fazer mais acomodada terá hum altar de madeira pa/ra o senhor morto do mesmo castanho com sua renda em roda e com por/ta tiradissa da sorte que esta no altar do Senhor Morto do Convento de No/ssa Senhora da Graça, e será obrigado a dar a dita obra assentada athe dia/ de São Thiago deste anno de setecentos sincoenta e sinco no seo lu/gar, e sera mais obrigado a tudo mais que for necessário para assentar/ a dita obra feita e acabada de tudo e estando doente ou constando ter/ trabalhos em caza de El Rei nosso senhor

mostrando por certi/dão se lhe levara em conta e faltando a dita obra o estar acabada/ e assentada com toda a perfeição sem ter molestia ou vexação pela cau/sa asima dita athe o dia de São Tiago desse mesmo ano de setecen/tos e cinquenta e cinco perderá o ultimo quartel que são sessenta mil reis e/ se fara a obra a sua custa e de seu fiador nesta assinado sem que seja nesse/ssario ser judicialmente cuja obra é ajustada pela quantia de cen/to e vinte mil reis e ao assinar nesta escritura recebeu em minha/ presença e das testemunhas trinta mil reis que e o primeiro quartel e/ constando estar a obra em meio depois da Pascoa se lhe dara outros trinta mil [97 vº] e no cabo da obra estando acabada e perfeita se/ lhe dara sessenta mil reis com que completa o ajuste desta obra e não estan/do o dito retabolo feito com toda a perfeição assima dita e constante do reveren/do prior e juiz e beneficiarios e irmãos devotos da dita irmandade que cocorrem/ para o dito retabolo e conforme o contrato tanto no entalhado e perfeição/ delle no contrato ajustado como na madeira e qualidades se botara di/to retabolo abaxo e se mandara fazer outro por officiais a satisfação dos sobre/ditos a custa dele mestre e seu fiador sem que para isso seja necessario ou novi/dade de justiça e satisfarão a dita quantia do retabolo novo que se fizer athe/ se assentar o dito a sua satisfação de que se fará rol pelos officiais que fizerem/ a obra e pelo dito Joam de Almeida Negrão foi dito que ella thomava a aceita/va este instrumento e a dita obra pello dito preco tendo sob obrigação de sua/

pessoa e bens moveis e de raiz presentes e futuros que obrigou e que para mais/ segurança disso dava por seu fiador e principal pagador depositario do que de [?]/ juizo a Silvestre Xavier Correa que presente estava pelo qual foi dito que/ elle ficava por fiador e principal pagador depositario do que de [?] juizo pello/ dito senhor João de Almeida Negrão para que no cazo que falte ao dito contrato e per/feição da dita obra e dinheiro que receber se obriga a todas as clauzulas e condi/ções dessa escriptura e por todo o contheudo neste instrumento ou qualquer/ parte nelle se obrigam responderem a serem citados perante as justiças que os quise/rem demandar para o que renunciavam ao juiz de seus foros e se obrigam a pagar ao re/querente que na tal demanda andar assim nesta cidade como fora della/ a duzentos reis por dia athe ser acabada e em fee e testemunho da verdade a/ssim outorgarão e a seitarão sendo testemunhas Manuel do Nascimento/ e José Lopes de Aguiar e eu Caetano José de Sequeira, Taballião/ de notas o escrevi
Padre João Chrisostomo/ João de Almeida Negrão/ Silvestre Xavier Correa/ José Lopes de Aguiar/ Manuel do Nascimento

ADE. CNE. Tabelião Caetano José Sequeira , livro 1163, fl. 97 e 97 vº.

O mestre entalhador Francisco Machado e o arcebispo de Évora

A obra e a importância do mestre entalhador lisboeta Francisco Machado foi sendo reconhecida através dos primeiros trabalhos de Túlio Espanca, Vítor Serrão, Francisco Lameira e, de forma mais extensa, pelas investigações de Vallecillo Teodoro, a quem se deve a identificação dos contratos notariais para as mais importantes obras do mestre entalhador e uma primeira visão de conjunto da sua obra.

Pelo que sabemos, foram os jesuítas os primeiros a patrocinarem o talento de Francisco Machado. Das suas onze obras identificadas, as primeiras quatro, o retábulo de São Sebastião para a capela da Quinta dos Apóstolos, o de São Francisco Xavier para a igreja do Espírito Santo, e os dois retábulos para a actual igreja de São Bartolomeu, em Vila Viçosa, foram realizadas para os padres da Companhia de Jesus. Essa frutuosa relação valeu-lhe ainda a encomenda, em 1703, do retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, a última obra documentada do mestre entalhador. Mas é com o apoio do Arcebispo de Évora que Machado vai ter a oportunidade de executar os seus principais trabalhos, onde se destacam o retábulo da Nossa Senhora do Anjo, na Sé, o majestoso retábulo da capela-mor da igreja de Santo Antão, e o desaparecido retábulo da igreja de São Pedro. Essas três obras, realizadas num fôlego contínuo, estabeleceram uma forma inusitada de cooperação, já que Frei Luís da Silva vai obrigar a instalação da oficina de marcenaria de Francisco Machado no

próprio Paço Episcopal, assumindo também os pagamentos semanais aos seus oficiais. Se por um lado, essa obrigação contratual era um constrangimento à liberdade de acção do mestre entalhador, assim colocado sob a supervisão e vigilância constante do Arcebispo, foi um suporte essencial para que Machado actuasse como um verdadeiro arquitecto de retábulos, realizando os desenhos, dirigindo os oficiais entalhadores e responsabilizando-se pela montagem final de estruturas cada vez mais complexas em prazos exíguos e rigorosos.

Em 1701, o septuagenário arcebispo, com a saúde debilitada, reúne forças para a encomenda do monumental retábulo da capela-mor da igreja de Santo Antão, pela exorbitante soma de 5 mil cruzados, um dos mais caros projectos de talha dourada em Évora, no século XVIII. Fazendo mais uma vez prova da capacidade de interpretação das intenções dos comitentes e da capacidade de diálogo com os valores da arquitectura preexistente, Francisco Machado propõe, para as elevadas naves do templo mandado erguer pelo Cardeal-Infante, um retábulo-pórtico ladeado por duas colunas colossais, com o grande arco da tribuna normalmente fechado por uma tela do omnipresente Bento Coelho. De forma inovadora, para o ático, criou um segundo registo formado por uma edícula maneirista com uma tela rodeada por um grupo escultórico. Como homenagem ao seu patrono, na parte superior das colunas, sentam-se duas esculturas douradas em vulto, representando a Fortaleza e a Prudência, virtudes cardeais que personificam as qualidades do

governo do Arcebispo. Anunciando a fama póstuma, num plano mais recuado arcanjos trombeteiros e turiferários ladeiam as armas do prelado. É também Santo Antão o único conjunto que conserva uma indicação repetidamente imposta por D. Luís da Silva para aos desenhos das tribunas dos retábulos maiores de Francisco Machado. Preocupado com a funcionalidade litúrgica das máquinas, o arcebispo exigia que, para a exposição do Santíssimo Sacramento, nomeadamente durante as cerimónias do Lausperene, o interior da casa da tribuna também fosse lavrado e dourado e sobre o trono houvesse um baldaquino formado por uma coroa imperial ladeada por dois anjos tocheiros.

Exatamente por comparação entre algumas soluções semelhantes entre o retábulo da Cartuxa e o de Santo Antão, Francisco Lameira, em texto inserido nesse catálogo, propõem ao mestre Francisco Machado a execução do retábulo da capela-mor da igreja do convento eborense, talvez sob o risco do arquitecto espanhol José de Churriguera.

BIBLIOGRAFIA

TEODORO VALLECILO, 1996; SERRÃO, 1996-1997; MANGUCCI, 2001 E 2008.

Contrato Notarial de Frei Luis da Silva, arcebispo de Évora com o mestre entalhador Francisco Machado para o retábulo da capela-mor de Santo Antão

[fl.32] Contrato que fez o illustríssimo Senhor Arcbispo Dom Frei Luiz/ da Sylva com Francisco Machado entalhador para lhe fazer/ o retabolo do altar mor da igreiiia de Santo Antão desta cidade

Saibão quantos este instrumento de contrato e obrigação virem que no anno do nasimento de nosso senhor Jesus Christo de mil e setecentos e hum annos,/ em o primeiro dia do mes de Abril do dito anno, nesta cidade de Evora, nos passos po/ntificiais do illustrissimo e excelentissimo Senhor D. Frei Luis da Sylva, Arcbispo desta/ dita cidade de Evora, e todo seo Arcibispado, e do conselho de el Rey Nosso Senhor,/ que Deus guarde, onde eu tabelião, ao diante nomeado, fui, estando ahi presente o dito/ senhor, pessoa que eu tabelião reconhecho e bem assim estando mais presente Francisco/ Machado entalhador e morador nesta Cidade, na Rua do Raimundo, pessoa que eu tabelião re/conheço. E logo por elle dito Francisco Machado, emtalhador, foi dito, em minha prezenssa e das testemunhas ao diante nomeadas e assignadas, que era verdade e nella passava/ que elle estava ajustado, avindo e contratado com o dito illustrissimo Senhor Arcbispo para e/feito de lhe haver de fazer, elle, dito Francisco Machado, emtalhador, hum

retabolo para/ o altar mor, digo para a cappela mor da igreiiia de Santo Antão com sua tribuna e/ trono e a caza da dita tribuna forrada toda de emtalhado e na mesma tribuna ha/ de fazer uma coroa empereal com seos Anjos e isto ha de fazer tudo comfor/me o Risco que elle dito Francisco Machado havia apresentado ao dito illustrissimo Senhor Arcebispo. E no dito Risco há de acrescentar a dita coroa empereal e os Anjos e a de fazer/ huas portas na dita tribuna e assim mais fara o acrescentamento que o dito Senhor/ Arcbispo mandou fazer e tudo por conta do dito Francisco Machado emtalhador./ E hora como efeito logo por este publico instrumento disse elle dito Francisco Machado/ emtalhador se obrigava como em effeito obrigou a fazer a dito retabolo para/ a dita cappela mor da dita igreiiia de Santo Antão conforme elle dito senhor tem ajustado/ e isto sem falta nem diminuissão alguma o qual retabolo e tribuna e trono/ e o forro da dita caza emtalhado se obrigava fazer todo de pao de bordo desde/ o principio/ the o remate e fim da dita obra tudo por sua comta delle dito Francisco Ma/chado assim de madeira como de ferraie que for nessessaria para a segurança da dita ob/ra como tudo o mais que nessessario for para a mesma o qual se obrigou a fazer de/mtro em caza do dito illustrissimo senhor Arcbispo e dentro do tempo de hum anno o qu/al começava do dia da chegada da dita madeira a esta dita cidade em diante. E se obriga/elle dito senhor Arcbispo que fazendo o dito Francisco Machado

entalhador a dita obra no dito/ anno, a lhe dar e bem pagar sinco mil cruzados sob pena de que não fazem/do a dita obra elle dito Francisco Machado demtro do tempo de hum anno perder/ duzentos e sincoenta mil reis, a dando acabada no dito tempo que ficara findo e acabado na forma do dito risco e tambem com o acrescemtamento que o dito senhor mandou fazer e tudo o mais asima declarado. E isto senão entendendo/ [fol. 32 v.º] no cazo em que por falta de saude ou falta de madeira que o dito Francisco Machado te/nha para não fazer a dita obra mas sendo por sua umissão o dixer de fazer a dita obra e não a dando acabada no dito tempo de hum ano cahirá na dita penna de per/der os ditos duzentos e sincoenta mil reis a qual obra se obrigava fa/zer na forma que dito he pondo de todo corrente tudo por sua conta por pre/sso e quantia de sinco mil cruzados em dinheiro de contado os quais disse/ se lhe darião e pagarião conforme se lhe derão e fizeram os pagamentos da obra do retabolo de Nossa Senhora do Bispo da vila de Montemor-o-Novo que elle Francisco Machado entalhador fez por conta do dito illustrissimo senhor Arcibispo E nesta/ forma disse estar ajustado havido e contratado com o dito porque com



tudo se/ obrigava a cumprir e guardar com inteiro e real efeito como neste in/stromento se conthem sob obrigação de todos os seus bens moveis e de/ raiz avindos e por aver que para elle em geral obrigou e he por tudo o conte/udo neste instromento ou qualquer parte delle outorgou e se obrigou res/ponder e ser citado e requerido se cumprir perante o juiz de fora do geral des/ta cidade de Evora que hora he ou adiante for ou juiz executor das rem/das da dita menza pontifical e perante qualquer delles fazer de si todo/ o comprimento de infica e dinheiro e imteiro pagamento de principal e custas/ renunciando logo de si para este haver efeito juis e juises de seo foro/ e da terra donde a tal tempo viver ou visitar de todos os mais/ privilegios grasas e liberdades vis condenassoins rezomins e/ citasomins e todo outro remedio de dinheiro ordinaria e extraordina/rio que per si alegar possa alvie dinheiro que diz que a geral renunciassão não va/lha os dez dias de embargos aos demandados e os nove da/ ante e a noiado e as fereas gerais e especiais porque de nada queria usar/ nem gozar salvo a tudo muito interiramente cumprir e guardar como a aqui/ he declarado e a não alegar embargos alguns de nenhuma

calidade e/ comdisão que seiam com que queira contradizer anullar ou impugnar/ este instramento com parte nem em todo e vindo com elles ou alegando al/guma couza não podera ser ouvido em juiz e não fora delles sem primeiro de/puzitar tudo o que por bem deste instramento estiver devendo e lhe for/ demandado em dinheiro de comtado em mam e poder do dito ilustrissimo senhor Ar/cibispo ou da pessoa que seu poder tiver ou provedor sem para isso lhe pedir fian/ça nem cousa alguma porque desde agora para então os havia para o tal depo/zito por seguros e abonados e não noutra provizão del Rey nosso senhor para dei/xar e depuzitar o que dito he e que avendo-a della não podera uzar nem go/zar antes desde agora para o tal tempo a renuncia a qual clauzula depuzi/taria pedio elle dito Francisco Machado a mim tabelião que aqui lhe puzesse es/crevesse por della ser contente o que eu fiz a seo rogo quanto em dinheiro poso e deva/ na forma da provizão se sua Magestade e sua nova lei sobre os depo/zitos e de ser citado em seo nome pello contheudo neste instramento [fl.33] instramento ou qualquer parte delle o foro da Camara desta cidade de Evora/ que hora he ou adiante for assim para instancia da ausão como para/ o da venda pregomins arrematasão de seos bens e que pagaria pessoa requerente ou caminheiro que na tal demanda execu/são arrecadasão andar assim nesta cidade como fora della a duzentos reis/ por dia do dia da ausão por esta athe de todo ser findo e

acabado e real/ entrega de principal e custas sob obrigação dos ditos seos bens E pello dito/ ilustrissimo e excelentissimo senhor arcibispo que presente estava foi dito que elle tomava e aseitava/ com si e em seu nome este instramento da mão e poder do dito Francisco Machado emtalh/ador com todas as clauzulas comdisomins pennas e obrigasomins nelle conteud/as e declaradas e que outrossim se obrigava a que comprindo elle dito Francisco Machado/ emtalhador com todo o comteudo neste instramento em ispicial fazendo/ o dito retabolo para a ditta capella mor da dita igreja de Santo Antão tudo na forma doo dito/ risco e do que dito he de bom pao de bordo desde o principio the o remate e pondo/ elle dito Francisco Machado tudo o que nesesario for para a dita obra e seguransa della/ e fazendo dentro das ditas cazas ponteficais e dentro do tempo de/clarado E elle dito senhor arcibispo se obrigava a fazer lhe os ditos pagamentos/ como dito he isto sem duvida nem embargos alguns sob obirgasão dos be/ns e remdas da dita menza pontifical que para em que obrigou e em/fee e testemunho de verdade assim outorgarão e mandarão dello se feito/ este instramento com o se nelle conthem que todo lhe foi lido e decla/rado e os que desta notta e theor comprirem que aseitarão e em testemunha/ o aseites em nome das pessoas a esta absentes o que pertencer/ pode sendo testemunhas presentes Manuel da Guerra porteiro da Cassa do dito/ senhor e Amaro Dias

merinho todos moradores nesta cidade de
Evora pe/ssoas que eu tabelião reconheso e
assinarão com o dito Ilustrissimo e
Excelentissimo senhor/ e com o dito
Francisco Machado e eu Domingos Nunes
Moreno tabelião de notas/ que o escrevi
[assinaturas] arcebispo/ Amaro Dias/
Manoel da Guerra/ Francisco Machado

ADE, CNE, Tabelião Domingos Nunes Moreno, Livro
1026, fl. 32-33.

Retábulo da capela-mor de Santo Antão

Francisco Machado, 1701. Foto Artur Goulart



A ICONOGRAFIA DE SÃO LOURENÇO JUSTINIANO NOS AZULEJOS DOS LÓIOS DE ÉVORA

A recente reavaliação do percurso artístico de António Oliveira Bernardes, anteriormente reconhecido na historiografia apenas como pintor de azulejos, é particularmente importante para a compreensão dos novos caminhos que a produção das artes decorativas tomou nesse período. Nascido, em Beja em 1662, o pintor era conhecido como António Oliveira "do Alentejo" nos primeiros anos de Lisboa, onde parece ter-se fixado por volta de 1684, data da sua inscrição na Irmandade de São Lucas. O seu casamento, em 1694, com a filha de Francisco Ferreira de Araújo "pintor de têmpera de Sua Majestade" e responsável pela mais importante oficina de pintura de tectos, é uma forma de reconhecimento lisboeta e marca a sua plena integração no meio artístico da capital, ampliando o âmbito das encomendas e os contactos com mecenas importantes. Esse percurso anterior é, aliás, algo semelhante ao de Gabriel del Barco, documentado na pintura de tectos de duas desaparecidas igrejas de Lisboa, e casado com uma cunhada do pintor Marcos da Cruz.

O início da dedicação de Bernardes à pintura dos azulejos coincide com o final da década gloriosa de Gabriel del Barco (1690-1700), e uma das suas primeiras obras para a Quinta da Ramada merece um inédito elogio escrito do padre Agostinho de Santa Maria, equiparando-a à qualidade do azulejo holandês, que tanto agradava à clientela portuguesa.

No plano técnico, se não for utilizada nenhuma preparação mais complexa das tintas, a pintura de azulejos é extremamente exigente, já que é executada "alla prima", isto é, o valor e a forma da pincelada ficam indelevelmente expressas no vidrado que recobre a superfície cerâmica. Naturalmente, ficam favorecidas, por exemplo, a abordagem vigorosa e movimentada de Gabriel del Barco ou a tradição holandesa, onde as pinceladas são dispostas como o tracejado regular das gravuras. Aproximando-se da sua própria experiência pictórica, António de Oliveira Bernardes preferiu contrariar tanto o contraste vigoroso presente nos azulejos holandeses quanto a valorização excessiva da expressão da pincelada, criando nos seus azulejos uma escala cromática alargada com sucessivas aguadas de meios tons azuis. Em 1696, António de Oliveira Bernardes executou as pinturas para a nave da igreja de Santa Clara que, actualmente, em diferentes fases de restauro, encontram-se expostas na nave da Sé de Évora. Nessas obras reconhecemos as figuras alteadas, a correcção do desenho e uma cuidada estruturação do espaço que indicam uma sólida cultura pictórica, apoiada numa leitura pessoal do classicismo francês. Mais do que qualquer outro pintor, foi Bernardes quem aproximou a pintura de cavalete das campanhas figurativas em azulejo. A criação de expressões vigorosas e patéticas, mais uma vez influenciada pelo academismo francês³⁴, é notável no painel da prédica de São Lourenço Justiniano, onde os seus ouvintes exteriorizam emoções diversas perante a ameaça de uma

tempestade. Para esses azulejos que sobrepujam o púlpito, Bernardes escolheu um esquema compositivo que se adapta à irregularidade do espaço arquitectónico, solução que, em situação semelhante, repete no revestimento da igreja da Misericórdia de Évora, de 1716.

No caso da Congregação dos Lóios, as estruturadas composições de António de Oliveira Bernardes não poderiam encontrar melhor clientela, correspondendo a um renovado interesse pela cultura eminentemente pictórica na individualização dos temas escolhidos para a hagiografia de São Lourenço Justiniano, peça central do discurso da construção da identidade institucional da Congregação.

BIBLIOGRAFIA

SERRÃO, 1996-1997; CARVALHO, 2012; MANGUCCI, 2013.

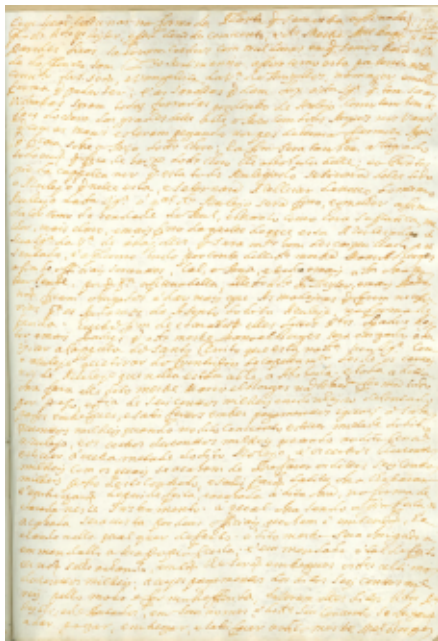
Contrato Notarial com o mestre ladrilhador Manuel Borges para a realização dos azulejos do convento de São João Evangelista de Évora

[fl. 169 v.º] obra de empreitada do aligamento [sic] da igreja de São João, Evange/lista desta cidade que contratarão os ditos padres rector e deputados/ do dito convento com Manuel Borges mestre aleijador [sic] morador em Lisboa/

Saibam quantos este instrumento de contrato, e obra de empreitada do alugia/mento da igreja de São João Evangelista desta cidade de Evora e obrigação virem/ que sendo no anno do nascimento de nosso senhor Jesus Christo de mil e setecentos/ e des annos em os quatorze dias do mes de Novembro do dito anno nesta/ cidade de Evora dentro do convento de São João Evangelista dos conegos regrantes/ na sella do Reverendo Padre António da Purificação rector do dito convento a donde eu/ tabeliam ao diante nomeado fui sendo elle ahi presente e os reverendos padres de/putados do dito convento, e procurador delle no fim deste instrumento/ assinados, que todos forma juntos e congregados para effeito de satisfa/zerem do cazo seguinte E sendo outrossim ahi mais presente Manoel/ Borges mestre de alugador morador na cidade de Lisboa e hora estante/ nesta de Evora pessoa reconhecida do dito reverendo padre rector e procurador do dito/ convento que disserão ser

o mesmo aqui contheudo e que a esto intervier/ão. A saber o dito Reverendo Padre Rector, e mais padres deputados em nome/ do dito seu convento, e o dito Manuel Borges em seu proprio nome. E logo pello/ dito reverendo padre rector, e mais padres deputados foi dito em minha pre/zensa é das testemunhas ao diante nomeadas e escriptas e assignadas que/ assim era verdade e nella passava que elles estão havindos e/ comtratados como logo em effeito por este publico instrumento/ se ouverão, e contratarão com o dito Manoel Borges mestre de alazi/jador que presente estava para effeito do mesmo lhes haver se azuli/jar a dita sua igreja de São João Evangelista deste dito seu convento/ toda desde o andar da mesma athe donde feicha abbobada em/ cada hum dos callanos [sic] della e por baixo os croces [sic] e os com [fl. 170] com suas collunas na forma da planta que se mostra assinada pello dito padre reverendo rector deste ditto convento, e dito mestre Manoel Borges e nas paredes suas sahirem coadros com molduras em que se mostrarão a vi/da do gloriozo sam Lourenço Justiniano assim como esta presente no seu/ convento de São João Evangelista da vila de Arrayolos, na mayor e melhor/ forma que puder ser; e as janelas que dam lux a esta igreja que tem suas/ vidrassas serem todas forradas por dentro de azolejo como tambem a/ face do choro das grades delle athe o arco com dous anjos nos vãos [?]/ que com as mãos estejam pegando nos pes de huma

formoza aguia/ que ficara sobre o arco do dito choro athe abboboda delle; e o Frontis/pio da cappella mor que esta tudo azulegiado se tirara delle todo/ o azulejo que nelle esta, e se tornara azulleiar de novo do mesmo/ azullejo da dita igreja o qual dito azulejo sera fino, e o melhor assim/ da cor como da bondade do azul, estando como hora se pratica, me/lhor, mais claro, e mais fino daquelle de que esta azuleiada a/ sua igreja da Vila de Arayollos que sera muito bem descarquilhado [sic] e a/ssentado, e aplumo [sic] tudo por conta delle dito mestre Manoel Borges/ assim de officiais, serventes, cal, e areya, e tudo o mais a dita obra per/tensente, porque para efetiva della, elle dito reverendo padre reytor, e mais padres/ não ficam obrigados a dar mais que as madeyras que forem necessa/rias para os andamos do assento do dito azulejo na forma re/ferida. E outrossim declarão elles dittos reverendo padre rey/tor e mais padres que o dito mestre Manoel Borges sera obrigado a la/giar a cappella do Santo Christo que esta na dita sua igreja com o azulejo que tirar do frontispio da capella mor desde os carrei/ros de azulejo que nella estam athe a abobada. E toda a ditto/ obra fara elle dito mestre Manoel Borges na sobredita



forma tudo/ por presso e quantia de seiscentos mil reis em dinheiro de contado/ pagos entregues e satisfeittos em tres pagamentos iguais a saber/ duzentos mil reis quando no dito convento estiver metade do dito/ azulejo, e os outros duzentos mil reis quando no dito convento/ estiver a outra metade do dito azolejo e os outros duzentos/ mil reis com os quais se acabam de prefazer os dittos seiscenttos/ mil reis presso deste contrato e satisfação da dita obra lhe daram/ e entregarão depois de feita e acabada a dita obra, na forma de/clarada neste instromento a qual obra sendo assim feita e/ acabada sera vista por dois officiais que bem a entendão, e a/chando nella qualquer defeito o dito mestre sera obrigado a/ emmendallo a sua propria custa; e emmendado o tal defeito/e se não se lhe achando emtão lhe serão entregues os dittos ultimos/ duzentos mil reis; a cujos pagamentos dos dittos seiscenttos mil/ reis pello modo e forma refferida deseram elles dittos reverendos padres/ reytor, e deputados, em seus nomes e do dito convento se obrigavão/ a das pagar, entregar, e satisfazer ao dito mestre Manoel Borges/ [fl. 170 vº] nos dittos tres pagamentos na forma atras declaradas sem du/vida ou embargo algum. E

outrossim disseram elles ditos reverendo padre rey/tor e mais padres que os despachos do dito azulejo que se pagam na ci/dade de Lisboa seiam todos por conta do dito mestre insolidum e/ somente elles reverendos padres se obrigam a pagar, e satisfazer meta/de do custo que fizer a condução do dito azulegio athe este convento por/ verdade do dito mestre. Como outrossim se obrigação a que duran/te a obra do assento do dito azulejo darem cama e menza a elle/ dito mestre, e officiais que na dita obra se ocuparem: A qual obra fei/ta prefeta e acabada elle dito mestre Manoel Borges sera obrigado/ dar athe os vinte dias do mês de dezembro do anno que em/bora a de vir de mil, e setecentos e once annos. Sob pena de que faltan/do a esta condição pagar para a comunidade vinte mil reis que lhe/ serão descontados nos ultimos duzentos reis que receber/ acabada a dita obra na referida forma. E para assim compri/rem terem manterem e pagarem com sincero e verdadeiro effei/to disserão outrossim elles ditos reverendos padre reytor, e mais padres/ deputados dito convento obrigação todos os bens, e rendas do/ dito seu convento que para elle em geral obrigarão. E logo pello/ ditto mestre Manoel Borges que outrossim presente estava/ foi dito que elle em seu nome tomava e aseitava este instrumento/ com todas as clauzullas, e comdissois nelle contheudas, e decla/radas e a dita obra do alaijamento da dita igreja de Sam/ João Evangelista desta ditta cidade na forma que neste ins/tromento se

declara e a dar a dita obra prefeta e acabada/ no dito dia de vinte de Dezembro do anno de mil e sete/centtos e honce annos vista e aprovada e ainda por melhor, e mais/ bem feita do que esta a obra do convento de Sam Joao Evan/gelista da villa de Arayollos e para tudo assim comprir/ ter manter e satisfazer com inteyro e verdadeyro effeito/ e sem falta alguma; e disse o mestre Manoel Borges/ que obriga sua pessoa, e todos os seus bens moveis e de raiz/ havidos e por haver que por elles em geral obrigação. E com embargos necessário neste instrumento/ nem a qualquer clausulla delle e que vindo com ellas/ ou alegando alguma causa afim de impedir arrecadar a/ dita obra, e a não dar finda prefeta e acabada dentro do/ dito tempo pagar os vinte mil reis de pena consertada/ e ha por bem pirmeiro que seja servido em juiso em fee delle/ depositar na mão do dito reverendo padre reitor ou procurador deste/ convento de São João Evangelista desta ditta cidade os dittos seis/centos mil reis preso do dito contrato e emquanto não/ depositar a dita quantia não sera ouvido em juizo nem/ tera delle e lhe sera denegada toda a audiencia [fl. 171] acção e nem no caso da execução podera vir com embargos/ sem primeiro depositar pelo modo [ilegível] sendo caso que suceda alguma sentença definitiva ajuntara citatoria e se lhe que se dara e depositara como assima disse a qual clausula da perculatoria elle dito mestre Manuel Borges perante as ditas testemunhas

pediu a mim tabeliam lhe escrevesse aqui pera ser delle contente conforme é na lei/ sobre a disposiçõins de que há fiz a seu rogo tanto quanto [ilegível] posso e de responder se cumprir por todo contheudo nesse instramento ou por qualquer semelha delle perante o juiz de fora do geral desta dita cidade e o corregedor della que hora sam e pello tempo/ em diante forem per suas cartas perculatorias, citatorias/ semelhas e perante geral governador delles fazer assim todo o cum/primento de direito e justiça e inteiro pagamento. Renunciando pera esta haver efeito juis de seu foro e da terra/ donde ao tal tempo viver e todos os mais privilegios/ liberdades, leis, ordenaçõis que em seu [ilegível] façã sejam que de/ nada quer usar nem zelar, mas sim em tudo cumprir se da/ contheudo nesse instrumento e que pagara ao caminheiro que andar na execução/ desassete reis por dia da primeira citação [ilegível] do principal e contas e reconcecuticos as leis que em seu/ facultor [?] e a lei que diz que a geral renconciação não valha e a de/ dez dias que se dão aos demandados per exemplar/ justiça e ferias gerais [ilegível] tudo cumprir como se executam neste instrumento. E para em seu nome para a dita/ cauza ser citado Francisco da Cruz, porteiro da camara desta cidade em quem fez logo/ com tal citação se proceda na cauza tire sentença faça penhora arrematação em seus bens sem em tempo algum poder alegar defeito de citaçõis/ ou requerimento

porque para a dita causa a faz seu procurador em causa propria e ir/revogavel e em fee e testemunho da verdade assim outorgarão e aceitarão e delle o mandei ser feito este instramento e a qual desta nota em comprirem que tudo lhes foi lido e declarado por mim tabeliam perante as testemunhas em que assinaram de seus sinais e eu tabeliam como pessoa/ publica estipolar-se e aceitar-se em nome das pessoas absentes a quem este puder/ vir tocar e pertencer pode por lei e aceitei e testemunhas que presente foram José Rodrigues Rufaxo barbeiro morador na Rua das Fontes, e Francisco Pinto Teixeira assina-se no dito concerto que todos aqui assinarão e eu Tomas de Azevedo Tabeliam de notas que o escrevi.

Antônio da Purificação Reitor/ Mestre Antônio da Conceição/ Manuel Borges/ Antônio de São Raimundo/ João de São Bernardo/ Manuel de São B. [?]/ José Rodrigues Rufacho/ Francisco Pinto Teixeira

ADE, CNE, Tabelião Tomás de Azevedo, Livro 915, fl. 169v.º - 171.

O *BEL COMPOSTO* NA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE ÉVORA

A Igreja da Misericórdia exibe um notável conjunto decorativo de talha dourada, azulejos e pinturas sobre tela, numa das campanhas decorativas mais coerentes das igrejas da cidade. A intervenção completa de reorganização interna do templo maneirista durou mais de três décadas a concretizar e inicia-se com obras no cruzeiro, concluídas em



IGREJA DA SANTA CASA
DA MISERICÓRDIA DE
ÉVORA

1693. Segue-se a renovação da capela do Cristo Morto, ainda no transepto, com o retábulo realizado pelo mestre entalhador Inácio Carreira, em 1702.

O contrato com o mestre entalhador Francisco da Silva, celebrado em 1710, sob os auspícios do arcebispo Simão da Gama, mas com o acompanhamento efetivo do bispo governador Lourenço Justiniano da Anunciação, é a chave de toda a reorganização do espaço com a sua enorme fachada da

Nave da Igreja da Misericórdia de Évora. Foto Joaquim Carrapato



capela-mor, “o frontispício dourado”, que se prolonga pelas paredes laterais da nave definindo os espaços para as telas de Francisco Lopes Mendes onde se representam o programa de acção social da instituição com as sete obras de Misericórdia Corporais: “dar de comer a quem tem fome”, “dar de beber a quem tem sede”, “vestir os nus”, “visitar os enfermos e encarcerados”, “dar pousada aos peregrinos”, “remir os cativos” e “enterrar os mortos”.

A função estruturante do espaço foi desempenhada pelo trabalho do entalhador, que num modus operandi comum a cultura arquitectónica e artística das oficinas do período, adopta o ritmo proporcional dos tramos expressos também nas nervuras da abóbada, subdividindo o espaço da nave respectivamente em três e quatro secções. Apesar do contrato estipular o prazo de um ano e meio para execução, as obras de entalhe e montagem demoraram mais de quatro anos a concluir-se, naquela que constitui a mais importante obra de Francisco da Silva, experiente mestre reconhecido também como responsável pela conclusão da talha da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (com tecto e telas de Bernardes e azulejos de Gabriel del Barco). Em ambos os conjuntos nota-se a evolução do vocabulário do “barroco nacional” e a utilização de atlantes e anjos alados distanciando-se do discurso das ordens clássicas da arquitectura sugerindo uma “arquitectura metafórica” ao gosto do tratado de

Caramuel Lobkowitz.

O contrato para os azulejos com Manuel Borges realiza-se em 1715, depois da conclusão da campanha da talha, garantido a perfeita continuidade decorativa entre as duas Artes, e nos azulejos as divisões dos tramos marcam-se por pilastras que continuam a linha dos atlantes da talha dourada. O programa iconográfico já se encontra definido pelos comitentes, estipulando-se no contrato o programa iconográfico das sete obras de Misericórdia Espirituais: “dar bom conselho”, “ensinar os ignorantes”, “consolar os tristes”, “castigar os que erram”, “perdoar as injúrias”, “sofrer as fraquezas do próximo” e “rogar a Deus pelos vivos e defuntos” figurada através de outros tantos episódios da hagiografia do Messias. O contrato regista o plano dos emblemas, colocados debaixo dos painéis principais, que iriam ser conferidos depois dos azulejos colocados.

O douramento, outra custosa empreitada, vai ser objecto de dois contratos, um primeiro, constituindo uma equipa dos quatro melhores artífices da cidade, reunindo Manuel da Maia, Bernardo Luís, Francisco Ferreira e José Correia. A redação, por alguém com profundos conhecimentos da Arte, dá conta de todo um aparato “pictórico” propondo reflexos vermelhos e verdes sobre dourado, a alternância de áreas em fosco e brilhantes, as lacas “mais subidas” e as carnações dos anjos por polimento sem recurso a pincéis. A obra só

será efetivamente executada em 1729, por Felipe Santiago que se queixava da Santa Casa da Misericórdia, numa situação injusta para o pintor que, trabalhando com ouro para uma instituição assistencial, se vê a beira da miséria.

Por razões que desconhecemos, cinco das sete “Obras de Misericórdia” foram refeitas pelo pintor José Xavier de Castro, em 1737, mantendo-se apenas duas telas de Francisco Lopes Mendes: “dar de comer a quem tem fome” e “dar de beber a quem tem sede”, marcadas por alguma dureza na aplicação das cores, e por uma ingenuidade na composição. No entanto, comparativamente, são as melhores obras do pintor, nas quais prevalece o registo anedótico, com a representação de costumes tradicionais, como no caso de um grupo que tempera um pão com azeite aquecendo-se a volta da fogueira.

BIBLIOGRAFIA

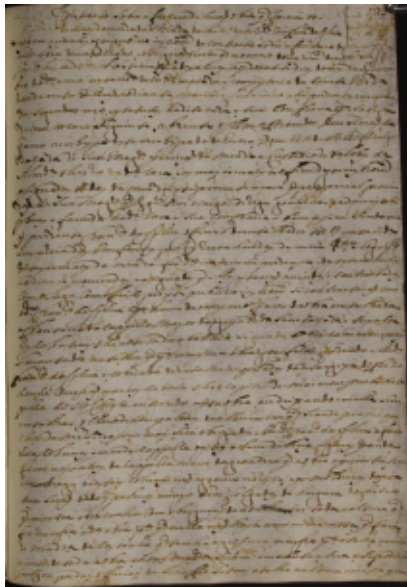
PEREIRA, 1948; SIMÕES, 1944; MENDEIROS, 1987; TEODORO VALLECILO, 1996; SERRÃO, 1996-1997; MANGUCCI, 2001 E 2008 e CARVALHO, 2012.

Contrato Notarial entre a Misericórdia de Évora e o entalhador Francisco da Silva

[fl.125] Contracto sobre a factura de huma obra que fazem os/ irmaos da menza da Santa Caza da Mizericordia desta cidade com francisco da Silva de Évora e o entalhador Francisco da Sylva

Saibam quantos este publico instramento de contracto sobre a factura de/ huma obra deentalhado e obrigação virem que no anno do nascimento de nosso senhor Je/sus Christo de mil setecentos e dez annos, aos dezasete dias do mês de novem/bro, do dito anno nesta

cidade de Evora em a caza e consistorio da Sancta Mizericordia/ donde eu taballião ao diante nomeado fui sendo presentes em men/za segundo uso e estatutos da dita caza e sua confraria para satisfa/zerem ao cazo seguinte, a [ilegível] o ilustríssimo provedor Dom Simão da/ Gama arcebispo deste arcebispado de Evora, Dom José de Mello, fidalgo/ da caza de sua Magestade e escrivão da menza e Custodio Vila Lobos de/ Almeida thezoureiro da dita caza, e os mais irmãos no fim desse instramento/ assignados todos da menza esse presente anno que por especial provi/zão de



sua magestade que Deus tem o cargo de reger e governar e administrar/ os bens e fazenda da dita caza e sua confraria e bem assim sendo ma/is presente Francisco da Syllva official de entalhador morador nesta cidade/ em a Rua dos Emfantes pessoas reconhecidas de mim tabeliam Logo pelos/ ditos irmãos da menza foi dito em minha prezença e das testemunhas/ ao diante nomeadas e assignadas que elles estavam avindos e contratados/ como logo em effeito por este publico instramento se contratarão com/ o dito Francisco da Sylva para haver de o mesmo fazer de obra entalhada/ a frontariada cappella mayor da igreja da dita Sancta caza e

seus al/tares colaterais the ao soco da abobada segundo o risco maior e mais/ levantado na folha que para a mesma obra esta feito fazendo elle dito/ Francisco da Sylva e cobrindo de entalhado os lados da dita igreja do frizo/ donde comesão os arcos da aboda the o capitel de marmore preto da ca/pella do Santo Christo, entrando nesta obra ou deixando em ella sem/ entalhar o claro de dous palmos de altura em que se ha de pintar as/ obras da Misericordia e assim mais sera obrigado elle dito Francisco da

Sylva a fazer/ duas colunas em cada cappella das tais, alem de duas figuras que ha de/ ficar nos lados da Cappella maior, de grandeza que

a obra o primitir, sem/ embargo de as tais colunas não estarem no risco, e as molduras dos coa/dros serão de dez palmos e meyo bem folgados de largura do feitio/ que mostra o rascunho com obrigação de a talha ter toda a altura que/ for necessaria para a talha e avia/mento de toda a obra e a tal madeira sera muito emchuta e seca e se poderá/ julgar por dois officiais de seu officio se tem a talha a altura necessaria que/ [fl. 125 v.º] pede a dita obra segundo os rascunhos que para a mesma se fizerão pondo/ elle dito Francisco da Silva e comcorrendo com todo o necessario para a dita obra que/ dara perfeita e acabada dentro de anno e meyo da factura deste se endi/ante e no fim do dito tempo ser a dita obra finda e acabada sem que nella/ possa haver a mínima mancha e nota e para que dentro no dito tempo assim/ finde e acabe a tal obra será obrigado a comcorrer com os officiais/ que forem necesarios e aviamentos para a factura da obra e isto tudo/ pelo preso e quantia de quatro mil cruzados entregando logo elles/ ditos irmãos da menza a elle dito Francisco da Sylva ao assignar desta es/criptura mil cruzados com obrigação delle e seus sucessores irem com/tinuando com a entrega do mais dinheiro pello tempo endiante traba/lhando-se na dita obra o que se obrigavam realmente comprir e guardar com/ inteiro e real effeito, sob obrigação dos bens e rendas da dita Santa Ca/sa e logo pelo dito Francisco da Sylva foi dito que assim era e se passava/ na verdade e elle por esse publico

instrumento se obrigava a fazer e acabar/ a dita obra na forma que declarado era pello ditto presso de quatro mil cru/zados cobrando logo mil cruzados ao assinar deste instrumento e o mais/ dinheiro convinha e era contente que pelo tempo endiante trabalhando/ na dita obra se lhe fosse entregando pelo bem do que logo pellos ditos ir/mãos da Misericordia em prezença de mim tabeliam e ditas testemunhas derão contarão entregarão ao dito Francisco da Sylva os ditos mil cruzados por/ conta da dita obra e para principio da mesma todas em dinheiro de contado/ moedas correntes neste reyno de Purtugal que ele dito Francisco tomou/ contou e recebeu e depois de bem contado recebidos disse e confe/ssou estar a ahi toda a dita quantia dos ditos mil cruzados e delles/ se dava per entregue pago e satisfeito e aos ditos irmãos/ da menza por livres e desobrigados e se obrigava a dar verdadeiro com/primento a todo este instrumento como nele era declarado sob obriga/ção de sua pessoa e todos os seus bens moveins e de raiz aççoins e pertem/soins havidos e por haver que para ello em geral obrigou e em especial di/sse que obrigava as fazendas seguintes uma morada de casas que tem/ e possui livres e izentas na rua da Fontes digo Rua dos Emfantes que/ partem com casas de Theresa Colassa e cazas de Manuel da Costa, com/feitoiro, e outra morada de casas na mesma rua junto as asima/ foreiras ao Cabido em quinhentos e sincoenta reis e assim mais tres/ quartéis de vinha mysticas que possui nos

coutos desta cidade/ [ilegível] que partem com vinha de Thiago da Costa e outro quartel de vi/nha que tem nos coutos desta mesma posta [?] da Piramanca que parte [fl.] com vinha do Dr. Manuel Bravo da Silva e com vinha de Thomas de Andrade/ as quais fazendas todas eram suas livres de outra obrigação e ahi possuia e como/ tais as obrigava para que por elas e pelo mais bem [?] dellas tenha este/ instrumento seu verdadeiro e real cumprimento faltando a satisfação delle o que tudo obriga/va em seu nome e de sua mulher Catarina Lopes pessoa reconhecida de mim tabelião, a qual eu tabelião em casas de sua morada lhe noticiei e notifiquei esta/ escritura em como o dito seu marido Francisco da Sylva se avia contratado/ com os irmãos da menza da Santa Casa da Misericordia desta cidade para haver de lhe fazer/ uma obra de entalhado em a igreja da dita Santa Casa na forma declarada/ em esta escritura pelo preço de quatro mil cruzados de que o dito seu marido/ cobrou logo ao assinar esta mil cruzados ficando para se lhe ir com/tinuando com o mais dinheiro pelo tempo em diante que for fazendo em a dita obra/ que dara finda e acabada dentro de ano e meyo da factura des/ta escritura emdiante a cujo cumprimento havia o dito seu marido obriga/do todo os seus bens em geral e em especial as fazendas conteudas em esta dita/ escriptura que tudo lhe foi lida e declarada por mim tabelião e sendo tu/do por ela muito bem ouvido e entendido me respondeu e deu em

resposta/ que de tudo era sabedora e que de seu consentimento o dito seu marido havia/ ajustado a dita obra pelo dito preço de quatro mil cruzados de que recebera/ os ditos mil cruzados a conta de que tudo se havia feito a presente escriptura/ e ao cumprimento dela obrigada o dito seu marido as ditas fazendas e se/ necessario ser pela parte que por direito lhe tocava de novo tudo obrigava re/tificando tudo per bem feito firme e valioso de que eu tabeliam/ dou minha fé e por todo o contheudo neste instrumento qualquer parte/ delle responder assim citado sem isso for [?] elle dito Francisco da Sylva perante/ o juiz de fora do geral desta cidade ou corregedor dela que hora são os que ao dian/te forem e servirem por suas cartas precatorias citatorias e semelhas per/ante qualquer delas fazer do sitado o cumprimento do dito e justiça e inte/iro pagamento do principal e custas renunciando logo disse para se ha/ver efeito do juiz de seu foro da terra e domicilio donde ao tal tempo/ viver ou estiver e todos os mais privilegios graças e liberdades leis/ e ordenasoins, razoins e excepções e tudo outro qualquer remedio de direito/ ou direito extraordinario que per si alegar possa e a lei de direito que faz geral renun/ciação não valha e os dez dias que se dão aos demandados/ por escripturas publicas e as ferias gerais e especiais porque de nada quer/ usar nem gozar antes tudo cumprir e guardar e de não alegar em/bargos alguns de qualquer calidade ou condição que sejam com que queira/ anular

contradizer ou impugnar este instrumento em parte ou em todo [fl. 126 v.º] e vendo com elle ou alegando alguma cousa não quer ser ouvido/ em juízo ou fora dele nem admitido a requerimento algum sem primeiro depo/zitar tudo o que por bem deste instrumento constar estar devendo pela justiça/ lhe for demandado tudo em dinheiro de contado em maos e poder do tesoureiro/ da dita santa casa sem para isso lhe pedir nem necessario ser dar fiança cau/são ou abonação alguma porque de agora para então o há por seguro e abo/nado e fiel depositario enquanto não fizer o dito deposito lhe sera dene/gada toda audiencia razão acção e requerimento que em juizo em fora dele qui/ser fazer a qual clausula depositaria elle dito Francisco da Silva pedio/ a mim tabelião que lha puzece e escrevece purque declara com/tente e eu tabelião aqui lha pus e escrevi por ma pedir e tanto quanto/ em direito posso e devo na forma da provisão de sua magestade sobre os di/tos depositos e de responder e ser citado se necessario for em nome dele dito/ Francisco da Sylva o porteiro da camara desta cidade assim para a primeira importan/cia da acção como para a da venda pregois e arrematações de seus/ bens sem em tempo algum poder alegar ignorancia nem deffei/to de citação porque de agora para então o faz seu procurador em cauza/ propria e irrevogavel e de pagar ao requerente caminheiro ou pe/ssoa que na tal execução andar assim nesta cidade como fora dela a du/zentos reis por dia que se

contarão do dia da primeira acção posta the de tudo ser/ acabada [?] real entrega do principal e nestas em fee e [ilegível] termo de verdade assim/ o outorgaram e dele mandaram ser feito este instrumento e os que desta nossa/ cumprirem que tudo lhes foi lido por mim tabeliam como nele se conthem/ que asseitarão e eu tabelião em nome dos absentes a que isso per/tencer pode este publica justiça sendo presentes per si e por testemunhas/ o padre João Antunes secretaria da dita santa casa da misericordia e Manuel Froes/ requerente e servo da dita santa casa pessoas reconhecidas de mim tabeliam que/ todas aqui assinaram eu Andre Vidigal da Silva Tabeliam de notas que escre/vi Dom Rodrigo de Melo/ Cristovão de Chavez de Abreu Corte Real/ Jose Barreto de Valdevinos/ Custodio de Vilalobos de Almeida/ Alvaro Jose de Carvalho/ Pedro Rodrigues Bottão/ Catherina Lopes/ Francisco da Silva/ Padre João Antunes/ Manuel Froes

**Arquivo Distrital de Évora. Cartórios Notariais de Évora.
Tabelião André Vidigal da Silva, Livro 1009, fl.225 e v.º.**

Contrato notarial entre a Misericórdia de Évora e o mestre ladrilhador Manuel Borges

[fl. 2 v.º] Contrato que faz os irmãos da Misericórdia/ desta cidade com Manuel Borges morador em Lisboa so/bre o azoleiio da igreja

Em nome de Deos, amem, saibão quantos este publico instrumento de con/trato e obrigaçam virem que no anno do nascimento de nosso senhor/ Jesus Christo, de mil e setecentos e quinze annos, nesta cidade,/ diguo, annos, aos vinte e hum dias do mes de Setembro do dito anno,/ nesta cidade de Evora, nas cazas da Mizericordia della, estan/do ahi, em meza, o Reverendo Dião Christovão de Chaves de Abreu/ Corte Rial, escrivam e prezidente da dita meza, e o sargento mor/ Manuel Duarte de Oliveira, thezoueiro da mesma, e os mais ir/mãos da dita meza, no fim deste instrumento nomeadas/ e assinadas, estando mais prezente Manuel Borges, mestre/ [fl.3] mestre de azuleiio, morador na cidade de Lisboa, as Ginellas Verdes, pe/ssoa reconhecida das testemunhas ao diante nomeadas/ e assignadas, e bem assim Manoel Gomes, mestre de pe/dreiro, morador nesta Cidade na Rua dos Mercadores, diguo, na



Rua do Re/mundo pessoa reconhecida de mim tabaliam que certifico ser a pro/pia aqui contheuda e declarada. E loguo pello dito Reverendo/ Deão e Thezoueiro, e mais irmãos foi dito em presença de mim taba/liam e ditas testemunhas que elles tinham detriminado man/dar azuligar a igreja e coro desta caza para o que estavam aser/tados com o dito Manuel

Borges a que azuliasse repartin/do o azuleiio em sete passos das obras espirituais da mizericordia/ com varios emblemas por baxo dos ditos passos de que se lhe dara/ um papel declarando-se os passos e emblemas em hum diguo/ emblemas em que sera assignado pello thezoueiro desta me/za o qual mostrara depois do dito azoleiio asintado na igreja pa/ra ver se esta feito na forma do estrato que se lhe der assignado/ pello dito thezoueiro e o dito azuleiio sera do mais fino e me/lhor que

ouver feito no tempo presente nos templos da corte e/ se lhe da por cada milheiro que asentar quarenta mil reis livre/ de todos os custos despezas e comduçois que o mesmo fizer des/de a hora que estiver feito e pintado athe chegar a esta caza e/por quanto todas as ditas despezas sam por conta desta meza e as despe/zas miudas e despachos de tudo o mais

neseçario para se comdu/zir o dito azuleiio athe Aldeia Gualegua sera feita esta com/duçam pello dito Manoel Borges e tudo lhe sera paguo pello the/zoureiro desta meza ao dito Manoel Borges e sera crido por sua/ verdade de que dara hum rol da despeza para lhe ser satisfei/ta, assim de quarenta mil reis que a de haver por cada mil reis/ de azoleiio que assentar e todos os homes que lhe forem neseça/rios para o ajudarem a assentar o dito azoleiio sam por/ conta delle dito Manoel Borges porem a cal a area e madeira/ que for neseçario para se assentar o dito azoleiio sera por conta/ desta meza que satisfara o thesoureiro della e o dito azoleiio da/ igreja e coro sera obrigado assentallo athe dia da vizitação de San/ta Izabel que he a dois de Julho e o corpo/ da igreja o dara the a Coresma não havendo emvernada/ que o impeça e finda a obra serem contados os milheiros de azo/leio que a desta igreja e coro e levara por cada hum milheiro/ se daram os ditos quarenta mil reis abatendo-se toda aquella/ quantia que tiver recebido por conta da dita obra e sucedendo/ que vindo o dito Manuel Borges a fazer a obra do azoleiio e não a fin/dar por huma vez athe o dito tempo seia persizo recolher-se/ a corte esta meza lhe pagara o carro das bestas delle dito Manuel / Borges e seus officiais de Aldeia Gualega athe esta cidade e se/ lhe dará por mão do thesoureiro no mês que vem de Outubro duzentos/ mil reis postos em Lisboa e no comesso e principio da

obra outros du/zentos mil reis e no fim da obra sera satisfeito de todo o/ restante que se lhe dever contados os milheiros alem das despe/zas miúdas que fizer com a conduzam do azuleio que/ logo lhe foram satisfeitas e faltando esta meza ou outra/ que vier assim que findar a obra a satisfazer-se tudo o que/ se dever ao dito Manuel Borges se lhe paguara a seiscentos reis por/ dia enquanto não for satisfeito da dita importância [fl. 3 v.º] importancia assim das perdas e danos que tiver por cau/sa de não acudir ao seu officio pella rezam do não pagamento. E pello dito Manuel Borges foi dito que passava na verdade que/ estava ajustado a assentar o dito azuleio na forma que diguo/ na forma com as condições referidas delas pellos ditos/ irmãos da meza e se obrigua a cumprir tudo o porposto pella/ dita meza não se faltando aos paguamentos e para segurança/ e firmeza de fazer a dita obra referida obigua sua pe/ssoa e bens havidos e por haver [sob] pena de que faltando a por o dito azo/leio na forma e tempo declarado consente que esta meza/ ou a qual soceder por elle Manuel Borges faltar a que mandem fin/dar o dito azoleiio a sua custa e neste caso quer entam que/ as despesas miúdas seiajam também por sua conta e a seguran/ça deste comtrato e ao dinheiro que receber dará por fiador/ e principal pagador e depositário de fee de juízo pelo ditto Manuel Bor/ges diguo de juízo ao ditto Manuel Gomes pedreiro atras de/clarado e loguo pello ditto Manuel Gomes

que presente estava/ foi dito que elle sem contradisam de pessoa alguma e muito/ de sua livre vontade ficava por fiador e principal pagador/ de fee de júizo a que o dito Manuel Borges não/ falte a todo o conteúdo neste instrumento e a tudo o que cobrar e falando se obriga por sua pessoa e bens a satisfazer tudo a esta meza da Mizericordia e a pagar todos os custos despezas/ que a meza fizer por cauza do dito Manuel Borges faltar tudo por/ juramento do desembargador [?] que hoje he ou ao diante for e a cumprir/ tudo o que atras se declara nesta escritura. E nesta/ forma se houveram por ajustados e cada hum pella parte/ que lhe toca se obriga tudo cumprir e guardar com inteira/ e real efeito e de responder e serem citados e a cumprir/ se nessecario for por tudo conteudo neste instrumento ou qual/quer parte delle perante o juiz de fora do geral desta cidade/ que hora he ou ao diante for e servir ou o corregedor della/ por suas cartas peratorias recatorias e com ellas perante/ qualquer deles fazer desse todo o comprimento de direito/ e justiça para o que renunciavam o juiz e júizes de seus feitos e da corte ou domicilio donde estiverem e todos os mais privilégios graças e liberdades/ condações que por se aleguar possam senam tudo com/prirem e guardarem com imteiro e real efeito. E em/ fee e testemunho de verdade assim o outrogaram e se/ comandaram ser feito este instrumento e os que esta notas/ comprirem em necessário forem que todo lhe

foi lido e declarado por mim tabeliam como nelle se comthem/ que asseitaram e eu tabeliam em nome dos ausentes/ a que este convem comunicar sendo testemunhas os reverendos padres Manuel Evangelista e Joseph Francisco que todos aqui asi/gnaram e eu Manuel Pinto de Carvalho tabeliam de notas que o escre/vi [assinaturas] Deão Cristovão de Chaves Abreu Corte Real/ Luis da Gama Lobo/ [fl.4] Manuel Duarte de Oliveira/Luis Bernardo [?] Zagalo Seixas/ Domingos [ilegível]/ Ignacio dos Santos/ Manuel de Sousa/ Manuel Rozedo/ Manuel Rodrigues Nole/ António Contilhamosa [?]/Manoel Simois/ Manoel Borges/ Manoel Gomes/ Padre Manoel Evangelista/ Joseph Francisco Ministro [?]

ADE. CNE. Tabelião Manuel Pinheiro de Carvalho. Livro 1130, fls. 2 v.º a 4.

Termo de contrato entre a Misericórdia de Évora e os mestres douradores Manuel da Maia, Bernardo Luís, Francisco Ferreira e José Correia para dourarem o retábulo da capela- mor

[fl.19] Termo de obrigação dos ditos officiaes/
feito em 24 de Julho de 728

[fl. 19 v.º] aos vinte e quatro dias do mes de Julho
de/ mil setecentos e vinte oito nesta se/crataria da
Santa Caza da Mizericordia da/ cidade de Evora
pareserão presentes Ma/noel da Maya, Bernardo
Luis, Francisco/ Ferreyra, e Joseph Correa, todos
mestres/ douradores e moradores nesta cidade/ e
pessoas bem conhecidas nella, e por elles/ foi ditto,
que pera firmeza, e lembrança/ do ajuste que havião
feyto no dia antece/dente com a meza desta Santa
Caza de doura/rem o frontespicio de entalhado da
i/greja della herão contentes se fizesse/ por mim
escrivão da mesma, este termo/ com as condições, e
declarações insertas/ nelle as quais todas elles
livremente se o/brigavão inteiramente a cumprir, e
en/cher por suas pessoas, e bens prompta, e
cabal/mente, e desde agora se sometião a todas/ as
pennas clauzullas, e obrigações que neste/ termo
forem postas, e as mais todas essensi/aes que por
esquecimento senão declararem/ aqui para a boa
concluzão e perfeição da/ sobreditta: primeiramente
se obri/garão a dourar toda a obra de madeyra que
es/tiver no frontespicio da igreja com o ouro/ mais
corado que ouver e alguns vãos que tiver o
en/talhado porque paresse em que está a/centado os

pintarão de jalde para que a pa/rede com a brandura
da cal não deslus/tre o dourado. As figuras, serafins,
es/cultura e a mais obra que estofarem sera/ tudo
sobre ouro e não sobre prata ou tin/ta alguma, e as
encarnações serão de poli/mento, e não de pincel
toda a obra se/ aparelhará com nove mãos de
aparelho/ em sua conta, que será de retalho de luva/
fino e os estofados das figuras e azas dos/ serafins se
estofarão com as cores mais/ finas e os reglaxos desta
obra de verdes/ estilhados, e lacras muito finas e
subidas [fl. 20] que o ouro sera todo burnido, e
aparessem/do a essa meza que se lhe fação alguns/
foscos e serão feytos sobre ouro, o que ficara/ ao
arbitrio da mesma determinar se há de/ levar a dita
obra os taes Toscos ou se ha de ser/ do de burnido e
paressem/do a esta meza que se lhe fação alguns/
foscos serão feytos sobre ouro o que ficara ao
arbitrio da mesma determinar se há de/ levar a dita
obra os taes foscos ou se há de tudo ser burnido.
Que os sobreditos mestres/ douradores serão
obigados a dazer os/ andaimes a sua custa
desmanxa-los,/ conduzir tudo o necessario para
elles, e recon/duzir as madeyras dos mesmos e
pagar/ carretos e ruinas dellas e avendo-a por sua/
conta grudar, pregar, e repregar toda a o/bra
sobredita que persizar do referido que/ sera vista
primeiro que se aparelhe para se exami/nar se fica
segura e boa como tãobem/ antes que se desmanxe
qualquer andaime/ se mandará por quem o entenda
examinar/ e ver tudo o que estiver feyto para ver se o
está/ na forma contratada para que não estando/ se
obrigarem a fazer prontamente que pas/sado hum
anno completamente depois que a o/bra for fida e de

todo acabada se fará/ nella exame por pessoas inteligentes para/ verem se tem alguma ruina, ou falta/ do ajustado e havendo-as se mandará/ reparar a custa dos ditos mestres douradores; que os mesmos se obrigão a dar de todo perfeita e acabada a dita obra/ dia de Reis próximo futuro enão o fa/zendo assim podera a meza meter os/ officiaes que lhe paresser para acabar e pagar/lhe os dias ou tempo que gastarem pellos/ pressos que lhe paresser tãoobem tudo/ a custa dos bens delles ditos mestres e nis/to, e nas mais despeza que fizer esta santa caza/ sera somente crida por juramento do irmão/ ou pessoa que fizer a dita despeza porque/ a satisfação de todo o sobredito se obrigão elles dittos mestres por suas pessoas e [fl. 20 v.º]” pessoas e bens e hum por todos e todos por ca/da hum delles, e esta meza a entregar-lhe/ em dinheyro corrente pro mão do irmão/ thezoureiro della seiscentos e outenta mil/ reis presso porque ajsutarão e contratarão/ dar a ditta obra acabada com as condiçoes e na forma assima declarada sem/ esta Santa Caza ter obrigação de lhe dar ou/satisfazer mais couza alguma fora dos/ ditos seiscentos e outenta mil reis, por/que se ajsutarãoi a tal obra de que logo ao assi/nar este termo receberão da mão do/ irmão thezoureiro Domingos de Medeyros e/ Pina quatrocentos mil reis, para se avia/rem do necessario para principiarem/ a obra dos quais logo aqui da plenaria/ quitação a esta Caza da Misericordia dezo/brigada delles; e logo no mesmo dia/ Caza e hora paresseu Manoel Perreyra/ mestre atafoneyro morador na rua que atra/vessa da Rua de Alconchel para o Terreiro dos Mercadores pessoa tãoobem conhecida/ nesta dita cidade e pello mesmo

foi dito que elle/ per si e por todos os seus bens ficava por/ fiador principal pagador e depozitario de/ juizo ao comprimento de tudo sobredito e que/ via em sua pessoa e bens ser executado/ para satisfação de tudo e da quantia, ou/ quantias que recebem e receberem em dian/te os ditos mestres porque todos e a cada hum/ per si hera contente de afiansar na dita for/ma e ao comprimento de todo este ajus/te e contrato em feé do que se fez este termo que/ assianrão comigo escrivão sendo teste/munhas presentes João Galvão de Oli/veyra e Sylva e o reverendo doutor o padre Ma/noel Alvres secretario e capellão/ desta Santa Caza da Misericordia e Joseph da/ Cunha Estibeyro todos moradores/ [fl. 21] moradores desta cidade de Evora/ que todos assinarão e eu antonio Ma/tella de Tavora escrivão desta ir/mandade da Misericordia de Evora que/ fis e assinei o sobredito termo aos quatro duas do mês de Julho de mil/e setecentos, e vinte e outo annos.

[assinaturas] Antonio Matella de Tavora/ Manoel da Maya/ Lourenço Vaz [?]/ Joseph Correa/ Francisco Ferreira/ Manoel Pereira/ José Galvão de Oliveira e Sylva/ Joseph da Cunha Estibeyro/ Padre Manoel Alvres

ADE, SCMEVR, n.º 27, Lembranças das mezas começou em 1728 athe 1739

A TALHA “FRANCESA” DOS RETÁBULOS CARMELITAS DE ÉVORA

A primeira referência a Sebastião Abreu como principal responsável da oficina reporta-se a 1747, quando assina o contrato com o convento de São Domingos, em Elvas, onde o mestre entalhador realizou uma série de colunas e capiteis para guarnecerem o interior do templo. Mas a experiência que vai redefinir o seu percurso artístico foi a participação na execução das empreitadas de talha dourada para os conventos carmelitas de Évora. Nos retábulos para o Mosteiro de São José (Convento Novo) e para o Mosteiro de Nossa Senhora dos Remédios abre-se um segundo momento para a talha Rococó no Alentejo, superando pela primeira vez a experiência da Sé de Évora que até então norteava o labor da oficina. Esse novo período coincide com a fase de maturidade de Sebastião Abreu do Ó, ao mesmo tempo que lhe proporciona os contratos mais importantes e rendosos. Segundo o documento revelado por Artur Goulart, o mestre João Luís Botelho foi o responsável pelo “risco” do retábulo da capela da Ordem Terceira na Igreja do Carmo, em Évora. O desenho do retábulo da capela-mor do Convento Novo, ainda marcado por colunas rectilíneas, uma opção original no percurso de João Luís Botelho, e uma solução provavelmente influenciada pelo retábulo da capela-mor da Sé de Évora e ainda pelo magnífico retábulo da capela de São João da igreja jesuíta de São

Roque, em Lisboa. Particularmente interessante são as ilhargas curvilíneas, demonstrando uma procura de soluções dinâmicas por parte de João Luís. Serão os retábulos do Convento Novo, claramente marcados pelo desejo de modernidade dos carmelitas de Évora, o ponto de partida para uma série de obras em que o neoclacissismo romano se funde com o estilo Rococó, que os frades preferem denominar de “talha francesa”. Tudo indica que João Luís foi também o autor do desenho dos retábulos colaterais da igreja do Convento Novo, contratados em 1753, e que serão executados por Sebastião Abreu do Ó, com a planta “chanfrada” ou “sextavada”, em que as colunas que ladeiam a tribuna avançam em relação às da ilharga, numa solução já ensaiada no retábulo da capela da Ordem Terceira na Igreja do Carmo. Três anos depois, em 1756, será a vez dos carmelitas dos Remédios renovarem a capela-mor, com o retábulo a ser executado, mais uma vez, por Sebastião de Abreu. No contrato há uma série de recomendações de carácter geral da obra, como a abertura do vão para dar profundidade ao trono ou a regularização do nível dos degraus em relação aos retábulos colaterais que dão conta de uma cuidadosa preparação posta pelos frades carmelitas na condução da empreitada. Demonstrando a continuidade nas directivas que muitas vezes presidem as obras realizadas numa mesma ordem religiosa, o prior, Frei António de São José, faz questão de

utilizar os retábulos do Convento Novo como modelo para a realização do retábulo da capela-mor dos Remédios. Segundo as cláusulas desse documento, Sebastião do Ó obrigava-se a: “...fazer um sacrário à imitação do da capela-mor da Igreja do Convento Novo, no caso que o oratório da Senhora não fique sobre a banqueta; os nichos dos santos serão também à imitação dos que estão na mesma capela-mor do Convento Novo, e toda a obra será entalhada com talha francesa e mais nova que hoje se usa; e fará a banqueta do altar-mor de comprimento tal que possa levar quartelas entalhadas que ele dito mestre há de fazer; e as quartelas debaixo das colunas serão como as dos altares colaterais do Convento Novo, e melhor se puder ser...”

Os cuidados descritivos do contrato se justificam-se porque são acompanhados apenas por desenhos parcelares da planta, coluna e da arcaria: “E será feita pella planta e culuna que esta/ assignada pello Prior do dito Convento, e também/ de fazer hum trono para a caza datrubuna que este e a arqueria da dita obra será feita pelo Risco/ também assignado pelo dito Prior”

É justamente na planta do retábulo que se nota uma inovação em relação ao protótipo dos retábulos da Igreja do Carmo e do Convento Novo, com as colunas laterais da tribuna dispostas obliquamente, reforçando o sentido dramático da exposição da imagem do Cristo Crucificado, uma solução também adoptada pelo arquitecto André Soares, no retábulo da

capela de Nossa Senhora do Rosário na Igreja de São Domingos de Viana do Castelo, em 1760.

Todo o conjunto, de dimensões imponentes, devendo-se também mencionar a belíssima caixa do púlpito, é justamente considerado a obra emblemática de Sebastião Abreu do Ó, e a melhor obra de talha dourada do período em Évora.

BIBLIOGRAFIA

SMITH, 1962; BORGES, 2005 e MANGUCCI, 2010.

Retábulos da Igreja do Convento de Nossa Senhora dos Remédios. Foto António Severo.



Contrato notarial entre os religiosos do Convento de Nossa Senhora dos Remédios e o mestre entalhador Sebastião Abreu do Ó

[fl. 32] Contrato que fazem os reverendos padres/ e mais religiosos de Nossa Senhora dos Remédios com Sebastião de Abreu do Ó Lourenço Barboza a Fl. 4 Evora

Em nome de Deus Amen saibam quantos este instro/mento de contrato virem que no anno do nascimento de nosso se/nhor Jesus Christo de mil setecentos e cincoen/ta e seis aos vinte e cinco dias do mes de Setembro, na cidade de Evora extramuros della/ no convento de Nossa Senhora dos Remédios aonde eu/ tabeliam fui, estando junto em comunidade o reverendo padre prior/ e mais reverendos padres do governo abaxo assinados e bem/ assim estando mais presente Sebastiam de Abreu do Ó/ entalhador e morador nesta cidade, na Rua de Avis, pessoa/ reconhecida de mim tabeliam que certifico ser o próprio,/ E logo pello reverendo prior e mais religiosos foi dito a mim tabeliam/ perante as testemunhas no fim assignadas que elles estavam com/tratados e ajustados com o dito Sebastiam de Abreu do Ó/ para efeito de o mesmo lhe fazer hum retabollo e caza da tribuna tudo emtalhado para a

capella mor/ do dito convento e por preço de seiscentos mil réis. E deste recebeu logo ao assignar desta duzentos mil reis/ e no fim do mês de Novembro que vem deste mesmo/ anno nos obrigarmos a dar-lhe cento e cinquenta mil réis, e outra tanta quantia de cento e cinquenta mil réis no meado do mês de Fevereiro que vem de setecentos e cinquenta e sete e os cem mil réis que faltam para com/pletar os seiscentos mil nos obrigamos a lhos satisfazer no fim da obra estar acabada e assentada/ e será elle dito mestre obrigado a cumprir as obrigações seguintes; ha de ser a obra feita de pinho de flandres/ sem mago ou curração [sic] alguma, e toda a peça que levar tem obrigação de fazer outra a sua custa que esta hé a principal condição da obra. E será feita pella plânta e culuna que esta/ assignada pello Prior do dito Convento, e também/ de fazer hum trono para a caza da trubuna que este [?] / [fl. 32 v.º] este e a arqueria da dita obra será feita pelo Risco/ também assignado pelo dito prior; e de fazer os pe/destais de madeira com zimalhas e almofadas como se costuma; e porá no lado do altar hu/ma porta com se tem ajustado para serventia/ da caza da trebuna, e de fazer na mesma caza da/ trebuna toda entalhada, advertindo que a talha/ que fizer no tecto ha de



ser na mesma madeira e peça e não suporta [?], e de mandar romper a parede para no vão della se fazer a dita caza/ da trebuna; e de fazer escada para subir ao trono/ e de rebachar os degraus do altar mor, e pucha/dos fora no nível dos altares culaterais que/ hão de ser só dois degraus que elle dito mestre entalhador [ilegível] terá obrigação de pagar aos pedreiros dos jornais e todos os aviamentos necessários de cal, pedra, teio [sic] e areia sem ficar contas delles aos Religiosos; e fará também o dito mestre hum oratório seis/tadado [sic] para nelle se culucar Nossa Senhora dos Re/médios, e sem entalhado ou respaldo do dito orato/rio, o qual

se ha de por onde o reverendo prior detre/minar, e de fazer hum sacrario a imitação/ do da capella mor da Igreja do Convento Novo no/ cazo que o oratório da Senhora não fique sobre/ a banquetta; os nixos dos santos serão também à imitação dos que estão na mesma capella mor/ do Convento Novo, e toda a obra será entalhada com/ talha franceça e mais nova que hoje se usa; e fa/rá a banquetta do altar mor de cumprimento tal/ que poça levar quartellas entalhadas que

elle dito mestre há de fazer; e as quartellas deba/cho das colunas serão como as dos altares culateraes do Convento Novo, e melhor se

puder ser; e também fará mais o cachão do Altar-mor com/ a madeira que tem o velho, no cazo que esteja capaz, e com mais tábuas que do Retabullo velho/ se tiraram que elles Religiosos lhe darão para o dito efeito; e será mais obrigado a dar a obra acabada no fim do/ mês de dezembro que vem do dito anno de mil setecentos e cinquenta e sete [fl. 33] para nella se fazer a função/ das Enduenças, e cazo que faltem algumas couzas para seu comprimento como se poça nella fa/zer a função dita sem emprefeição/ porque podera su/ceder faltarem algumas frizos na tal obra que le/vem algumas semanas de trabalho depassadas as/ em avenças e que podera acabar sem que tenha per/timento algum e lhe concedem tres semanas depois/ de pazarem a dita Endoenças porem sempre/ obrigado a por a dita obra com tremos [?] que se faça nella/ a sobredita função de Endoenças com as declara/çois assima ditas e faltando a elas não aver elle dito/ meste levar mais de quinhentos mil reis pella dita/ obra, e os cem mil reis da elle dito mestre entalhador/ de esmola a Nossa Senhora dos Remedios e os ditos re/ligiosos asseitarão a dita condição sem obrigação de per/der o cem mil reis cazo que na obra não faça a dita fun/ção das Endoenças que fazendo-se não tem obrigação/ de perder coiza alguma os cem mil reis assima dito nem/ de os dar de esmolla cazo que o dito mestre entalhador/ não ache carpinteiros para lhe trabalharem na dita/ obra tessera [?] elle dito

reverendo padre prior a por-lhos pr/ontos, e faltando a esta condição não tera obriga/ção de dar a obra feita pera o tempo assinallado, e/nesta forma se contratarão estas partes e em/ tudo, por tudo prometião cumprir e guardar e/ contra elle não allegarem embargos e em fee e tes/temunho de assim doutras asseitarão/ e outrossim deve elle dito Sebastião de Abreu que seguran/ça deste comtrato e caluzullas delle dava por/ seu fiador a seu cunhado Jerónimo Ribeiro merca/dor de pano de linho morador na Rua Ancha desta/ cidade que presente estava pessoa reconhecida de/ mim tabeliam e por elle de foi dito ficava por fiador do dito/ seu cunhado a segurança deste comtrato para/ o que obrigava sua pessoa e bens e assim o a assei/tarão elles dittos reverendos religiosos e sendo pre/zentes por testemunhas assynatura desta/ [fl. 33vº] [ilegível] Rodrigues e Manoel [ilegível] desta que aqui assinarão [ilegível]

[assinaturas] Prior António de São José Prior/ Frei José de Santa Eufrozyna savario/Sebatiam de Abreu Frei do Sacramento savario/ Frei Manuel do Nascimento/Frei Jose Ros Holglo [?] Hieronimo Ribeiro/

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, 2013. Paulina Margarida Rodrigues ARAÚJO, Câmara Eclesiástica de Évora. Catálogo/Inventário. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Évora.
- BARATA, 1897. António Francisco BARATA, Obras de talha em Évora in Noites de Évora. Miscellanea poética, romântica e de varia historia. Évora, 1897.
- BORGES, 2003. Artur Goulart de Melo BORGES, A confraria de Nossa Senhora do Rosário in Tesouros de Arte e Devoção. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2003.
- BORGES, 2005. Artur Goulart de Melo BORGES, “As obras da nova Capela-mor da Sé – escola de artistas”, Eborensia, n.º 35, 2005, pp. 153 – 190.
- CAETANO e SILVA, 1993. Joaquim Oliveira CAETANO e Nuno Vassalo SILVA, “Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes” in Poligrafia, n.º2. Lisboa, 1993.
- CARVALHO, 1960-62. Armindo Ayres de CARVALHO, D. João V e a Arte do seu Tempo. Lisboa: Edição do Autor, 1960-62.
- CARVALHO, 2012. Maria do Rosário Salema Cordeiro Correia de CARVALHO, A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma. Texto policopiado. Lisboa: tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.
- ESPANCA, 1950. Túlio ESPANCA, “Artes e Artistas em Évora no século XVIII” in A Cidade de Évora, ano VII, n.ºs 21-22, Janeiro-Junho de 1950. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- ESPANCA, 1966. Túlio ESPANCA, Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora. 2 volumes. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1966.
- ESPANCA, 1983-1985. Túlio ESPANCA, “Documentos Notariais inéditos e artistas alentejanos dos séculos XVI, XVII e XVIII” in A Cidade de Évora, ano XL-XLI, n.ºs 67-68, 1983-1985, pp. 99-126. Évora: Câmara Municipal de Évora.
- ESPANCA, 1986-1987. Túlio ESPANCA, “Memória da vida e morte do 10º arcebispo de Évora D. Frei Luís da Silva Teles” in A Cidade de Évora, n.ºs 69-70, anos XLIII-XLIV, pp. 125-187. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1986-1987.
- FERREIRA, 2009. Sílvia FERREIRA, A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras. Tese de doutoramento em História – especialidade Arte, Património e Restauro - apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa, 2009.

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

FLOR, 2010-2011. Susana Varela FLOR, “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (c. 1637-1683)” in Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, IHAFLUL, nº 9/10, 2010/2011, pp. 291-307.

GUERREIRO, 1979. Alcântara GUERREIRO, Subsídios para a História da Santa Casa da Misericórdia de Évora, nos séculos XVII a XX, 3º volume, 1667-1910. Évora: Misericórdia de Évora, 1979.

HILL, 1998. Marcos HILL, A Talha Barroca em Évora. Séculos XVII-XVIII. Évora: Centro de História da Arte, 1998.

HERRERA GARCÍA, 2001. Francisco Xavier HERRERA GARCÍA, El Retablo Sevillano en la Primera Mitad del Siglo XVIII. Sevilla: Diputacion de Sevilla, 2001.

LAMEIRA, 2000. Francisco Ildefonso LAMEIRA, A Talha no Algarve durante o Antigo Regime. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.

LAMEIRA, 2004a. Francisco Ildefonso LAMEIRA, “O retábulo barroco no concelho de Montemor-o-Novo” in Almansor, Revista de Cultura, 2ª

série, n.º3, pp. 129-173 (em colaboração com Jorge Fonseca). Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 2004.

LAMEIRA, 2004b. Francisco Ildefonso LAMEIRA, “Contribuições para o estudo do retábulo barroco no Alentejo: a oficina do insigne escultor Manuel de Abreu do Ó” in Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Faro, 2004.

LAMEIRA, 2006. Francisco Ildefonso LAMEIRA, O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759. Faro: Departamento de história, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve.

LAMEIRA, 2009. Francisco LAMEIRA e Sílvia FERREIRA, “Os antecedentes artísticos de Caetano da Costa. A fase lisboeta”, in Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 20. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009.

LAMEIRA E SERRÃO, 2005. Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO, “O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)” in Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve. Faro, 2005.

LUCAS, 2004. Francisco José Oleiro LUCAS, “O Retábulo de S. Pedro na Igreja Matriz do Montijo”, in Artis Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da

Universidade de Lisboa, IHAFLUL n.º 3, 2004.

MANGUCCI, 2003^a. António Celso MANGUCCI, Talha, azulejos e pintura: a iconografia da Misericórdia em Évora, comunicação apresentada ao encontro “As Misericórdias como fonte de Cultura”. Câmara Municipal de Penafiel.

MANGUCCI, 2003b. António Celso MANGUCCI, “A Estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)”. *Al-Madan*, II^a série, n.º 12, Dezembro 2003, pp. 135-148.

MANGUCCI, 2008. António Celso MANGUCCI, “Francisco da Silva, António de Oliveira Bernardes e Francisco Lopes Mendes na Igreja da Misericórdia em Évora”, in *Cenáculo*, Boletim on line do Museu de Évora, n.º 3, 2008

MANGUCCI, 2010. António Celso MANGUCCI, “A Talha mais moderna. O percurso artístico de Manuel e Sebastião Abreu do Ó, em Évora”, *Cenáculo*. O Boletim on line do Museu de Évora, n.º 4, Setembro de 2010. Évora: Museu de Évora

MANGUCCI, 2013. António Celso MANGUCCI, A iconografia de São Lourenço Justiniano nos azulejos dos conventos Lóios de Évora e Arraiolos. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística e Rota do Azulejo no Alentejo, 2013.

MANGUCCI, 2014. “Sob o império da Retórica. Os programas iconográficos de Santiago e São Mamede de Évora” in *INVENIRE*, Revista dos Bens Culturais da Igreja, n.º 8, pp. 44-55. Lisboa: Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja, 2014.

MANGUCCI, 2014. António Celso MANGUCCI, “Anatomia da Arquitectura da Igreja da Colegiada de Santiago de Évora” in *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, n.º 1, pp. Évora: Arquivo Distrital de Évora.

MARTIN GONZÁLEZ, 1987. J. J. MARTIN GONZÁLEZ, *El Retablo en Portugal. Afinidades y diferencias com los de España* in *Actas do Simpósio As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. Coimbra, 1987.

RODRÍGUEZ CEBALLOS 1987-1989. Alfonso RODRÍGUEZ CEBALLOS, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías” in *IMAFRONTA*, n.ºs 3-4-5, 1987-88-89, pp. 239 e 242.

SALDANHA, 2013, Sandra Costa SALDANHA, Francisco Jorge da Costa e os ciclos iconográficos para o convento do Santíssimo Coração de Jesus. *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria*. *Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*, pp. 105-111. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2013.

SERRÃO, 1996-1997. Vítor SERRÃO, “O

Conceito de Totalidade nos espaços do Barroco Nacional: a obra da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja (1672-1698)", in Lusofonia, Revista da Faculdade de Letras, 5ª série, n.º 21-22, pp. 235-267. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996-1997.

SERRÃO, 1998-1999. Vítor SERRÃO, "Francisco Nunes Varela e as oficinas de pintura em Évora no século XVII, in A Cidade de Évora, IIª série, n.º 3, pp. 85-71. Évora: Câmara Municipal de Évora, 1998-1999.

SERRÃO, 1999. Vítor SERRÃO, "Um desenho de Fernão Gomes, para o Mosteiro da Scala Coeli de Évora", Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, 1999.

SERRÃO, 2003. Vítor, SERRÃO, História da Arte em Portugal. O Barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, 2012. Vítor SERRÃO, O "brutesco nacional" e a pintura de azulejos no tempo do Barroco (1640-1725) in Catálogo da Exposição Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII, pp. 183-200. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2012.

SMITH,1962. Robert SMITH, A Talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

SOBRAL, 1999. Luís de Moura SOBRAL, Un bel composto: a obra de arte total do primeiro

Barroco português in Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII, editado por Luís de Moura Sobral e David W. Booth, volume I, pp. 303-315. Lisboa: Ministério da Cultura e Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.

SOROMENHO, 1999. Miguel SOROMENHO, "As possíveis fontes tipológicas da fachada da Igreja" in Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, n.º 10, Lisboa, 1999.

VALLECILLO TEODORO, 1995-1996. Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, "Centros Artísticos y Esbozo de Artistas en el Alto-Alentejo" in Callipole, n.º 3/4, Vila Viçosa, 1995-1996.

VALLECILLO TEODORO, 1996. Miguel Ángel VALLECILLO TEODORO, Retablística alto alentejana (Elvas, Villaviciosa y Olivenza) en los siglos XVII-XVIII. Mérida: Universidad Nacional de Educación a Distancia e Centro Regional de Extremadura, 1996.





ARQUIVO DISTRITAL DE ÉVORA