

## Os embutidos de mármore no património artístico da Misericórdia de Lisboa

Maria João Pereira Coutinho\*

O gosto pelos mármore polícromos, no âmbito das estruturas retabulares e no contexto das igrejas inicianas, nas primeiras décadas da centúria de seiscentos, é incontornável. A igreja de S. Roque de Lisboa é um dos melhores exemplos da utilização deste recurso decorativo ao nível parietal, bem como a capela dita dos Lencastres, no convento de S. Pedro de Alcântara da mesma cidade.

O recurso a diferentes materiais pétreos – tais como mármore coloridos, jaspes, brechas e pedras semipreciosas – enquanto opção de revestimento, desenvolveu-se na transição do Renascimento para o Maneirismo, na península itálica, alargando-se posteriormente a outras áreas geográficas. O seu reflorescimento, em Roma, deveu-se sobretudo ao estreito contacto com as técnicas da Antiguidade Clássica, recém-descobertas, e pelo seu potencial enquanto exemplo da capacidade de transformar, aproximar e fingir materiais dispendiosos. É neste contexto que se começam a definir contornos, pelo que o entalhamento e a conjugação de materiais pétreos de diferentes cores passam a surgir com maior especificidade técnica e material.

No Portugal Barroco, podemos reconhecer a existência de embutidos de mármore (conjugação de mármore e brechas de diferentes policromias sob a forma de fasquiados), fingidos dos mesmos (pintados a óleo, ou recorrendo à técnica da escaiola), embutidos de mármore preenchidos com escaiola (alguns desenhos eram completados com pastas policromas semelhantes ao estuque utilizado nos interiores e obras de massa para exteriores) e embrechados (que conjugam materiais de diferentes naturezas – crustáceos, fragmentos cerâmicos, entre outros). Todavia, torna-se importante referir a existência de outras técnicas noutros pontos da Europa, nomeadamente, no contexto italiano: *pietre dure*, mosaico florentino e *intarsia*. A primeira técnica e designação remete-nos para a figura de Ferdinando I de Médicis (1549-1609) que, ao fundar, em 1588, *L'opificio delle pietre dure*, em Florença, cria uma manufatura destinada a executar peças artísticas, cuja materialidade envolve pedras semipreciosas e raros jaspes. O mosaico florentino remete, por sua vez, para um sinónimo da técnica anterior, enquanto que a *intarsia* surge como sinónimo de embutido, alargando o seu âmbito ao trabalho da madeira.





Pormenor do revestimento marmóreo da parede lateral direita  
da Capela de Nossa Senhora da Piedade



Portugal abraçou este recurso decorativo de forma singular, aplicando-o, quer no contexto civil, quer no contexto religioso, surgindo, neste último, como forma de divulgar mensagens através de eficazes programas iconográficos.

### A introdução do gosto dos mármore policromos na Igreja de São Roque: dois exemplos

A capela, que teve as invocações do Menino Jesus e da Santíssima Trindade, foi segundo Ayres de Carvalho, o primeiro exemplar existente em Portugal, mandado executar em Roma, cerca de 1620, e posteriormente enviado e assentado, cuja encomenda se deveu ao Provedor das Obras Reais, Gonçalo Pires de Carvalho<sup>1</sup>. Segundo o contrato localizado por Vítor Serrão, podemos aferir que a obrigação para a efectivação da primeira obra foi realizada a 25 de Setembro de 1619, entre Lourenço Pires de Carvalho, fidalgo da casa de Sua Magestade, e o mestre pedreiro lisboeta, Pedro Luís, morador na Rua dos Calafates, segundo as traças do arquitecto Baltazar Álvares, Cavaleiro da Ordem de Cristo. Este contrato, no qual os mestres ficaram de fazer a obra “com toda a perfeição necessaria, com as pedras uermelhas e pretas embutidos, como pella dita traca e debuxo delle se [mostra] branca que serão de liós aluas e sãs e das melhores que puder auer” não se outorgou, nem foi assinado pelo requerente – Lourenço Pires de Carvalho<sup>2</sup>. Conclui-se assim, que a primeira encomenda não foi levada a cabo e, certamente, terá sido efectuado novo contrato – o qual desconhecemos. Se a verdadeira obrigação envolveu o arquitecto Baltazar Álvares é algo que até à data se encontra por esclarecer. A inscrição epigráfica, colocada no supedâneo da estrutura retabular, terá certamente contribuído para a primeira afirmação, juntamente com um excerto, publicado por Ayres de Carvalho, que apurámos ter sido retirado do códice do qual resultou a *História dos Mosteiros, Conventos e Casas*

*Religiosas de Lisboa*: “o sitio della [a capela da Trindade] deram tambem os Padres de Sam Roque graciosamente a Gonçalo Pires de Carvalho e a sua mulher D. Camilla de Noronha, muy devotos ambos da Companhia e da Casa de Sam Roque, os quaes ornaram a ditta capellinha com hum rico retabolo de pedras muy finas e perfeytas, com as quaes foy todo lavrado em Roma, e assim veyo a ficar esta capellinha muito linda”<sup>3</sup>.

Quanto ao revestimento policromo da capela que tem por invocação São Francisco Xavier, e relativamente à qual a atenção da historiografia da arte tem estado centrada na sua pintura, de inegável qualidade, é dos poucos que se mantém fiel ao original, quer ao nível do segundo registo das suas superfícies murárias, quer ao nível do programa aplicado ao intradorso da abóbada que se ergue sobre a capela.

A *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, informa-nos que o encomendador de uma das mais importantes campanhas de obras deste local, António Gomes de Elvas, “mandou lavar de marmores e assim na abo-



Intradorso do arco da Capela de S. Francisco Xavier,  
Igreja de São Roque, Lisboa

1. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, Vol. II, s. I., Edição do Autor, 1662, pp. 51 e 52.

2. ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO, *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 9 A, (actual n.º 7), Cx. 18, L.º 83, fls. 16 v.º-17 v.º. Cf. Vítor SERRÃO,

“Documentos dos Protocolos Notariais de Lisboa Referentes a Artes e Artistas Portugueses (1563-1650)”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, N.º 90, 1.º e 2.º Tomos, 1989, pag. 78.

3. Cf. Ayres de CARVALHO, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, (...), pp. 51 e 52.



beda como nos lados, em cada hum delles por seo paynel com humas fermosas molduras tambem de marmore"<sup>4</sup> – caracterização que coincide com as existências.

Deste modo, esta campanha de obras afigura-se pertinente, não só para enquadrar o gosto pelos mármore polícromos como, provavelmente, pelo facto de ter certamente resistido ao terramoto de 1 de Novembro de 1755. Contudo, o interesse nesta capela de S. Francisco Xavier não se cinge à caracterização do gosto pelas alternâncias polícromas.

Através do contrato e obrigação, lavrados a 26 de Março de 1634, entre a mesa da irmandade de Nossa Senhora da Doutrina, situada em espaço contíguo ao da capela em questão, e os mestres pedreiros Leonardo Jorge e Gregório Luís, para "*fazerem huma capella com seu Carneiro e assim o que fica da porta trauessa que say para o claustro para a parede da rua para nele fazerem huma sancristia para a dita congregasam*" com "*planta e trassa debuxada por ele Gregorio Luis*"<sup>5</sup>, surgem-nos novas informações. A afirmação: "*no sitio que lhe esta aplicado a dita capela pela trassa e maneira que o dito Antonio Gomes de Eluas fes e tem feito com a pedraria dos arcos brunidos e as ylhargas de pedraria lustrada de varias cores e hum carneiro*" remete-nos para a possibilidade da inspiração desta obra ter sido o trabalho realizado na capela de S. Francisco Xavier – facto que nos dá a conhecer não só mais um modelo, mas a existência deste recurso na década de trinta do século XVII.

A leitura da crónica da Companhia de Jesus, datada de 1647, corrobora ainda esta notícia: "com grande gosto, & com grande custo, como se vé na obra, que he perfeitissima; as paredes da Capella vam repartidas em retabolos, de pedras finissimas, de marmores jaspeados, polidos, & matizados, com a mayor perfeiçam que a arte ensina, & assim leva esta Capella vantagem a todas as mais"<sup>6</sup>.

## A Capela de Nossa Senhora da Piedade

O espaço que alberga a imagem de Nossa Senhora da Piedade, que se assume como o primeiro exemplo de capela, do lado do Evangelho, que recorreu ao revestimento de embutidos de mármore polícromos, sofreu algumas alterações significativas, no que diz respeito às suas invocações. Tendo sido fundada por Martim Gonçalves da Câmara, filho de João Gonçalves da Câmara e de D. Leonor de Vilhena, escrivão da puridade, vedor da fazenda de D. Sebastião e membro do seu conselho de Estado, que aí se encontra sepultado, teve inicialmente a invocação do mártir S. Sebastião. Contudo, em 1647, aquando do testemunho do Padre Baltazar Telles aparece referida como "Capella de IESV"<sup>7</sup> e, em 1707, na *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* volta a ser referida como "Senhor Jesu" ou "da Piedade". Alguns elementos iconográficos, como as setas remetem para essa invocação, que segundo a opinião do anónimo também se deveram ao mecenato da Rainha Dona Catarina<sup>8</sup>.

No que concerne aos embutidos de mármore, aí existentes, ao nível do primeiro registo, desconhecemos a campanha de obras que levou à sua realização, bem como uma datação precisa para tal.

O espaço, antecedido por uma teia de madeira com acrotérios de mármore, com a cruz embutida ao centro, apresenta enquanto suporte da estrutura retabular um frontal de altar vazado, albergando a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Este elemento é rematado superiormente por uma banquetta com programa decorativo de enrolamentos de acantos, que apresenta como motivo central uma cabeça de anjo ladeado por figuras femininas, reclinadas, trajando de forma clássica.

4. Cf. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, (edição de Durval Pires de Lima), Tomo I, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1950, pag. 263.

5. A.N.T.T., *Arquivo Geral dos Hospitais Cívicos de Lisboa, Secção de S. José*, L.º 1283, fls. 139-140 v.º. Cf. Sílvia FERREIRA, Maria João Pereira COUTINHO, "*Com toda a perfeição na forma que pede a arte*". A Capela do Santíssimo

Sacramento da Igreja de São Roque em Lisboa: A Obra e os Artistas", in *Artis*, n.º 3, Lisboa, 2004, pag. 274.

6. Cf. Pe. Baltazar TELLES, *Chronica da Companhia de Jesus em Portugal*, Tomo II, Lisboa, Officina de Paulo Craesbeck, 1647, pag. 125.

7. *Idem*, pag. 124.

8. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, (...), pag. 270.





Capela de Nossa Senhora da Piedade, vista lateral esquerda e direita, Igreja de São Roque, Lisboa

Nas superfícies murárias laterais encontram-se ainda seis painéis (três do lado do Evangelho e três do lado da Epístola) que ostentam ao centro o cálice, a cruz, a faca, o sacrário, a píxide e a bolsa – símbolos associados à crucificação de Cristo<sup>9</sup>. Reconhecemos ainda nas ilhargas a coluna, a lança no centro da coroa de espinhos e a coroa encimando os cravos, invocando o martírio do Senhor. Todo o conjunto surge rematado superiormente por tarjas geométricas, que recorrem a besantes, losangos, ondas e dentículos, entre outros vocábulos ornamentais.

Com efeito, e conforme foi apontado, os programas iconográfico e iconológico presentes neste espaço nada têm a ver com S. Sebastião, o que afasta a possibilidade desta invocação ter condicionado a encomenda dos mármore polícromos que revestem o espaço.

Apesar da ausência de provas documentais, e até mesmo das poucas referências bibliográficas existentes acerca da componente pétrea desta capela, torna-se importante evidenciar as semelhanças com outra obra – a da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição de Loures. Apresentando soluções comuns, mormente a utilização de símbolos, alusivos às respectivas invocações (o cálice, a cruz, a faca, o sacrário, a píxide e a bolsa, a coluna e os cravos, no caso da Piedade; o cálice, o pão, as espigas de trigo, as uvas, a arca e o *Agnus Dei*, no caso da Conceição de Loures) inseridas em cartelas, similares quanto ao seu risco, o recurso a pequenos animais, fantásticos (o tritão), ou não (os leões afrontados, ou o coelho, o mocho, o caracol, a borboleta e o gafanhoto – que percorrem em ambos os casos a banqueta, animando os enrolamentos vegetalistas), reforçam esta

9. Vide Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994; Rosa GIORGI, *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*,

Milão, Electa, 2004 e George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford, Oxford University Press, 1961.





Capela de Nossa Senhora da Piedade, pormenores dos painéis das ilhargas, Igreja de São Roque, Lisboa

teoria. As figuras femininas, reclinadas, trajando de forma clássica, ladeando a cartela central da banqueta são igualmente recorrentes em Loures e na capela da Piedade, bem como a coroa – na Piedade utilizada em cartelas nas ilhargas, em Loures na cartela central da banqueta. O recurso ao preenchimento de um primeiro registo, com embutidos de mármore, e um segundo com uma grandiosa máquina retabular, são soluções frequentes para a época. Já o facto de encontrarmos provas documentais que ligam o autor do retábulo de Loures à irmandade que mandou ornamentar este espaço, não deve ser menosprezado. O facto, manifestamente reconhecido de que o retábulo da capela-mor da igreja matriz de Loures é da autoria do entalhador Bento da Fonseca de Azevedo<sup>10</sup>, que também nos surge na qualidade

de irmão da mesa da congregação de Nossa Senhora da Piedade<sup>11</sup>, leva-nos a considerar se o mesmo não terá tido qualquer tipo de interferência na realização das duas estruturas, a nível do desenho ou da contratação dos mestres pedreiros.

### A Capela do Santíssimo Sacramento

Sobre os embutidos marmóreos que decoram o primeiro registo da actual capela do Santíssimo Sacramento muito se tem especulado. Contudo, desde a década de setenta do século XX, que se conhece a autoria daqueles que julgamos pertencerem à última campanha de embutidos de que o espaço foi alvo<sup>12</sup>. A referência arquivística foi divulgada por

10. Cf. Joaquim José da Silva Mendes LEAL, *A Admirável Igreja Matriz de Loures*, Lisboa, Edição do Autor, 1909, pp. 350-354.

11. A.N.T.T., A.G.H.C.L., *Secção de S. José*, L.º 1222, fls. 11-14 e 22.

12. Cf. Sílvia FERREIRA, Maria João Pereira COUTINHO, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte” (...), pp. 267-293.



Ayres de Carvalho, porém, até à data, o conteúdo do documento não teve a atenção merecida<sup>13</sup>.

Numa leitura cuidada à importante fonte para a história da arte, que é a *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, podemos perceber que anteriormente a este relato já tinha existido uma campanha de obras de embutidos de mármore policromos no espaço, que se decidiu reformular por volta de 1705/7: “Os lados do altar pera que ficassem com mayor ornato se embotiram de mármore de pedra, mas menos satisfeyta da obra a generosidade dos Irmãos, tem já ornado de melhor pedraria, e com embotidos mays perfeytos, em altura competente, o espaço que vay do arco da capella até a porta que em cada lado tem a mesma capella. E depoyes pera que a obra de pedra seja na perfeçam dos embutidos igual reformaram a que ficou com menos perfeçam.”.

Posteriormente, e numa outra campanha de obras, a 15 de Julho de 1718, segundo o supracitado contrato, na casa professa e na casa do despacho da irmandade de Nossa Senhora dos Agonizantes foi celebrada uma obrigação com os mestres pedreiros lisboetas, José Freire e Luís dos Santos. O primeiro surge enquanto morador ao “moinho de Vento” e o segundo morador na “Travessa do Relógio de São Roque”. Os mestres foram contratados para “fazerem de novo as ilhargas e petrastaes do Retabollo da dita sua Cappella do santuario para baixo para o que elle juiz e mais oficiais tirarão o risco” ficando estabelecido que o juiz e mais irmãos teriam de dar a “pedraria branca de Itália”. A obra importou em 432.000 réis, sendo, aliás, como era costume, saldada em quatro pagamentos.

Sobre o mestre pedreiro José Freire, cremos que seja o mesmo que nos surge a 18 de Novembro de 1724, na qualidade de “medidor de obras da cidade” num empréstimo de 200.000

réis, com Jacinta Maria, sua mulher, a Teresa dos Santos, viúva de Gonçalo da Costa. Contudo, a obrigação, caso se reporte ao mesmo mestre pedreiro, foi realizada na sua nova morada, na “Rua do valle, freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai”. Ou, ainda, o mesmo mestre, que a 8 de Junho de 1725, é contratado pelo padre provincial e definidor do convento de Jesus, de Lisboa, para fazer uma cisterna “e sua caldeira de pedraria tambem betumada” no claustro do dito convento<sup>14</sup>. Deve acrescentar-se, ainda, que “no que respeita aos embutidos tirara os padroins” o architecto Manuel Nunes. Sobre este último mestre, sabemos que em 1677 esteve envolvido nas obras do Hospital da Venerável Ordem Terceira de São Francisco em colaboração com João Antunes (1643-1712)<sup>15</sup>. Em 1700 participou nos contratos de obras mandadas fazer na Corte Real, examinadas por João Antunes, já na qualidade de Architecto<sup>16</sup>.

No contrato de obras da capela vem ainda explicitado: “E alem do risco tera no invazamento da obra hum soco como esta no invazamento do pedrastal do arco da capella o qual não tem o dito Risco e bem assim hum caixilho nos dous paineis e portas da capela e en Lugar de vieiras tarjas e os capiteis do Pilharinhos que ficão entre os paineis Resaltados e o friso da simalha embutido de brutesco o que tudo falta no dito Risco”, confirmando-se, deste modo, a exigência e o cuidado colocados, por parte dos encomendadores da congregação, nas obras artísticas da sua capela.

Numa leitura atenta à já citada *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, pudemos, ainda, constatar a existência de “(...) humas boas grades de pao sancto com quatro pilares de pedras embotidas com particular miudeza e perfeçam (...)”<sup>17</sup> – certamente a teia e acrotérios que foram deslocadas para a capela de Jesus, Maria, José<sup>18</sup>.

13. A.N.T.T., C.N.L., N.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 88, L.º 389, fls. 81 v.º- 83. Cf. Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, (separata de *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc. 63/75), Braga, 1974, pp. 57 e 58.

14. Cf. A.N.T.T., C.N.L., N.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 94, L.º 418, fls. 16-17 v.º e L.º 419, fls. 71-72, respectivamente. Cf. Sílvia FERREIRA, Maria João Pereira COUTINHO, “Com toda a perfeição na forma que pede a arte” (...), pag. 276.

15. Cf. Vítor SERRÃO, “O Barroco”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. IV, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pag. 158.

16. A.N.T.T., C.N.L., N.º 12 A (actual n.º 1), Cx. 74, L.º 320, fls. 84-86 e 86-88. Cf. Ayres de CARVALHO, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, (...), pag. 17.

17. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, (...), pag. 267.

18. ARQUIVO DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE LISBOA, *Inventário de 1914*, fl. 14. Neste inventário encontra-se, com o número 284, uma teia avaliada em 3.000\$00.





Capela do Santíssimo Sacramento, vista lateral esquerda e direita, Igreja de São Roque, Lisboa

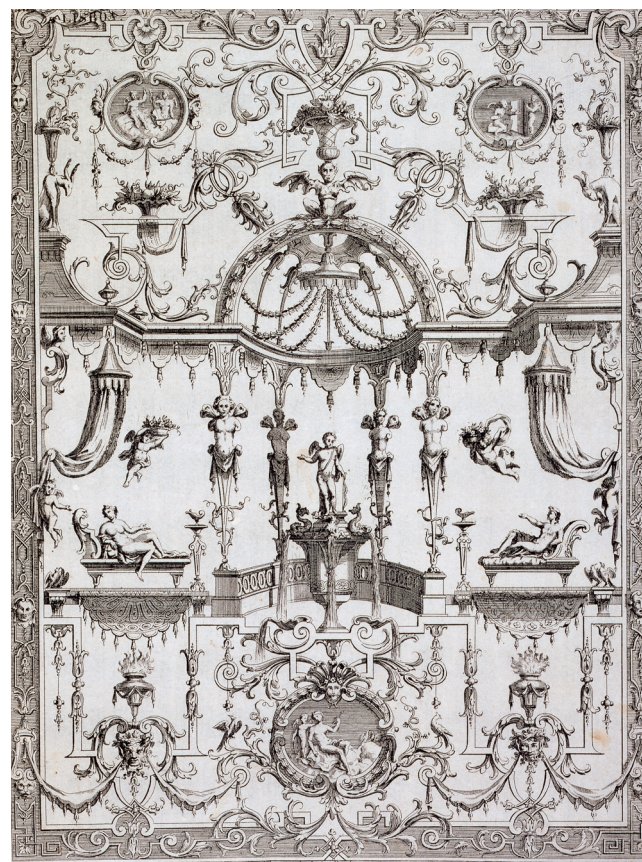
A capela encontra-se dividida em duas áreas distintas, cuja separação se faz notar ao nível planimétrico e pelo cancelo que actualmente aí existe. De morfologia regular, encontramos uma alteração na cota através da existência de um supedâneo, que recorre aos mármore polícromos embutidos, com linguagem acântica e floral. O primeiro registo da superfície murária, de semelhantes materiais e técnica, encontra-se dividido em dois momentos. Um que antecede o cancelo férreo, com dois painéis, cujas composições florais se encontram inscritas entre dois *amorini*, que sustentam, superiormente, filacteras (cuja leitura deverá ser iniciada da esquerda para a direita, e do lado esquerdo da capela: (A) FLOREBIT QUASI LILIUM; (B) TANQUAM FLOS AGRI; (C) EGO FLOS CAMPI e (D) SICUT LILIUM INTER SPINAS) e outro, que envolve duas portas (de acesso à capela contígua, de São

Roque, e ao braço do transepto – antiga sacristia e cartório da irmandade). Entre as portas e o altar têm lugar mais dois painéis, de vocabulário similar aos anteriormente referidos, cuja particularidade é transmitida pelos motivos centrais, Sol e Lua, enquadrados num pavilhão, com panejamentos desencerrados por anjos. A base, semelhante a uma boca de cena, acentua o carácter teatral, a par dos tritões, que a mesma ostenta. Quer no lado do Evangelho, quer no da Epístola, surgem cartelas com inscrições epigráficas, que remetem tanto para a campanha de obras como para as indulgências cedidas por dois pontífices à irmandade. Quanto à opção iconográfica, somos levados a separar o vocabulário arquitectónico (de inspiração clássica) das construções efémeras e cenográficas, ou ainda, dos programas de teor religioso. O horror ao vazio é revelado pelo abun-



dante preenchimento de ornatos clássicos (óvulos, palmetas, enrolamentos de acantos<sup>19</sup>, por exemplo) a par de ornatos recém-interpretados ou recriados, como as candelas, os grotescos na versão de brutescos<sup>20</sup>, na presença de máscaras, carrancas, espanholetes, *amorini* e até mesmo de cariátides desnudadas, que sustentam cestos com flores e frutos. Promovendo fortes indícios de erudição era prática corrente, no mundo artístico, seiscentista e setecentista, a inspiração em gravuras de diversas proveniências e a sua conjugação. O carácter cenográfico subjacente às construções efémeras e aos pavilhões que assentam em tritões, nos painéis principais, leva-nos a levantar a hipótese de Jean Berain (1638-1711)<sup>21</sup> ser o autor inspirador desta vertente. Marie Thérèse Mandroux-França dá-nos a conhecer a existência, na biblioteca da Academia Nacional de Belas Artes, do segundo tomo das *Obras de Joao Berain. Pintor de Decorações e de Ornamentos E designador Ordinario do Gabinete del Rey de França*<sup>22</sup>. Também a mais recente publicação feita pela mesma autora, acerca dos modelos de inspiração da corte joanina, vem reforçar a verosimilhança destas afirmações<sup>23</sup>. Factor a não descurar é o dos aspectos biográficos do ornamentista – nomeadamente o facto de tanto ter contribuído para a arte da cenografia do teatro francês. Outro aspecto relevante a reter é o da relação do carácter triunfal do espaço barroco com a encenação que envolve o culto, com particular destaque para a teatralidade presente nos espaços dos jesuítas<sup>24</sup>. Se analisarmos a iconografia da Companhia de Jesus encontramos a resposta para a presença do Sol e da Lua, que nos surge nos painéis principais. Os motivos celestes foram adoptados pelos jesuítas, pois reflec-

tem uma Companhia que acompanha a Igreja triunfante no seu percurso até ao Céu. Veja-se pois o facto do próprio monograma surgir inscrito em dois círculos concêntricos, sendo o interior uma representação do Sol radiante. Deste modo, Jesus surge como o Sol da Justiça do livro de Malaquias, e a Lua – cujo simbolismo só se manifesta em correlação com o Sol<sup>25</sup> –, remete para Maria, assim como as Estrelas para os



Gravura de Jean Berain, Gabinete de Estampas  
do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

19. Vide Alain GRUBER, (dir. de), *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992.

20. Vide *Idem*, *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, (...) e Vítor SERRÃO, "Do Grotesco ao Brutesco", in *Portugal e Flandres – Visões da Europa 1550-1680*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1992.

21. Sobre este gravador vide Timothy CLIFFORD, *Designs of Desire. Architectural and Ornament Prints and Drawings. 1500-1850*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 1999, pp. 148-151.

22. Marie Thérèse Mandroux-FRANÇA, «L'image Ornamentale et la littérature Artistique importées du XVe au XVIIIe Siècle: Un Patrimoine Meconnu des

Bibliothèques et Musées Portugais», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.ª Série, Vol. I, 1983, pp. 145-203.

23. Cf. Marie Thérèse Mandroux-FRANÇA e Maxime PRÉAUD, *Catalogues de la Collection d'Estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Bibliothèque National de France, Fundação da Casa de Bragança, 2003.

24. Sobre este tema vide: Marcello FAGIOLO, "La Scène de la Gloire: Le Triomphe du Baroque dans la Théâtralité des Jésuites", in Giovanni SALE, (dir. de), *L'Art Des Jésuites*, Paris, Mengès, 2003, pp. 207-222.

25. Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, (...), pp. 418-422.





Capela do Santíssimo Sacramento, pormenor dos painéis das ilhargas, Igreja de São Roque, Lisboa



Santos<sup>26</sup>. Uma outra leitura pode-nos sugerir a relação entre o Sol e a Lua e a função da irmandade de Nossa Senhora dos Agonizantes. O Sol pode ser conotado com o símbolo da ressurreição e da imortalidade, por oposição à Lua, estabelecendo uma alternância entre vida-morte-renascimento<sup>27</sup>. No contexto mariano pode ainda remeter para as litanias da Virgem: “*Electa ut Sol*” e “*Pulchra ut luna*”<sup>28</sup>, bem como para a flor que, genericamente, surge associada à invocação da Imaculada e que, num enquadramento fúnebre, pode representar a alma dos mortos.

### A Capela de Nossa Senhora da Doutrina

No que concerne à capela de Nossa Senhora da Doutrina, sabe-se que: “*No anno de 1634 em o primeiro de Março se começou a laurar a pedraria de que os Irmãos desta Congregação a sua custa mandarão fazer a capella noua de Nossa Senhora dos Prazeres da Doutrina.*”<sup>29</sup>. Com efeito, temos a certeza de existirem obras neste ano, pois através do contrato e obrigação, lavrados em 26 de Março do dito ano, pela mesa da irmandade e os mestres pedreiros Leonardo Jorge e Gregório Luís, fica-se a saber pormenores relativos à empreitada, modelo de inspiração e autoria da traça. A obra, referida aquando da notícia da opção polícroma parietal da capela contígua com a invocação de S. Francisco Xavier, indica uma provável primeira campanha decorativa neste espaço, com a particularidade de ser realizada por dois irmãos da congregação<sup>30</sup>.

Leonardo Jorge, morador na Rua do Adro junto ao mosteiro de Santa Ana, merece destaque pois a sua actividade já era conhecida desde 1630, quando foi contratado para fazer o lageado da igreja de Nossa Senhora do Loreto, segundo risco do arquitecto Pedro Nunes Tinoco e em 1640, quando foi contratado pela confraria do Santíssimo Sacramento da igreja de São Nicolau, para efectuar obras na capela-mor<sup>31</sup>. Gregório Luís, morador na Rua da Atalaia, tinha, por sua vez, executado obras de pedraria, - na qualidade de colaborador e/ou mestre de obras do arquitecto Marcos de Magalhães (act. entre 1647 e 1664) - para a irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Justa, em 1650, e para a reconstrução da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Loreto, entre 1651 e 1661 e, pontualmente, em 1669 para o mesmo local<sup>32</sup>. Em 1664/5, efectua as obras da sacristia do convento de São Domingos de Lisboa<sup>33</sup> em colaboração com o arquitecto Marcos de Magalhães.

Leonardo Jorge e Gregório Luís ficaram ainda conhecidos por terem realizado outra obra, em parceria, no ano de 1660, para a capela-mor da igreja da Madalena<sup>34</sup>.

A obra de que temos conhecimento, que recorre a este revestimento decorativo, temporalmente mais próxima da existente, é a relatada pelo supracitado anónimo que escreveu a *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Datada de 1688 esta empreitada refere a resolução de reformular o espaço: “de maneyra que parecesse toda feyta de novo, e com tanto fervor se empenhara na obra que a deyxaram acabada no ano de 1690, (...)”, e assim

26. Cf. Heinrich PFEIFFERf, S. J., “L’Iconographie”, in Giovanni SALE, (dir. de), *L’Art Des Jésuites*, (...), pp. 169-206.

27. Cf. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos*, (...), pp. 610-614.

28. Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l’Art Chrétien*, Tomo II, Vol. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-59, pp. 79-80 ; Juan Francisco Esteban LORENTE, *Tratado da Iconografia*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 211-217 e MOLANUS, *Traité des Saintes Images*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, (1.ª ed. Lovaina, 1570), pp. 374 e 375.

29. A.N.T.T., A.G.H.C.L., *Secção de S. José*, L.º 1283, fl. 123 v.º

30. Vide nota 5.

31. A.N.T.T., *Cartório Notarial de Lisboa*, N.º 11 (actual n.º 3), Cx. 52, L.º 185, fls. 30 v.º-31 v.º e Cx. 61, L.º 219, fls. 85-87 v.º. Cf. Vítor SERRÃO, “Documen-

tos dos Protocolos Notariais de Lisboa Referentes a Artes e Artistas Portugueses (1563-1650)”, (...), pp. 91 e 98, respectivamente.

32. A.N.T.T., C.N.L., N.º 1 (actual n.º 2), Cx. 46, L.º 231, fls. 107 v.º-109 v.º, ARQUIVO ITALIANO DE NOSSA SENHORA DO LORETO, *Livro de Receita e Despesa da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto contendo as despesas das obras de reedificação da primeira igreja e Idem, Livro 15 de Despesas (1669-70)*, s/n.º de fls. Cf. Vítor SERRÃO, “Marcos de Magalhães. Arquitecto e Entalhador do Ciclo da Restauração (1647-1664)”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, N.º 89, Tomo I, 1983, pp. 280-281, 285 e 290, respectivamente.

33. A.N.T.T., C.N.L., N.º 9 A (actual n.º 7), Cx. 41, L.º 193, fls. 73-74). *Idem*, pag. 314.

34. A.N.T.T., C.N.L., N.º 7 A (actual n.º 15), Cx. , L.º 278, fls. 10-11. *Ibidem*.



fizeram a capella até a altura da banquetta, toda de pedra marmore com embotidos de varias cores, perfeytos e bem lustrados”.

Outro aspecto da descrição deste espaço, que ajuda a corroborar a ideia de que esta capela não deverá ter tido muitas alterações é a seguinte passagem: “Tem a capella duas portas em volta redonda, huma destas he a que fica da parte da Epistola, dando serventia aos que vem da sanchristia pera a capella, e a que lhe corresponde fronteyra dá saída pera a capella de Sam Francisco Xavier (...) obra das dittas portas, que se compõem de embotidos de excellente madeyra de varias cores (...) tem lugar humas nobres grades de pao ebano, cujos balaustres sam retrosidos, e assim elles, como o frechal, sam obra muy perfeyta, e o primor que tem as grades na madeyra corresponde na pedraria dos

pilares guarnecidos todos de embotidos.”<sup>35</sup>. Deste modo, somos levados a acreditar que a obra teve início por volta de 1688, sendo terminada por volta de 1690. Todavia, quer o trabalho pétreo, quer a estrutura retabular, só terão sido verdadeiramente concluídos cinco anos mais tarde, como é verificável no testemunho de um anónimo, que se encontra num códice da Biblioteca Pública de Évora: “Neste ano de 1695 em vespera de todos os Santos a tarde abrirão os congregados de Nossa Senhora da Doutrina a sua Capella depois de dourada, e estofada de novo a imagem da mesma obra, sahindo tambem então as duas imagens de S. Joachim, e de Santa Ana, que estão nas ilhargas da tribuna da mesma Senhora; e tambem fizerão o pavimento de graos do altar, de embutidos no que tudo ajustarão preso de sinco mil cruzados”<sup>36</sup>.



Capela de Nossa Senhora da Doutrina, vista lateral esquerda e direita, Igreja de São Roque, Lisboa

35. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, (...), pp. 260 e 261.

36. BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA, Cód. CVIII / 1-23, fl. 3. Cf. Joaquim Heliodoro da Cunha RIVARA, *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Pública Eboense*, Vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850, pag. 142.



Com efeito, a capela de Nossa Senhora da Doutrina apresenta, actualmente, o seu primeiro registo decorado com embutidos de mármore polícromos, na qualidade de suporte da máquina retabular, que surgem sob a forma de painéis, salientes e reentrantes, animando a superfície e acompanhando os perfis do restante conjunto. Com linguagem acântica, dois destes painéis, apresentam ao centro cartelas polilobadas com coroas florais, que cercam uma estrela, sendo que o painel central apresenta as mesmas espécies florais organizadas em ramalhete. Os dois painéis, idênticos, terminam inferiormente com girassóis e superiormente com figuras híbridas (meios corpos que se fundem com folhagem). As superfícies murárias surgem ainda dinamizadas por dois vãos (um fechado por uma porta, de finos embutidos de madeiras claras – características de árvores de frutos –, e outro, sob a forma de nicho, que serve de credência). Este, por sua vez, apresenta inferiormente um frontal decorado com a mesma linguagem fitomórfica, ostentando ao centro cartela com o símbolo da irmandade – o livro da Doutrina inscrito num rosário de contas – e, superiormente, anjos de asas polícromas, simbolizando a aliança entre Deus e os homens<sup>37</sup>. É de notar que no intradorso do arco do nicho foi utilizada uma solução, original, de alternância oval/rectângulo.

O mesmo esquema de porta/nicho surge na superfície murária oposta. Ao centro, suportando toda a estrutura retabular, encontramos um frontal vazado albergando imagem, encimado por banquetas, de linguagem idêntica. Este espaço, de carácter expositivo, encontrava-se certamente encerrado a maior parte do ano litúrgico, sendo desencerrado em momentos específicos. No acervo desta irmandade existiam ainda diversos frontais de altar, sendo de destacar o que foi apresentado na exposição “Frontais de Altar”, levada a cabo pelo Museu de S. Roque, com linguagem similar à dos mármore e com as insígnias da irmandade, cuja gramática ornamental terá sido inspirada nos revestimentos da capela<sup>38</sup>.



Capela de Nossa Senhora da Doutrina, pormenor do nicho,  
Igreja de São Roque, Lisboa

Relativamente à autoria da sua traça, surgem-nos dois nomes como sendo os mais prováveis e significativos: o arquitecto régio João Antunes (1643-1712) e o entalhador José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721). Em primeiro lugar, por sabermos que riscavam obras desta natureza nesta época e em segundo lugar porque no *Index dos Livros dos Decretos da Congregação de Nossa Senhora da Santa Doutrina*, encontramos as suas assinaturas, na qualidade de irmãos com assento na mesa da irmandade<sup>39</sup>. Quanto a João Antunes,

37. Cf. Rosa GIORGI, *Anges et Démons*, Paris, Hazan, 2004, pag. 297.

38. Cf. *Frontais de Altar*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1994, pag. 24.

39. A.N.T.T., A.G.H.C.L., *Secção de S. José*, L.º 1285, fls. 56 v.º, 58 – 59 v.º, 61, 63, 65 v.º, 67, 68, 89 v.º e 91, e 93, 93 v.º, 96, 98 – 99, respectivamente.



surge-nos em primeiro lugar, enquanto possibilidade para autor, uma vez que é a figura que maior credibilidade nos oferece, devido à quantidade de documentação existente comprovativa sobre a sua ligação a peças com entalhe de pedrarias. Não nos alongando sobre a obra e as circunstâncias da vida deste artista, uma vez que é figura sobejamente conhecida por todos, vale sempre a pena lembrar o autor de Santa Engrácia.

Quanto a José Rodrigues Ramalho, acrescenta-se o facto de morar nas imediações do cenóbio jesuíta – na Rua da Atalaia –, sendo prática da época recorrer a mestres moradores na vizinhança. Relativamente a este entalhador, sabe-se a sua primeira obra documentada, até esta data, foi precisamente o retábulo de talha da capela de Nossa Senhora da Doutrina (1688)<sup>40</sup>. Já na sua intervenção, referida por Vítor Serrão, na antiga igreja do Hospital da Anunciada, de Setúbal (1691/92) a proximidade a estas opções decorativas volta a ser colocada, pois refere a utilização de “*pedras vermelhas E verdes*” e “*pedras de Itallia vermelhas*”, “*pos negros, vermelhos, pó de pedra*” e “*sera que se comprou para os embutidos*”<sup>41</sup>. E, apesar de não ter sido o executante dos pedestais embutidos poderá ter sido o autor da traça, pois sabemos pela documentação que comprou os materiais pétreos: “*Dispendeu o Thesoureiro mais trinta mil reis que*

*recebeu o Mestre Jozeph Rodrigues Ramalho para comprar a pedraria para esta obra (...)*”<sup>42</sup>. Um outro trabalho seu é precisamente o “risco” que executou para o embasamento de mármore polícromos do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, em Lisboa, decorria o ano de 1693. Envoltas em mistério durante décadas, estas realizações de embutidos polícromos têm sido atribuídas a João Antunes, em virtude de uma afirmação de Armindo Ayres de Carvalho. A verdade é que o desenho pertence ao mestre Rodrigues Ramalho, sendo João Antunes um mero intermediário entre este e os mestres pedreiros Manuel Antunes e João Teixeira, que executam a obra. O documento referido pelo já indicado autor – uma obrigação lavrada em cartório da época –, revela-nos uma sub-empreitada tomada por parte de dois mestres pedreiros (Manuel Antunes, morador à Carreira dos Cavalos, e João Teixeira, morador na Rua da Rosa das Partilhas) a um terceiro (João Esteves, morador na Rua da Cruz de Nossa Senhora de Jesus) para a realização dos pedestais que suportam a máquina retabular principal. O texto do contrato, aliás, deixa bem explícitas algumas nuances do processo deste labor de embutidos: “*(...) a qual pedraria se obrigão elles Manoel Antunes e João Teixeira a laura lla pella planta de Jozeph Rodrigues Ramalho dando lhe os papeis dos reuestidos o Architecto João Antunes*



Convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais,  
pormenor dos painéis da Capela-mor

40. Sílvia FERREIRA, Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721): Um Artista do Barroco Lusófono na Casa Professa de S. Roque”, in *Brotéria*, n.º 159, Lisboa, 2004, pp. 165 – 194.

41. ARQUIVO DO MUSEU DE SETÚBAL, *Hospital da Anunciada*, Livro de Receita e Despesa, 1691-92 (n.º 261), fls. 23 – 30.

42. Idem, fl. 23.



do proprio Jozeph Rodrigues Ramalho (...)”<sup>43</sup>. Curiosamente, voltamos a encontrar neste local a utilização do módulo oval/ rectângulo, ao nível dos pedestais, que mais uma vez suportam a máquina retabular de talha dourada.

No levantamento bibliográfico efectuado, ao depararmos com os ensaios sobre a talha da capela mor da igreja de Santa Maria da Graça de Setúbal (1697) pudemos constatar que a relação profissional entre José Rodrigues Ramalho e João Antunes voltou a ser colocada. Contudo, no contrato notarial, divulgado por Vítor Serrão, a autoria do primeiro registo (de embutidos marmóreos), garantia de realização e transporte é assegurada do seguinte modo: “*sará obrigado elle dito Mestre Entalhador que os pedestais de pedra em que handem carregar as duas collunas que ade levar de cada banda os mandara fazer na forma dos que estam os da Capella dos Terceiros do Carmo desta Villa e a banquetta do Altar sará de pedra reuistida dos mesmos inbutidos tornejando todo o altar e podendo a banquetta de sima uir em hua pedra o fará quando não em duas iguaes*”<sup>44</sup>. Também nesta obra voltamos a encontrar o já referido padrão oval/ rectângulo – que se nos começa a afigurar como provável assinatura de Ramalho.

Relativamente à realização da obra, não podemos ficar indiferentes ao facto de serem irmãos da já referida congregação, o mestre pedreiro Manuel Pinheiro<sup>45</sup>, e o entalhador Francisco Lopes Ramalho<sup>46</sup>. Manuel Pinheiro que ficou conhecido por ter executado obras de pedraria embutida na capela de São Francisco de Assis da Quinta do Calhariz e Francisco Lopes Ramalho que se envolveu, igualmente, em obras desta natureza, como comprovou Ayres de Carvalho, o qual, juntamente com António da Fonseca, se comprometeu a fazer umas “*grades de pao de evano com pilares de pedra embuti-*



Capela de Nossa Senhora da Doutrina, pormenor do acrotério,  
Igreja de São Roque, Lisboa

da [acroterios]” para a capela de São Bartolomeu da desaparecida igreja de São Julião (1708)<sup>47</sup>. Esta capela de S. Bartolomeu, tal como a de Nossa Senhora da Doutrina, apresentava uma teia de madeira, com a solução dos acrotérios de mármore polícromos. Não nos devemos esquecer ainda que Francisco Lopes Ramalho era irmão de José Rodrigues Ramalho e morador na Rua da Atalaia.

43. A.N.T.T., C.N.L., N.º 12 B (actual n.º 1), Cx. 28, L.º 463, fls. 81 v.º - 82 v.º. Cf. Sílvia FERREIRA, Maria João Pereira COUTINHO, “José Rodrigues Ramalho (c. 1660-1721): Um Artista do Barroco Lusófono na Casa Professa de S. Roque”, (...), pag. 185.

44. A.D.S., L.º 55, fl. 146 – 147 v.º. Cf. Vítor SERRÃO, “Uma Obra-Prima do “Estilo Nacional”: O Retábulo da Igreja de Santa Maria da Graça, de Setúbal”, (...), pp. 655 e 656.

45. A.N.T.T., A.G.H.C.L., Secção de S. José, L.º 1285, fls. 44 – 46, 60, 89 v.º, 100 v.º, 109 v.º, 112 v.º, 121 v.º, 134 v.º, 143 v.º, 171, 172 v.º, 176 v.º, 177, 179, 182, 183, 184 v.º, 195 v.º e 211 v.º.

46. A.N.T.T., A.G.H.C.L., Secção de S. José, L.º 1303, fl. 7. Foi admitido a 8 de Dezembro de 1689 e riscado a 22 de Novembro de 1710, por falecimento.

47. A.N.T.T., C.N.L., N.º 11 (actual n.º 3), Cx. 97, L.º 403, fls. 11 – 12. Cf. Ayres de Carvalho, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos, Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, (...), pag. 36.



## O Convento de São Pedro de Alcântara

No adro da igreja do antigo cenóbio franciscano, pertença da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, ergue-se uma capela sob a invocação dos santos mártires Veríssimo, Máxima e Júlia, que apresenta um coerente programa de embutidos de mármore, quer ao nível dos pavimentos e superfícies murárias, quer ao nível do retábulo. A capela mandada erguer pelos testamenteiros de D. Veríssimo de Lencastre (1615-1692), Cardeal de Portugal e Inquisidor Geral do Reino, D. Frei José de Lencastre (1621-1705), seu irmão e D. Luís de Lencastre (1644-1704), seu sobrinho, teve por finalidade edificar o espaço para celebração de quatro missas quotidianas, por alma do referido cardeal<sup>48</sup>.

Seguindo a arte decorativa patente em quase toda a capela, o pavimento começa por revelar o gosto pela conjugação de várias polícromias de mármore. Resultando da planimetria da capela, articulam-se um quadrado e um rectângulo, sendo que o primeiro define o centro geométrico com mármore amarelo de negrais, negro e lioz, com uma banda de mármore rosa venado, que se desenvolve em seu torno. Como remate deste tapete, surge um ondulado bojudo branco, evidenciado pelo contraste com o negro. Aos cantos, a onda cria uma superfície redonda que contém uma circunferência. No rectângulo, que corresponde à nave, surge ainda, com a forma de tapete, um módulo que, ao repetir-se, cria a ilusão de uma sucessão de cubos. Também esta superfície conjuga os mesmos mármorees que a anterior.

Entre cada uma das portas, vislumbram-se inscrições epigráficas, alusivas aos encomendadores e ao falecido cardeal. As restantes superfícies estão preenchidas por revestimentos marmóreos; conjugações polícromas de feição geometrizante que, no caso das inscrições, criam molduras. Também aqui, o gosto floral estilizado surge com formas de seis pétalas, ou quatro folhas lanciadas, mas sempre com a presença de uma circunferência, afirmando-se como centro.

O retábulo apresenta um degrau encimado por frontal que, ao gosto dos têxteis, se encontra dividido em campo e barra.



Vista geral da Capela dos Lencastres,  
Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa

Sendo o campo percorrido por uma linguagem vegetalista, de carácter naturalista, sob a forma de acantos brancos, esgrafitados a negro (para dar maior expressão), sobre fundo escuro, surge uma cartela central, preenchida de mármore azul acinzentado. Sublinhado por uma banda de mármore verde, o medalhão oval apresenta as armas do cardeal, tendo estas, como remate inferior, um par de túlipas raiadas (de influência flamenga). Na barra, surge uma composição repetitiva e modular, de polícromia e gramática decorativa idênticas, disposta a partir de um centro, rematada por filetes de mármore branco, enquanto que na banquetta (que funciona como moldura), a linguagem de acantos surge de forma contínua, assemelhando-se a um *rinceau*. Lateralmente ao frontal, adossando-se às ilhargas, reconhecemos estípites misuladas com acantos perlados ao centro, e com escamas de peixe na parte superior. Banqueta e estípites ser-

48. Cf. Maria João Pereira COUTINHO, *Os Embutidos Marmóreos do Retábulo da Capela dos Lencastres do Convento de S. Pedro de Alcântara, em Lisboa*,

(Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusíada), Lisboa, 2002 (Texto Policopiado).



vem então de suporte aos dois pares de colunas torsas (de azul venado), rematadas por capitéis coríntios, que ladeiam o camarim e os nichos, as quais se encontram respectivamente do lado do Evangelho e do lado da Epístola. O camarim, termina em arco de volta perfeita, tem por acabamento um friso ornado com escama de peixe, o qual dá continuidade às pilastras, que ladeiam o mesmo. No intradorso do seu arco encontramos a utilização da alternância de ovais com rectângulos.

Por sua vez, os nichos com cúpula em quarto de esfera, raia-da a mármore vermelho, surgem com filetes de flores estilizadas, alternadas quanto à forma e à polícromia.

Encimando cada um destes nichos, surgem dois óculos, inspirados no módulo paladiano ou serliano, com uma pinha no seu topo, e, em cada um dos lados da platibanda, profusa de ornatos clássicos, reconhecem-se pináculos semelhantes às teias de embutidos marmóreos vigentes na época. Por cima do camarim, observamos um frontão interrompido, terminando em volutas, que curvam para o centro do mesmo, nascendo no seu meio um pináculo de forma ovóide. É de salientar ainda a repetição de mísulas (com diferentes decorações), que aparecem paralelamente ao arco de volta perfeita do camarim, bem como a repetição de volutas, afrontadas, que parecem sustentar os óculos.

O retábulo foi alvo de alterações a vários níveis. No entanto, somos levados a pensar que esta obra é original, ou seja, coeva à data de construção da capela.

Sabemos que a estrutura começou por correr alguns riscos, em Fevereiro de 1763, pois menciona-se que “(...) as paredes da capela onde Se celebravaõ as Missas Se achão aRuinas pela banda da Rua e presiza a pontua da aBoboda para que não uenha a Cair sobre o retabalo do Altar (...)”<sup>49</sup>. Ainda como consequência do terramoto, António da Silva e Gaspar de Sousa afirmam que “(...) Deve o retaballo Ser apiado e fazer the a Sua parede se tornar a Sentar o mesmo retaballo. (...)”<sup>50</sup>.



Intradorso do arco do retábulo da Capela dos Lencastres,  
Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa

Quando ao seu risco, o já referido João Antunes tem sido apontado como provável autor. O arquitecto régio na qualidade de autor do retábulo da capela de S. Francisco de Assis da quinta do Calhariz, em Sesimbra, de inegável semelhança, e com fortes afinidades técnicas e estilísticas com o retábulo

49. A.N.T.T., *Arquivo da Casa de Abrantes*, Livro 5 R, (n.º de Ordem 137), Documento 2749, fl. 284. Cf. Maria João Pereira COUTINHO, *Os Embutidos Marmóreos do Retábulo da Capela dos Lencastres do Convento de S. Pedro de Alcântara*, em Lisboa, (...), pag. 46.

50. Idem, fls. 250-251 v.º. Cf. Idem.



em questão, poderia ter sido a pessoa indicada para tal. Também a relação de proximidade desenvolvida com a família Lencastre pode ser vista como apontador do facto de ter sido um dos mestres escolhidos para levar a cabo a obra da capela e seu retábulo, uma vez que, no final da sua vida, esteve ligado à campanha de obras realizada no palácio de Santos<sup>51</sup>. Todavia, a utilização do padrão oval/rectângulo, utilizada no intradorso do nicho central da estrutura retabular, leva-nos a considerar a hipótese de José Rodrigues Ramalho poder ter tido alguma intervenção no debuxo. O facto de morar e ter oficina na proximidade do convento – na Rua da Atalaia –, juntamente com a já comprovada facilidade com que riscava padrões idênticos levam-nos a considerar esta possibilidade. O templo jesuíta de S. Roque tem captado desde há muito a atenção dos estudiosos das mais diversas áreas, e embora o núcleo de embutidos marmóreos não tenha sido alvo de esquecimento por parte da instituição que o administra, raramente tem sido estudado pela comunidade científica. Os programas decorativos das capelas de Nossa Senhora da Piedade, do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora da Doutrina, da igreja de S. Roque, bem assim como a capela dos Santos Veríssimo, Máxima e Júlia, ou dos Lencastres, do convento de S. Pedro de Alcântara apresentam-se integrados no património imóvel da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Este património comunga do vector religioso que se encontra na sua origem, contudo esteve sujeito ao gosto de encomendadores leigos – oficiais mecânicos, no caso da primeira irmandade por nós invocada, membros de outras irmandades dos mais diversos ofícios e meios, pelos familiares e descendentes do Cardeal Inquisidor, no caso da capela dos Lencastres. Deste modo, reflectem o gosto predominante, quer ao nível dos materiais, quer dos programas iconográficos do último quartel do século XVII e primeiro quartel do século XVIII, mormente na integração de elementos religiosos a par de uma gramática ornamental profana e simultaneamente erudita. ■

\*Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

51. Cf. Helder CARITA, *Le Palais de Santos, L'Ambassade de France à Lisbonne*, Paris, Editions Chandeigne / Quetzal, 1995.