

A TALHA DA IGREJA DE JESUS DE AVEIRO1 ©

The charity of the church of Jesus of Aveiro

Maria da Luz Nolasco Cardoso, Conservadora do Museu de Aveiro

Fecha de recepción: 22/11/2017.

Fecha de aprobación: 10/05/2018.

SINOPSE: Leitura comentada ao espaço da igreja de Jesus como metáfora celeste e o seu impacto no crente, em particular os aveirenses que a frequentavam. Neste contexto, pretende-se entender a evolução estética, formal e morfológica da talha da Igreja de Jesus² como espaço integrado no Barroco Nacional [Igrejas forradas de ouro]. Partindo assim, do conceito de “Igreja Forrada a Ouro” faremos a singela homenagem a um investigador e autor da obra singular “A Talha em Portugal”, publicada em 1962 (há 54 anos), o Professor Robert Smith³, que se passa a citar: “segundo a tendência barroca à harmoniosa unidade, a talha do retábulo grandiosamente invade a superfície parietal da capela, constituindo uma “caverna dourada”, e daí o resto do interior, tornando-o uma igreja <toda de ouro>⁴ (Smith, 1962 p: 89). Da leitura histórica e documental, visual e interpretativa da talha da Igreja de Jesus de Aveiro faremos, como síntese, a avaliação acerca do compromisso existente entre a sobriedade arquitetônica do edifício e a exuberância do interior da Igreja de Jesus⁵, materializando-se de forma visível o invisível – *invisibilia per visibilia*⁶.

PALAVRAS-CHAVE: talha dourada, documento, monumento, dispositivo⁷ e estrutura retabular.

SYNOPSIS: Commented reading to the space of the church of Jesus as a heavenly metaphor and its impact on the believer, in particular the *Aveirenses* who frequented it. In this context, it is intended to understand the aesthetic, formal and morphological evolution of the carving and gilded work of the Church of Jesus as a space integrated in the National Baroque [Churches lined with gold]. Starting from the concept of "Church Lined with Gold" we will pay homage to a researcher and author of the unique work "The Talha in Portugal", published in 1962 (54 years ago), Professor Robert Smith, which

¹ © Maria da Luz Nolasco Cardoso, Conservadora do Museu de Aveiro | Santa Joana, 2017

² É essencial termos presente o estudo sistemático que o trabalho do investigador e historiador de arte, Professor Doutor Francisco Lameira vem compilando e publicando na Revista “Promontória”, edição monográfica do Departamento de História, de Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, e que no número 01 faz o estudo integral da história do retábulo em Portugal, desde as suas origens ao declínio; esta obra foi editada em colaboração com o Centro de História de Arte da Universidade de Évora, em 2005.

³ Professor de história de arte na universidade de Pensilvânia, Filadélfia, Robert Smith dedicou uma série de estudos á arquitetura portuguesa e á arte luso-brasileira, num percurso que inicia em 1934-35 e que culminou nas décadas de 1950 – 1960, com numerosos estudos sobre as artes decorativas do período barroco em Portugal e com especial destaque para o estudo da talha portuguesa.

⁴ “Este fenómeno, único em toda a Europa, como o trono dos altares-mores, que os Portugueses levaram à Índia e ao Brasil, constitui um dos aspectos mais vistosos da arquitetura interior p País, pois coincide com o gosto do azulejo figurativo em branco e azul. Estas cores, conjugadas com o ouro da talha, os tons encarnados de mármore, tecidos (panos de armar e cortinas) e pinturas, produziram uma riqueza de colorido que é inegavelmente lusitana.” Robert Smith, 1962, p: 89.

⁵ A visualização do espaço interior das igrejas monásticas femininas a partir do Concílio de Trento tem diretrizes específicas. A dicotomia entre o rigor impresso pelas Constituições e regras da Ordem e a exuberância dos espaços de oração e devoção da comunidade é tema tratado por alguns autores tais como Natália Marinho Alves, em “A Apoteose do Barroco nas Igrejas dos Conventos Femininos”.

⁶ David Fredberg, O poder das imagens, Estudos sobre a história e teoria da resposta, 1992, pp. 214-224.

⁷ Dispositivo, o que produz um efeito, para anunciar e permitir que o ritual aconteça.

goes on to quote: Baroque tendency to harmonious unity, the carving of the altarpiece grandly invades the parietal surface of the chapel, constituting a "golden cave", and hence the rest of the interior, making it a whole church of gold⁸. Thus, based on the historical and documentary, visual and interpretative reading of the carving of the Church of Jesus of Aveiro, we will evaluate the compromise, as syntheses, between the architectural sobriety of the building and the exuberance of the interior of the Church of Jesus, materializing in a visible way the Invisible - *invisibilia per visibilia*⁹.

KEY WORDS: gilded carving, document, monument, device¹⁰ and retabular structures.

* * *

1.- INTRODUÇÃO

A Arte da Talha contribui para a celebração dos rituais litúrgicos em espaço sagrado, respondendo às necessidades litúrgicas e estéticas de uma comunidade.

As vivências¹¹ são, como tal, significativas no que se reporta aos aspetos da encomenda de componentes artísticos empregues na remodelação, ampliação e valorização dos espaços edificados, nomeadamente, na encomenda de estruturas retabulares, de imagens devocionais, de paramentos, de alaias litúrgicas, de livros de canto e de oração, entre outros, que no seu conjunto responderam aos desígnios e identidade dos encomendadores, neste caso concreto, das Dominicanas do Convento de Jesus de Aveiro. Para a análise da componente artística, da encomenda, do modelo compositivo, das especificidades e da autoria do “risco”, do entalhe e do douramento a par com a componente semântica adstrita à fruição estética e sensorial que o discurso visual da Talha da Igreja de Jesus provoca no utilizador/fruidor, iremos situar-nos num tempo e num contexto que se requer imaginar: viajando no tempo histórico vamos situar-nos entre os reinados de D. Pedro II (1683-1706) e D. José (1750-1777), sendo a época de D. João V (1707-1750) a que retém evidências de máximo esplendor no interior da Igreja conventual. A Igreja de Jesus irá refletir a feição magnífica e opulenta do Barroco com os revestimentos a talha dourada complementada com o azulejo historiado a azul e branco, com a pintura sobre tela

⁸ “This phenomenon, unique throughout Europe (...), Coincides with the taste of figurative tile in white and blue. These colours, combined with the gold of the carving, the incarnate tones of marbles, fabrics (draperies and curtains) and paintings, have produced a wealth of colour that is undeniably Lusitanian "(Robert Smith, 1962, p: 89).

⁹ David Fredberg, O poder das imagens, Estudos sobre a história e teoria da resposta, 1992, pp. 214-224.

¹⁰ Device as producing an effect, to announce and allow the ritual to take place.

¹¹ Aspetos particulares da vivência das habitantes do Mosteiro de Jesus de Aveiro, as Dominicanas de Clausura, e a particularidade das suas origens: o convento acolheu senhoras da melhor nobreza, citando Carvalho da Costa “as mais dellas Fidalgas e muito illustres & oyto, ou dez de Casa Titulares) contribuíram para a qualidade das encomendas no que à componente artística se reporta. A Princesa entrará no Mosteiro de Jesus a 4 de Agosto de 1472 e pela natureza dos seus atos veio a ser venerada, beatificada e aceite como Santa pela comunidade aveirense. Deixará a sua fazenda ao convento e ao seu sobrinho D. Jorge.

e/ou sobre tábua, as grades dos coros, os painéis relevados e figurados, as imagens de vulto pleno, as composições retabulares, as vidraças, os tetos e a caixa do órgão grande com seus tubos flautados.

2.- FUNDAÇÃO DA IGREJA DE JESUS

Construção do século XV, foi fundada em 1462, tendo sido colocada a 1ª pedra por D. Afonso V. Deste período da fundação do convento, no ano de 1464, a primitiva Igreja era um espaço de paredes lisas e sem guarnições, com frestas estreitas, a cada lado, sendo uma espécie de oratório que nas palavras de Rangel de Quadros¹², “teria porta de entrada voltada para o sul, dando para a Rua de Santa Maria”, ao que acrescenta: “se é que tal oratório ideado para o recolhimento inicial, não fora constituído pela Capela de Santo Agostinho¹³. É testemunho deste período inicial o arco gótico que se situa ao lado do púlpito, esculpido na pedra calcária, alba e rendilhada, com ramos e vegetação de carvalho e bolotas serpenteando um fino tronco de árvore que faz moldura ao portal sul da primitiva Igreja de Jesus de Aveiro.

Ainda acerca da orientação deste templo é-nos descrito por Domingos Maurício que este “ocupa o bloco retilíneo da ala sul do claustro principal” subsistindo dessa ala “duas empenas do século XV que a demarcam: a do arco cruzeiro (...) e a do topo dos coros, que pode ter avançado com a ampliação que o de cima dá aspeto de ter sofrido” (Domingos Maurício, 1967).

Ainda singular é o registo feito em plantas aproximadas do edifício original, e que Domingos Maurício também reproduz e descreve referindo-se ao “eixo da Igreja primitiva que sofreria, nesta hipótese, uma deslocação de 90° “, que resultaria na reorientação do altar-mor para nascente “mantendo a porta de entrada na lateral”, como é tido para os conventos femininos.

Com a priora Maria de Ataíde, em 1482, ampliaram-se as construções para poente, e as de nascente ao longo da Corredoura; mas é com a priora Isabel de Castro, em 1525, que se faz a ampliação da Capela-mor da Igreja de Jesus e ainda o “Coro” que faz de novo (Domingos Maurício, 1967, p. 10). Deverá ser neste priorado que se faz novo alinhamento da empena poente do claustro e se edifica a Capela de São Simão, Santo apóstolo e protetor da comunidade religiosa por ocasião da peste de 1526, epidemia que se viria a repetir em anos subsequentes vitimando a população residente na *Villa* de Aveiro, (c.1466) e em quase todo o Reino, (c.1479). Nesta última data temos registo no Memorial da Princesa Santa Joana do facto concreto da sua saída do Convento de Jesus de Aveiro, tendo a Princesa sido acompanhada pela Priora D. Brites Leitoa e mais freiras Dominicanas, fugindo à peste. Esta epidemia

¹² Rangel de Quadros Oudinot, Apontamentos históricos, Vol.IV, Mosteiros e Conventos: Mosteiro de Jesus, XI.

¹³ Ver registo colhido em Domingos Maurício, *in* o “Mosteiro de Jesus de Aveiro”, Lisboa, 1967, p. 9.

viria a vitimar, durante o tempo e num dado momento da viagem, a referida Priorosa falecendo a Madre na *Villa* de Abrantes.

Em 1592, era Priorosa D. Ana da Conceição Vilhena, decorridos 12 anos após a morte da Princesa D. Joana, é reedificada a Capela-mor de Jesus pelos seus donatários, os Tavares, Senhores de Mira¹⁴ (Carvalho da Costa, 1708) que lhe outorgaram um padrão de juro para missas diárias no valor de 25.000 reis, testemunho materializado em lápide gravada de pedra colocada no lado do evangelho, a meio, na Capela-mor, dando-se assim remate às obras iniciadas em seiscentos por Isabel de Castro.

O revestimento interno da Igreja de Jesus foi resultado de vários períodos e consequentemente de avultados recursos financeiros provenientes da comunidade religiosa residente e ainda de privados, como os Tavares, os Duques de Aveiro, e a casa Real que assumiu papel relevante pelos subsídios avultados que atribuía ao Convento e pelas obras que empreendeu na Igreja de Jesus. (Fig. 1)



Fig. 1. *Forro da Nave da Igreja de Jesus, séc. XVII.*
Fotografia: © DGEMN 1994, MA / SJ Arquivo Museu de Aveiro.

¹⁴ Da Corografia Portugueza, Tomo II, Livro I, p. 64.

Do importante investimento e das potencialidades daquele revestimento de Talha Dourada na Igreja de Jesus, das Dominicanas de Aveiro, nos dão testemunho expressões como as que de seguida se citam:

“Na Igreja brilha o ouro em retábulos, & tecto: sobra a prata em baixelas, & aparatos: servem os brocados em cortinas, & ornamentos (...)”, palavras de Carvalho da Costa¹⁵, (a primeira edição ed 1706-12, a 2º ed. 1868).

Esta descrição confirma o que em fontes documentais se regista acerca dos melhoramentos da Igreja de Jesus de Aveiro, em finais de seiscentos: o mais antigo ou do protobarroco coincide com o forro do teto da nave da Igreja, em abobada de meio berço, sendo priora D. Filipa de Meneses ou Filipa do Espírito Santo, que contratam ao Mestre entalhador da cidade do porto, Domingos Lopes, a obra de talha, por 470mil reis (Domingos Brandão, 1984, pp. 613-615), que a daria pronta pelo Natal de 1686.

3.- COMPOSIÇÃO E CARÁTER NARRATIVO - DIDÁTICO DO FORRO DA NAVE

De carácter hagiográfico, a iconografia remete para a de um tema: o da vida de São Domingos, com cenas relacionadas com os seus milagres e cenas dos santos da Ordem Dominicana. Elementos divisórios geométricos e em ângulo reto emolduram as tábuas pintadas. As faixas duplas ou “rompantes¹⁶” do teto, têm continuidade nas divisórias da cimalha e enquadram ora vidraças, ora pinturas sobre tela, ora painéis relevados e modilhões em voluta, decorados com folhas de acanto.

A composição formal do teto é ortogonal subdividindo a área em caixotões retangulares entalhados com registos geométricos, destacando um óvulo central com camada pictórica e no cruzamento das cintas com as faixas longitudinais destacam-se prismas quadrangulares pendentes do teto. A talha em forma de “rompões” ou asnas transversais, cruzada por “tarjas” longitudinais, com pendentes na união, funciona como moldura dos “lisos” ou “claros”. Estes termos eram usados para os espaços deixados sem entalhe, por forma a serem preenchidos por telas ou tábuas pintadas. Do proto barroco¹⁷, conceito pelo qual se caracteriza o novo figurino artístico dos anos da Restauração como sendo a afirmação de um barroco nacional, independentista¹⁸, patente, neste caso, no risco da cimalha que percorre a parte alta das paredes da nave integrando as quatro vidraças pequenas, duas de cada lado (a norte e a sul da nave) com seis vidros cada, intercaladas com pinturas sobre tela,

¹⁵ Da Corografia Portuguesa, Tomo II, Livro I, p. 121.

¹⁶ Os rompantes eram elementos estruturantes do teto e serviam de suporte na transversal da abóbada, com perfil de meio berço, sendo equivalentes aos elementos designados de “asna” ou “tirante”; outro termo usado era o de “rompão” do teto, vocabulário comum aos mestres do ofício de entalhador e ensamblador.

¹⁷ Protobarroco é a fase da talha retabular portuguesa que antecede o período vulgarmente designado por Barroco Nacional, Português.

¹⁸ Ver Francisco Lameira e Vitor Serrão acerca deste conceito no caso da retabulística portuguesa em Salvaterra de Magos, no retábulo da antiga Capela do Paço Real.

seguidas de modilhões (consolo em folha de acanto turgido) e painel relevado com ponta de diamante de cor carmim inscrita em cartela de talha dourada. Estes termos técnicos são essenciais à interpretação de muita da documentação dos séculos XVII e XVIII. Documentação respeitante a contratos de obra de talha, de assemblagem e montagem do conjunto retabular em local previamente designado, de douramento e de estofos de imagens, de douramento e de pintura das obras provenientes de encomendas que gravitavam, na sua essência, em torno da Igreja, configurando-lhes o espaço arquitetónico e a estética do ministério. (Fig. 2)



Fig. 2. *Detalhes do Forro da Nave da Igreja de Jesus. Integração nos lisos de pinturas sobre tábua, séc. XVII. Fotografia: Manuel Gomes Teixeira [MGT] 2009, MA / SJ Arquivo Museu de Aveiro.*

O forro da nave da Igreja de Jesus deve-se ao mestre entalhador, ensamblador, escultor, imaginário e mestre de arquitetura Domingos Lopes, natural da cidade do Porto¹⁹. Domingos Lopes havia ajustado ainda em 1668 um retábulo para a Capela de Jesus que não foi executado nem o termo da escritura concluído; a planta era do mestre Fragoso e o retábulo remataria com as armas dos Tavares. Algum contratempo o impediu de ser executado (Domingos Brandão, 1984, pp. 366-367). Este Mestre trabalhou em Aveiro nos anos de 1668, 1675, 1676 e 1685 em várias obras, quer para o Convento de Nossa Senhora da Misericórdia dos Dominicanos de Aveiro como também para a Igreja de Jesus das Dominicanas de Aveiro.

¹⁹ Ver Natália Marinho Alves, 1989, *A arte da talha na época barroca*, I vol. pp. 119 – 122.

4.- DAS FUNÇÕES E USOS DA TALHA

É com o Concílio de Trento (1545/1563), importante marco na reforma da Igreja católica, que a arte assume o propósito de catequizar. Utilizando uma simbologia simples, baseada na utilização de elementos da natureza, a representação artística assume-se como uma forma privilegiada de comunicar, tendo como fim último ensinar, apelar à emotividade, à elevação do espírito do crente e à aproximação a Deus.

Partindo do pressuposto que a intenção principal da obra de talha que reveste a Igreja de Jesus era a de mostrar aos fieis representações figurativas de ciclos religiosos complementados com a vida de santos, e, no caso específico do Mosteiro de Jesus, o desígnio de narrar a vida da Princesa Santa Joana apelando á sua santidade, a “longa duração”²⁰ que é inerente às várias campanhas de obras ali operadas leva-nos a diferenciar as diversas fases estilísticas e propósitos religiosos intrincados com a invenção da criação artística.



Fig. 3. *Arco Cruzeiro* da Igreja de Jesus e Armas de D. Pedro II, séc. XVIII. Fotografia: MGT.

²⁰ Falcão, José António, 1997, “As Vozes do Silêncio, Imaginária barroca da diocese de Beja”, p. 23.

Arco Cruzeiro – 1702, data inscrita no cunhal do arco, no lado da epístola. (Fig. 3)

A segunda fase estilística corresponde a inícios de setecentos, o Barroco Pedrino ou nacional (1675-1707). Datado de 1702, o Arco Cruzeiro (data inscrita no cunhal do arco) insere-se neste período, correspondendo ao priorado de Isabel da Visitação (1699-1702). Este vão pleno tem recamo de painéis de acanto empolado e elementos figurativos singulares: a figura angélica que segura na cabeça um cesto com flores e cujo corpo se transforma em folhagem que ele abraça “simulando um baloiçar” entre hastes de folhagem de acanto; segue-se-lhe a ave policromada simbolizando a ressurreição, e a joia de vida. No topo, elemento de fecho do arco, estão as armas de D. Pedro II, rei de Portugal, que tomou a si várias despesas, tais como as despesas do túmulo (orçadas em 12 mil cruzados), havendo acordado os atos pontifícios inerentes ao processo de beatificação da Princesa Santa Joana, ocorridos em 1693.

Ainda do Barroco Pedrino ou dito “Nacional” são os três retábulos de altar situados na nave da Igreja, podendo este conjunto resultar da iniciativa da priora Ângela do Sacramento (1702-1704), nomeadamente: os do evangelho (lado esquerdo) consagrados a Santa Joana e a Nossa senhora do Rosário; o do lado da epístola (lado direito) consagrado a São Domingos. (Fig. 4)



Fig. 4. Retábulos da Nave Central da Igreja de Jesus, séc. XVII-XVIII. Fotografia: MGT.

5.- USOS E FUNÇÕES DOS RETÁBULOS DEVOCIONAIS DEDICADOS A UM SÓ TEMA

5.1.- Retábulo de Santa Joana. Morfologia e Composição

O tema iconográfico de cada um destes retábulos estabelece a hierarquia da sua importância: em frente à porta de entrada da Igreja, eixo Sul Norte e perpendicular em relação à Capela – mor, temos o retábulo de Santa Joana com corpo único e um só tramo. Na parte central a Imagem da Princesa e a ladear um par de colunas torsas com sete espiras e recamo de folhas de videira, cachos de uvas e pequenas aves debicando os vagos. Podem ser fénix simbolizando a ressurreição, sentimentos ligados à devoção da Princesa Joana. Tem uma faixa a toda a volta do retábulo delimitando a composição retabular.

Ordem arquitectónica

Destaque para a colocação de uma terceira coluna entre as duas de fuste espiralado, posicionada em cada uma das ilhargas. Este par de colunas tem continuidade no arco de igual entalhe, ficando na sombra do arco tricêntrico do primeiro plano do ático, remetendo este elemento para um período posterior. A coluna de fuste estriado desde a base até ao capitel coríntio, tem grinaldas entrecruzadas serpenteando o fuste; este elemento arquitectónico foi acrescentado posteriormente, desconhecendo-se a base documental da sua encomenda e risco. Pela análise formal da peça pode ser do período da obra da Capela-mor da Igreja. O arco tricêntrico está amputado nos extremos. Este retábulo deve-se à Priora D. Ana de Belém (1691-1693) sendo contemporâneo dos dois retábulos na nave da Igreja (Domingos Maurício, 1967, p. 11). (Fig. 5)



Fig. 5. *Elemento fitomórfico com aplicação de glaciis imitando um rubi, séc. XVIII.*
Fotografia:
Maria da Luz
Nolasco Cardoso
[MLNC].

Mesa de altar: o frontal de altar é também do período da Capela-mor, e tem a alusão à Santa Joana na fronteira onde se podem ler as iniciais do seu nome “S” | “JO” | “A” | “N”. ”A” | . Ao centro o brasão ou armas da Infanta D. Joana que se replica no fecho do arco posterior do retábulo.

5.2.- Retábulo devocional de Nossa Senhora do Rosário. Morfologia e composição

Este retábulo é constituído por corpo único em um só tramo, e de planta côncava.

Estrutura arquitectónica organizada em dois pares de colunas torsas que avançam em relação ao vão central, ditas pseudo-salomónicas, com fustes espiralados de sete espiras cada, às quais sobrepõem capiteis coríntios. Estes servem de suporte às duas arquivoltas concêntricas do ático, tendo a intercalar um entablamento reentrante e linear. Os arcos são intersetados por aduelas, cinco elementos transversais. Corre a toda a volta do retábulo uma faixa entalhada, constituída por duas pilastras na vertical a ladear o corpo retabular, seguidas de dois capitéis seccionados e adossados à faixa e remate circular.

Iconografia

O acanto é túrgido e empolado, tem elementos litúrgicos e eucarísticos tais como videiras que envolvem os fustes e arcos com cachos de uvas e aves “fénix”; nos florões dos arcos que desenham as aduelas destacam um bolbo carmim pontuando a cintura circular que envolve os arcos; na aduela de fecho, central, sobrepõem um escudo oval com um rosário a contornar, suspenso e carmim, símbolo da evocação mariana de Nossa Senhora do Rosário. Destaque para a porta do sacrário, arca colocada no vão do nicho no espaço da predela, com iconografia do Salvador representado numa cena litúrgica na qual Cristo reparte o pão sobre a mesa de altar para o servir aos seus fiéis (1º salmo dos Coríntios, 10º, 4º livro).

Mesa de altar de composição formal e decoração idêntica às dos retábulos na mesma nave, tendo também a particularidade de ser um frontal móvel que poderia ser retirado e substituído por outro de diferente material: tecido, madeira pintada ou entalhada, azulejo, entre outros, mudando de acordo com o tempo litúrgico. Tem inscrição em relevo, no sebasto superior, das iniciais do orago: “N” | “S” | “R”. Nossa Senhora do Rosário. No campo do frontal, em relevo, um escudo retangular com folhas de palma onde se inscreve o anagrama da invocação mariana A.V.M / Avé Maria ou Ave Virgo Mater ou Altare Virginis Mariae (Domingos Maurício, 1967, p. 12).

5.3.- Retábulo de São Domingos. Morfologia e Composição

Idêntico aos restantes retábulos de altar da nave da Igreja, no lado do evangelho, o dedicado a São Domingos, no lado da epístola, ostenta igual estrutura arquitetónica de colunas espiraladas, dois pares em cada uma das ilhargas prolongando-se estas nos dois arcos concêntricos do ático e deixando no vão central o nicho para exposição do orago. Tem planta côncava e integra no espaço da predela um sacrário entalhado sobreposto por elemento em mísula onde se expõe escultura de São Domingos. A estrutura do retábulo está contida pela faixa exterior que corre desde o basamento em pilastras relevadas até ao arco semi-circular do fecho. Integra um pequeno sacrário na predela cuja porta remata em arco e que se destaca na composição pelo efeito da folha de ouro e do trabalho de punção que imita um tecido de cor carmim, cujo efeito cromático se deve à superior aplicação de “glacis”, um verniz com coloração vermelha, transparente e brilhante, cuja aplicação destaca o trabalho gravado a ponta seca. Visível pelo efeito texturado que é obtido pela ação de um instrumento com ponteira metálica, dito de punção²¹, incidindo sobre a madeira no sentido de imitar um tecido, é a porta do sacrário uma peça de destaque na predela retabular pelo valor artístico e simbólico, servindo de reserva à Hóstia Sagrada.

5.4.- Retábulo Eucarístico da Capela-mor da Igreja de Jesus de Aveiro. Morfologia e Composição

Retábulo de planta côncava com embasamento e corpo único onde sobressai o grande camarim central e o trono piramidal, com cinco degraus, para exposição de uma escultura de vulto pleno de Cristo crucificado. O corpo do retábulo assenta sobre o basamento, sendo este dotado de grande profundidade e ocupando toda a largura da Capela-mor. A mesa de altar funciona adossada ao basamento²² mas está colocada em plano mais avançado, exibindo um frontal de fino entalhe, relevado e dourado. Sobre o plano horizontal, ao nível do banco e assente acima da mesa de altar, está um sacrário autónomo que não é o de origem dadas as dimensões da peça ultrapassarem as do nicho à retaguarda. O banco ou predela está estruturada em três nichos, sendo o central maior e com recorte superior em arco com meia-calote apresentando o interior profusamente entalhado, local reservado a integrar um sacrário; a ladear o sacrário, num equilíbrio de simetrias em paralelo, temos dois

²¹ O punção é um instrumento de gravação por pressão resultando da sua aplicação sobre a folha de ouro e/ou sobre a camada de pintura um sulco ou um cunho com determinado desenho. O punção permite gravar um desenho de padrão imitando, pela sua lógica de impressão, um tecido ou melhor dizendo, um revestimento textil ou de estofado. Como tal, esta técnica de gravação sobre a superfície esculpida, após esta ter sido aparelhada e dourada, toma o nome de pintura de estofado por imitar um tecido que forra na totalidade ou em grande parte a peça esculpida.

²² Corpo inferior que serve de amparo à estrutura retabular que sobre este se constitui; também denominado de “soto banco” por estar sob o banco da predela retabular, local onde se erguem as colunas seguidas de entablamento e arcos de fecho (ático).

nichos com remate em “V” formando uma sanefa onde se suspendem pequenos panejamentos em talha.

O ático não se fecha na composição do retábulo e avança sobre o plano arquitectónico da cabeceira-mor e cobre todo o camarim, dinamizando um fecho definido por três arcos concêntricos em forma de arquivoltas de fuste espiralado, intersetado por cinco aduelas radiais e rematando no fecho, ao centro do arco superior, com um brasão de armas da Casa Real, ao tempo de D. João V. (Fig. 6)



Fig. 6. *Forro da Capela-mor* da Igreja de Jesus, séc. XVIII. Fotografia: José Pessa [JP] 2010, © DGPC.

Do risco e da encomenda da obra de talha do retábulo da Capela-mor

À época de setecentos, encomendaram a obra de Talha da Capela-mor aos mestres entalhadores António Gomes e José Correia, ambos do Porto, tendo a obra sido ajustada em Fevereiro de 1725²³. E execução da Talha está em proporção com o espaço arquitectónico da Igreja intervindo na modelação e na definição deste templo. A talha, coberta de ouro, foi encomenda das Religiosas do Convento de Jesus de Aveiro, as quais em contrato registaram o preço do ajuste segundo os seus

²³ Ver a obra de Domingues de Pinho Brandão, “Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, Vol. II, pp. 692-702.

componentes²⁴: “armação, retábulo, tribuna, tecto, ilhargas da capela, “com os candeeiros (anjos candelários?), credências, presbitérios, degraus, frontal” e outras pertenças. Tudo devia ser feito na forma da talha e obra da capela-mor da Igreja das Freiras de São Bento da Avé - Maria, do Porto”. (...) redigiu os apontamentos o mestre António Gomes.” Mais, “o preço do contrato da talha da Capela-mor de Jesus foi de três mil cruzados e trezentos mil réis”²⁵.

Acerca do terreno para alargamento da Capela do Mosteiro de Jesus

É assinado um contrato entre as religiosas do Convento de Jesus e os Frades Dominicanos e entre estes e o senado da Câmara para redução do terreiro dos frades em benefício do alargamento do terreno à volta da Capela de Jesus para alargamento da Capela-mor. Este acordo implicava manter a rua da Corredoura com a largura adequada a uma artéria principal de acesso à vila de Aveiro, por onde corriam as carruagens e demais veículos, na perpendicular à Porta do Sol, a este da cintura muralhada da *villa*. (Fig. 7)



Fig. 7. *Capela-mor* da Igreja de Jesus, revestimento integral, séc. XVIII. Fotografia: JP, 2001, © DGPC.

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ O valor do contrato da talha da Capela-mor de Jesus foi de três mil cruzados e trezentos mil réis o que equivalia nos dias de hoje e na atual moeda ao seguinte montante: sendo que 500 mil reis são aproximadamente 12 mil euros; e sendo que 1 cruzado são 500 reis, logo 3mil cruzados são 35 mil euros e 300 mil reis são aproximadamente 7 mil euros. Perfaz o total de 43 mil e duzentos euros de hoje.

Douramento do retábulo da Capela-mor

O contrato do douramento da talha da Capela-mor é celebrado em 1729 aos mestres Manuel da Silva²⁶ da cidade de Coimbra e a António José Correia, irmão do entalhador José Correia,²⁷ destacando-se neste documento detalhes tais como: “labor da encarnação e estofo das imagens e figuras da Capela-mor da Igreja de Jesus (...) ajustado tudo por “1 conto e cinquenta mil réis”²⁸. Assim, é patente no Retábulo-mor o detalhe e artifício da escultura pelo entalhe da madeira e a aplicação da folha de ouro como acabamento da composição global. Realça ainda a policromia aplicada sobre relevos e figuras esculpidas, a carnação alba dos *putti* ou o detalhe dado pelos vernizes de cor vermelha, verde ou âmbar aplicados nas flores e pequenas aves.

Destacamos o imitar de padrões de tecidos texturados e esgrafitados das esculturas integradas na máquina retabular que a par com a azulejaria e a pintura sobre tela e /ou madeira contribuem para a harmonia artística deste local - a Igreja de Jesus de Aveiro.

Iconografia

Em destaque o entalhamento das colunas “levando os anjos”, figuras de corpo inteiro, os *putti* colocados a toda a altura. Estes meninos fazem a subdivisão do fuste da coluna em quatro pontos médios sobrepondo-se ao cruzamento das grinaldas que revestem o corpo estriado das colunas; as grinaldas fazem um serpenteado inter cruzado por duas fiadas de flores que envolvem o corpo da coluna desde a base ao capitel.

O tema da Ressurreição

Os santos alados: São Vicente Ferrer e São Tomás de Aquino

A iconografia dos santos traduz o significado dos atos destas personagens.

As configurações dos atributos associados às figuras representadas confirmam a veracidade das atitudes que os distinguem como figuras “santas”. Os Santos alados ou angélicos integrados no primeiro nível do retábulo eucarístico da Igreja de Jesus são ícones escultóricos mensageiros do saber divino: São Vicente Ferrer anuncia o Juízo Universal ou o Anjo que foi anunciado no Apocalipse de São João, e que reporta ao milagre da mulher de Salamanca. São Tomás de Aquino é o Doutor Angélico, tem inscrito no peito um sol, símbolo da sabedoria divina, porque no sufrágio eucarístico liberta as almas do purgatório. Em suma, os santos alados do

²⁶ Flávio Gonçalves, “ As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da Primeira metade do século XVIII”, Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade do porto, 1984, pp.20-27.

²⁷ Flávio Gonçalves, 1971, Porto.

²⁸ Ver, Domingues de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, Documentação*. III, século XVIII (1726-1750), pp. 145-151.

retábulo eucarístico traduzem, lado a lado, o tema da Ressurreição: um anuncia o purgatório às almas (previne) e o outro salva-as do purgatório (cura). No Topo, temos a representação de Cristo o Salvador do Mundo e ao seu lado o Fundador da Ordem Dominicana e no lado oposto o Santo das ordens mendicantes, o S. Francisco.

As virtudes, painéis relevados na cimalha junto ao forro da capela –mor

Junto à cimalha e no correr do teto da capela-mor temos um pano horizontal em talha que intercala seis painéis relevados representando as virtudes, figuras femininas trajando vestes de guerreiras com elmos ou capacetes dourados e um ceptro²⁹ numa das mãos sugerindo uma atitude prudente – o ensinamento da prudência inscrito na simbologia da representação – onde o ceptro representa a soberania real; as vestes das figuras são de oitocentos, com folho plissado e mantos vigorosos e ondedados; as alegorias das virtudes representam a justiça, a reverência – simbolizada pela mão ao peito. A coroa que é representada de modo alternado, quer na cabeça das figuras ou segura nas mãos, funciona como um atributo da soberania real. É manifestamente um signo que reforça a intervenção real na encomenda parcial das obras de talha da Igreja de Jesus. As fontes destas representações alegóricas e plenas de simbolismo alusivas a conceitos morais associados ao catolicismo remetem para as estampas e gravuras que correriam a Europa e os centros de produção artística da época. Cesare Ripa³⁰, filósofo romano deu origem a várias destas alegorias inscritas num manual denominado *Iconologia*³¹ (Lee Sorensen, 2002).

Os historiadores da arte e os arqueólogos recorrem a esta obra de Ripa, “*Iconologia*”, como prova de que símbolos específicos possuíam significado específico e ainda, como um paradigma de como as personificações foram transmitidas. (Fig. 8)

²⁹ Designação de cajado ou bastão que representa a soberania real e o poder que lhe é inerente.

³⁰ Cesare Ripa: em 1593, Ripa publicou um manual em Roma chamado *Iconologia* (Dictionary of Art Historians), organizando alfabeticamente o simbolismo clássico e barroco. A primeira edição apareceu sem ilustrações. Na segunda edição de 1603, suas categorias de personificações, compostas por mais de 700 conceitos, formaram uma série completa de alegorias a serem observadas na arte do século XVII. Os historiadores da arte e os arqueólogos usam a *Iconologia* tanto como prova de que símbolos específicos possuíam significado específico e como um paradigma de como as personificações foram transmitidas.

³¹ Ripa, Cesare é o pseudónimo de Giovanni Campani.



Fig. 8. Painel alegórico da “Virtude” simbolizando a justiça e a reverência na cimalha da Capela-mor da Igreja de Jesus, séc. XVII. Fotografia: MLNC, 2004.

Da técnica - o douramento e a aplicação de “glacis” sobre a folha de ouro

Entalhavam-se na madeira ornatos geométricos de entrelaçados – os guilhoches ou encadeados em “s”, pontuados com pequenos círculos em *glacis* vermelho imitando pedras preciosas, rubis, imitadas na madeira dourada sobre a qual era aplicado um verniz translúcido com coloração vermelha. Os *glacis* coloridos, de vermelho, verde ou negro, são vernizes obtidos de resinas naturais aos quais são dadas colorações e cujo artifício imita o brilho das pedrarias, pela sua transparência e tonalidades.

(Fig. 9)



Fig. 9. *Detalhe da aplicação de glacis sobre a folha de ouro.* Fotografia: MLNC, 2014.

Das Vidraças

Entre 1725 a 1728 é feita a talha da Capela-mor, e neste lapso de tempo as freiras tiveram uma outra preocupação pragmática: colocar vidraças na Igreja de Jesus, encomendadas ao mestre vidraceiro do porto, Manuel da Costa Vale, que na escritura de 30 de Dezembro de 1727 se comprometia a fazer estas vidraças iguais às da Sé do Porto³². A capela – mor foi terminada a 1 de Maio de 1728.

Seguiu-se-lhe o Douramento e estofado ajustado pelas freiras através do seu procurador, o licenciado António de Veiga e Sousa, por procuração de 1729, representaria as freiras no ato da outorga do contrato de douramento (Brandão, Vol. III, p. 144-145).

A capela–mor foi terminada a 1 de Maio de 1728

Seguiu-se-lhe o Douramento e estofado ajustado pelas freiras através do seu procurador, o licenciado António de Veiga e Sousa, por procuração de 1729,

³² In A.D.P, PO-8º, nº 182, fls.135v-137: neste é dito que as freiras se obrigavam a dar ao mestre vidraceiro de comer e. besta para a hida e vinda até se pôr em sua casa.

representaria as freiras no ato da outorga do contrato de douramento (Brandão, Vol. III, p. 144-145).

(Fig. 10)



Fig. 10. *Sacrário* do Retábulo de Altar da Capela-mor da Igreja de Jesus, séc. XVIII. Fotografia: MLNC, 2014.

O Sacrário de retábulo de altar-mor

Elemento de destaque colocado ao centro do banco tripartido do retábulo eucarístico.

O sacrário de altar³³ que integra o retábulo-mor da Igreja de Jesus de Aveiro é uma peça da segunda metade do século XVIII de acordo com a composição formal e tipologia da peça. Tem o corpo semicircular e tardo plano, remata com cúpula semiesférica sendo entalhado e ensamblado em toros verticais. Expõe representações figurativas alusivas à Paixão de Cristo, tais como o cordeiro pascal, o *Agnus-Dei* sobre o livro dos sete selos (relevo inscrito na porta do sacrário), as espigas de trigo, os cachos de uva e a escada com a coluna. Este sacrário tem aplicação de folha de ouro e trabalho de puncionado imitando galões têxteis de contorno. A sua escala destaca-

³³ O *Sacrarium* adquire, por força das normas tridentinas e da reforma da Igreja católica, uma posição fixa que o expõe permanentemente à visão dos crentes e que o integra no altar-mor. Deste modo se promove a concepção artística e a definição estética de *Sacrarium* com valor escultórico.

o da composição retabular onde se insere, algo que denuncia ter sido objeto de uma encomenda separada da que deu origem ao retábulo-mor da Igreja de Jesus, datada esta de 1725- 1728 (*in* Domingos Pinho Brandão, Vol II, 1984:692). Podemos apenas apontar como data presumível para a sua encomenda a inscrita na segunda metade do século XVIII, por ventura quando da criação da Diocese de Aveiro em 1774, época de D. José I, e concessão em 1775 da Igreja da Misericórdia para instalação da diocese ao 1º Bispo de Aveiro, D. António Freire Gameiro. Existem, pois, dois sacrários idênticos quer nas proporções, tipologia e composição, tendo sido um destes incorporado na coleção do Museu de Aveiro após a extinção das ordens religiosas em 1834, proveniente da antiga Sé de Aveiro, á época instalada no recolhimento de São Bernardino. Em 1741 trabalhava para o Convento de São Domingos o ensamblador José Martins Tinoco³⁴.

CONSIDERAÇÕES FINAIS | FILIAÇÃO ARTÍSTICA

O acervo retabular existente na cidade de Aveiro reúne um conjunto de exemplares em talha dourada passíveis de se observarem *in loco*, com origem na encomenda de famílias privadas, detentoras de títulos nobiliários, bem como da casa real e, na sua maioria, com origem no clero regular, especificamente, a encomenda promovida pelas comunidades religiosas para revestimento e valorização das Igrejas Monásticas³⁵. O conjunto de retábulos integrados nas Igrejas Monásticas em Aveiro denota particularidades resultantes da prática de profissionais da região do Norte, concretamente da cidade do Porto, tendo como denominador comum alguns dos seus mais reconhecidos e exímios entalhadores que laboraram entre finais de seiscentos e até à 1ª metade de setecentos na cidade de Aveiro. Referimo-nos aos mestres entalhadores António Gomes³⁶ que trabalhou como mestre entalhador nas Igrejas dos Dominicanos de Aveiro, Mosteiro de Nossa Senhora da Misericórdia de Aveiro, na Igreja do Mosteiro de Jesus, das Dominicanas de Clausura de Aveiro e também na Igreja das Carmelitas do Convento de São João Evangelista de Aveiro colaborando com o entalhador, seu conterrâneo, José Correia na Igreja de Jesus das Dominicanas de Aveiro. Mais, o mestre entalhador Domingos Lopes e Bento da

³⁴ O mestre ensamblador José Tinoco trabalhou em 1741 na obra de “requalificação” da tribuna e do retábulo da Capela-mor do Convento de São Domingos, de Nossa Senhora da Misericórdia de Aveiro, sendo referido no contrato que este poderia aproveitar para a obra nova componentes do anterior retábulo, tais como 4 colunas grandes, camarim e parte do trono velhos. Ver ob. Domingos Pinho Brandão, Vol. III, p. 388.

³⁵ A destacar: os retábulos das Carmelitas Descalças do Convento de São João Evangelista e dos Carmelitas Descalços do Convento do Carmo na Rua do Gravito; os retábulos dos Dominicanos do Convento de Nossa Senhora da Misericórdia, ou dito, do Convento de São Domingos de Aveiro e os das Dominicanas do Mosteiro de Jesus de Aveiro; o retábulo da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação, dita da Vera Cruz de Aveiro; o retábulo das Igrejas “geminadas” correspondentes ao Convento de Santo António, dos Capuchos e de São Francisco, da Ordem Terceira de São Francisco, situadas no lado sul-poente da cidade, à época, extra muros.

³⁶ António Gomes é, nas palavras de Natália Marinho Ferreira Alves: “um vulto notável da arte da talha no Porto na época barroca”, in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, 1989, pp. 206-207. Ver: Idem, Gomes, António, in *A Arte da Talha no Porto na época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e técnica)*, II, Porto, 1989, pp. 384-386 e 585-587.

Rocha que trabalharam na Igreja de São Domingos, dos Dominicanos de Aveiro, Mosteiro de Nossa Senhora da Misericórdia de Aveiro e na Igreja de Jesus, das Dominicanas de Clausura de Aveiro; e o mestre entalhador Francisco Machado do Couto de Landim, o Mestre de Landim, que trabalhou na Igreja da Vera Cruz, dita da Invocação de Nossa Senhora da Apresentação; ainda, os mestres entalhadores Roque Nunes, João Coelho Magalhães e José Martins Tinoco³⁷ que trabalharam como entalhadores na Igreja de São Domingos dos Dominicanos de Aveiro, Mosteiro de Nossa Senhora da Misericórdia de Aveiro.

Dos artífices, das suas oficinas e dos seus ofícios, quer estes funcionassem especializadamente sob as normas do Regimento do Ofício que exerciam, quer se associassem sob o Estandarte e ou Bandeira³⁸ respetiva, o que nos é dado constatar é o facto destes *Officiais* terem uma prática de mobilidade que contribuiu ao longo de vários séculos³⁹ para a troca de influências e transferências estéticas dos centros de produção para as periferias⁴⁰. Tal como ainda hoje, era crucial para o artista viajar e trabalhar em diferentes sítios e oficinas de forma a completar o seu processo de aprendizagem e consolidar um currículo. Deste modo o artista ia também, em jeito de peregrino, trilhando o seu percurso criativo. Este peregrinar dos artistas era normalmente encetado após um longo período de aprendizagem ocorrido sob a orientação do mestre⁴¹. Associar-se-lhes-iam outras dinâmicas de aprendizagem e comunicação, tais como a circulação de gravuras, livros, estampas e registos de santos, riscos e apontamentos, testemunhos essenciais para a caracterização da produção artística em geral ao longo das várias épocas da História da Arte.

Neste sentido, as rotas que os vários artistas cruzaram entre si resultaram num processo de exploração de novos meios técnicos e de imaginação decorativa que envolveu os vários ofícios. Com tudo isto afigura-se-nos ajustado afirmar que os métodos dedicados à leitura da Talha Dourada devem ter por entre os seus princípios/objetivos base as condições e técnicas de produção. Concomitantemente devem-se ainda ter em conta a identidade dos criadores, as filiações artísticas e a

³⁷ Este mestre entalhador, morador na Rua Direita, da Freguesia de Santo Ildefonso, dita extramuros da cidade do Porto, é o nome registado no contrato lavrado em 12 de Junho de 1741, entre este mestre entalhador e o Prior do Convento de S. Domingos, de Aveiro a fim de ser feita a tribuna e retábulo da capela-mor da Igreja do dito Convento, atual Sé de Aveiro. Ver, “Domingues de Pinho Brandão, Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura, Documentação. III, século XVIII (1726-1750), pp. 388-392.

³⁸ A Bandeira é o termo que passou a significar oficialmente a organização corporativa de vários ofícios; servia em atos públicos de elemento distintivo. Na Bandeira ou Estandarte era representado um santo padroeiro que legitimava a associação de Ofícios e protegia os seus obreiros e oficiais. In Franz Langhans, “As Corporações...”, Vol. II, 1943, pp. 1-7.

³⁹ Ver obra de Victor Serrão, “A Pintura Maneirista em Portugal”, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1991, p. 117: este afirma que estes atífices se organizavam, nos séculos XIV e XV, à margem da alçada do Clero, formando, por força da sua inicitiva, grupos de profissionais unidos por um sentido de solidariedade, de auxílio espiritual, financeiro e laboral.

⁴⁰ Ver Pedro Dias em “A Viagem das Formas”, 1995.

⁴¹ Sobre a formação do artista ver Natália Marinho Alves, «A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)», vol. I, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989, pp.69–88. Acerca do estatuto social do artista ver Victor Serrão, «A Pintura Maneirista...», capítulo IX, pp. 117-129.

identidade dos encomendadores.

Só assim será possível entender a autonomia formal que a Talha Dourada adquiriu com a passagem do tempo no nosso país, tirando o partido artístico que apenas a madeira lavrada permite e que o ouro dignifica.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, G. “Morphologie du retable portugais”. *Belas Artes*, nº 2, série 5 (1953).
- BRANDÃO, D. de P. (1984). *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação I, séculos XV a XVII*. Porto: Distribuidora Solivros.
- BRANDÃO, D. de P. (1985). *Ibidem, Documentação II, (1700-1725)*. Porto: Distribuidora Solivros.
- BRANDÃO, D. de P. (1986). *Ibidem, Documentação III, (1726-1750)*. Porto: Distribuidora Solivros.
- BRANDÃO, D. de P. (1987). *Ibidem, Documentação IV, (1751-1775)*. Porto: Distribuidora Solivros.
- CARVALHO DA COSTA, P. A. (1868). *Corografia Portuguesa*. Tomo II. Braga: Typographia de Domingos Gonçalves Gouvea.
- DIAS, P. (1995). *A Viagem das Fomas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ETZEL, E. (1995). *Anjos Barrocos no Brasil, Angelologia*. São Paulo: Kosmos: Giordano.
- FALCÃO, J. A. (Coord.) (1997). *As Vozes do Silêncio, Imaginária Barroca da Diocese de Beja*. Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja. Lisboa: Editora Estar.
- FERREIRA ALVES, N. M. (1989). *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materias e Técnica)*. Volumes I e II. Arquivo Histórico: Câmara Municipal do Porto.
- FERREIRA ALVES, N. M. “Robert C. Smith e a Talha do Reino”. In CABRAL, M. da C. (Coord.). *Catálogo e Exposição*; RODRIGUES, J. (2000). *Robert C. Smith, 1912-1975, A Investigação na História de Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, Arquivo de Arte.
- GONÇALVES, F. (1971). *A talha da capela da “Árvore de Jessé” da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado.
- GONÇALVES, F. (1984). *As obras setecentistas da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda de Peniche e o seu enquadramento na Arte Portuguesa da Primeira metade do século XVIII*. Porto: Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LAMEIRA, F. y SERRÃO, V. “O retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores”. In *Atas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto, 2003. (disponível online)

LANGHANS, F. (1943). *Paul de Almeida – As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua história*. Volume I e II. Lisboa: Imprensa Nacional.

SANTOS, D. M. Gomes dos (1963). *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*. Museu do Dundo, Estudos de História Ultramarina e Continental. Lisboa.

SERRÃO, V. (1991). *A Pintura Maneirista em Portugal. Biblioteca Breve*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SMITH, R. C. (1962). *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte,.

SORENSEN, L., WITTKOWER, R. (2000). *Dictionary of Art Historians*. Retrieved. In <http://www.dictionaryofarthistorians.org/wittkoverr.htm> (2017.09)