

A ARTE DA TALHA EM MADEIRA EM PORTUGAL: NOVAS PERSPETIVAS

Resumo: A partir de vários exemplos ou estudos de caso, propomos uma abordagem englobante sobre a madeira enquanto suporte de criação artística, focada na obra da talha. Constituindo uma das expressões mais disseminadas em Portugal, associada ao desenho e à arquitectura, parte do património integrado ou como património móvel, a obra da talha em madeira revela-se repositório de um vasto conjunto de saberes, práticas e interpretações que tem originado diversos percursos de investigação, nomeadamente a partir do DCTP - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, da Faculdade de Letras da Porto. Nesse sentido pretendemos chamar a atenção para a necessidade de estudos inter e multidisciplinares sobre a madeira como matéria prima aplicada ao revestimento de espaços sacros, à produção de mobiliário e de objetos ou ao edificado com outros usos, utilizando para tal, neste trabalho, um conjunto de fontes históricas publicadas, do tipo contratual.

Palavras-chave: Madeira, talha, património, obra de arte

Abstract: Based on several examples or case studies, we propose a comprehensive approach to wood as a support for artistic creation, focusing on woodcarving. Woodcarving is one of the most widespread expressions in Portugal, associated with design and architecture, part of the integrated heritage or as mobile heritage, and is a repository of a vast body of knowledge, practices and interpretations that have led to various research trajectories, particularly at the Department of Heritage Studies, Faculty of Arts and Humanities of University of Porto. In this sense, we intend to draw attention to the need for inter and multidisciplinary studies on wood as a raw material ap-

plied to the lining of sacred spaces, to the production of furniture and objects, or to buildings with other uses.

Keywords: Wood, woodcarving, heritage, work of art

A HISTORIOGRAFIA SOBRE A ARTE DA TALHA EM PORTUGAL

Rafael Bluteau, no seu *Vocabulario Portuguez* (1712-1728), utiliza a palavra *talha* no sentido genérico de corte ou acto de esculpir, em pedra ou madeira (Bluteau, 1713-1728. Por entalhador entende o «official de obra de talha com flores de madeira, & folhagens, com cabeças de Anjos com metas, brutescos, & outras figuras de meyo relevo [que] reveste[m] obras lisas de samblagem» e por entalhar: «talhar, ou cortar a madeira para representar alguma figura» (Bluteau, 1713, p. 138). Embora no mesmo dicionário ainda se aluda a talha como: operação na artilharia, «fragmento do ouro, ou da prata, lançado fóra com a ponta do buril», certas cordas, «vaso de barro, de grande bojo, & boca estreyta», unidade de medida ou finta (tributo) e «hum paosinho estreyto, em que marcaõ o que devem os Canteyros, de lhe aguçarem a ferramenta» (Bluteau, 1721, pp. 24-25) a talha constituiria, para Bluteau e seus contemporâneos, de um modo geral, obra artística, com carácter ornamental, em meio relevo, ligada à retabulística e ao mobiliário, e também aos coches. A este respeito, escreve o mesmo enciclopedista: «nos antigos [coches] tinha pela parte interior humas vergas de talha dourada, & no meio hua roda dourada, que se chamava sol» (Bluteau, 1721, p. 65).

Este trabalho e este ofício não eram, contudo, uma novidade em setecentos. Cortar pedra ou desbastar madeira constituíam técnicas antigas com propósitos diversos, quer construtivos, quer decorativos ou ambos. Já Bento Pereira, na sua obra *Prosodia* (1697), incluía o entalhador na categorização de escultores, entalhadores e imaginários: «Statuarius, ii, m.g. O imaginario, artifice, entalhador, ou fundidor de estatuas [...]» (Pereira, 1697, p. 638).

A historiografia da arte portuguesa conhece bem os nomes dos entalhadores colaboradores da grande obra quinhentista do político da Sé de Lamego: Arnao de Carvalho, João de Utreque e Angelo Ravel, a partir de cujos nomes e apelidos se infere origem estrangeira (Correia, 1924, pp. 84-88). Eram nórdicos europeus, a trabalhar em Lamego em 1506, executando as peças que deveriam emoldurar as pinturas de Vasco Fernandes, trabalhos com «maçanarias e pillares e estrelas» (Correia, 1924, p.103-105). Ao entalhador Arnao de Carvalho coube, ainda, a missão da feitura de um relevo da História da Virgem de Jessé (Correia, 1924, pp. 108-110).

Em 1520 há referência a um certo Afonso Gonçalves, entalhador, com obra num baluarte (ANTT, Corpo Cronológico, Parte II, mç. 88, n.º 20) e,

em 1554, um pedido de Francisco Gomes da Veiga à rainha D. Catarina que visava a admissão de um seu parente como entalhador da Casa do Infante D. António (ANTT Corpo Cronológico, Parte I, mc. 93, n.º 97).

Ainda como exemplo avulso, o da catedral de Lamego, podemos aferir a partir deste que a talha servia no século XVI, como complemento à pintura e à escultura, constituindo uma forma de tridimensionalizar os desenhos já empregues na pintura mural, ou emoldurar a pintura, mesmo que de forma anacrónica, como no caso do tríptico do Espírito Santo de Miragaia, no Porto (fig1).

A talha é, de facto, uma forma de volumetriação do desenho e da pintura que, durante a Idade Média e o início da época moderna, representava o retábulo e que evoluiu posteriormente para formas diversas, escultóricas, integradas na arquitetura.

A talha e o entalhador constituíam, assim, uma técnica e um ofício, apenas, num vasto universo de outras técnicas, ofícios e práticas artísticas, que incluíam ou se associavam aos de pedreiro, canteiro, marceneiro, carpinteiro, etc., em contexto oficial e de estaleiro, desde a construção à ornamentação de edifícios civis, religiosos e militares, até a objetos ou mobiliário. Os contratos de obra conhecidos para os séculos XV a XVIII, inclusive, mostram-nos esta complexidade colaborativa, como bem documentou D. Domingos de Pinho Brandão para o caso português, e em particular na diocese do Porto (Brandão, 1984-1988).

O ofício de entalhador e a prática e técnica da talha continuavam ativos no século XX. Em 1913, a *Sociedade Promotora de Asylos, Creches e Escolas*, geria uma «Officina de modelação e trabalho de talha», no Largo da Graça, em Lisboa. Também no Porto se procurava manter este oficialato, mas é possível que tal trabalho tenha assistido a um declínio ao longo do século XIX. O gosto por formas menos marcadas pela ornamentação, o ressurgimento do gosto clássico ou o retorno ao medievalismo pelos românticos, e até a secularização da sociedade terá ditado o declínio da produção e uso da talha aplicada, quer à arquitetura, quer às artes decorativas, sobretudo em contexto religioso. Esta tornou-se mesmo um elemento *non grato* da intelectualidade que via nos desenhos do *barroquismo* uma visão de luxo, devassidão e desvario.

O interesse pela talha ressurgiu no início da segunda metade do século XX de uma forma académica ligada aos estudos da História da Arte em Portugal, ainda que entendida como uma extensão decorativa da escultura, como se infere pelo título da exposição de fotografia de Mário Tavares Chicó, sobre «A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia Portuguesa», em 1954.

Na edição da primeira História da Arte em Portugal, começada por Aarão de Lacerda e continuada por Reynaldo dos Santos, este escreveu, em 1953: «A história da talha barroca em Portugal pode dizer-se que só começou a ser feita nestes últimos cinco anos, embora o conhecimento da sua importância e originalidade fossem de há muito reconhecidos» (Santos, 1953, p. 74).

Até então, os elementos não figurativos sobrepunham-se, pois, aos da representação humana, numa classificação redutora e incipiente que apenas feliava a obra da talha, como arte ornamental, nas duas grandes correntes designadas *Barroco Jesuíta e Barroco Joanino*. É o entendimento de Ribeiro Cristino (1925), Xavier Fernandes (1930), Leitão de Barros & Martins Barata (1931) e do cônego Aguiar Barreiros (1950), que chegou mesmo a considerar o *barroquismo* um tempo de decadência cuja decoração (subtende-se a talha), «uma adulteração das formas greco-romanas, retorcendo as colunas, misturando sem direção as diferentes ordens, invertendo colunas e pedestais de forma piramidal, truncando e abrindo frontões, exagerando o número e a forma dos grutescos, jarras, pânpanos, frutos, anjos repolhudos, etc.» (Barreiros, 1950, p. 200).

A edição das primeiras obras de fundo sobre a História da Arte em Portugal, obrigaram a olhares mais atentos sobre a talha (veja-se o texto do já referido Reynaldo dos Santos, de 1953), mas os intelectuais portugueses, muitos deles ligados a visões nacionalistas e ideologicamente comprometidas com a História contemporânea de Portugal foram incapazes de distanciar-se do ódio à Monarquia Brigantina durante a qual se desenvolvera o Barroco. O caso de Santa Clara, no Porto, é um exemplo paradigmático desta crítica ao Barroco e à talha (Resende & Sousa, 2021).

Foi necessário o interesse de dois académicos estrangeiros, Germain Bazin (1901-1990) e Robert Chester Smith (1912-1975), para que os primeiros estudos de fundo e de caso começassem a surgir; a par com o já referido investigador nacional D. Domingos de Pinho Brandão (1920-1988).

O primeiro trabalho de fundo sobre a talha portuguesa é o de Robert Smith, publicado pela Livros Horizonte, em 1962, a que se seguiu uma exposição fotográfica sobre o mesmo tema, em 1963, na *Calouste Gulbenkian*. Os trabalhos de Robert Smith (Cabral & Rodrigues, 2000) ajudaram a lançar o interesse sobre esta técnica artística, ligadas a outras, como a pintura ou o douramento.

Pela mesma altura, no Porto, D. Domingos Pinho Brandão (1920-1988) iniciou a publicação de um conjunto de estudos e edição de fontes fulcrais para um entendimento da obra de talha à luz documental (Brandão, 1963; Smith & Brandão, 1963). Ao olhar e interpretação formalistas de Bazin e Smith, juntava-se o labor exegético de D. Domingos Pinhos Brandão. Também no Porto Flávio Gonçalves (1929-1987), trouxe contributos importantes, ligados à etnografia e à iconografia para a leitura e interpretação da talha, em contexto de arquitetura (Gonçalves, 1969) e da retabulística (Gonçalves, 1971).

Os primeiros estudos académicos, locais e regionais, sobre a talha em Portugal partem da Faculdade de Letras da Universidade, quer através dos seus docentes, como os já referidos D. Domingos Pinho Brandão e Flávio

Gonçalves, quer através de estudantes e investigadores e novas gerações de professores como Flório Vasconcelos e Natália Marinho Ferreira Alves. A tese de doutoramento de Natália Ferreira Alves, intitulada «A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnicas», apresentada em 1986 (publicada em 1989), inaugurou uma escola no âmbito do estudo da retabulística e da talha, seguindo propostas documentais e de observação e análise micro-históricas e geográficas: Marco de Canaveses, Viseu, Lamego, Braga, Óbidos, etc.

Entre 1996 e 2006 foram apresentadas doze teses e dissertações sobre talha (ou a arte da madeira entalhada), à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Outros trabalhos, relacionados com a arte da talha continuam a desenvolver-se nesta instituição até à atualidade, salientando a importância deste tipo de obra artística que, não obstante a inexistência de inventários sistemáticos, sugere uma disseminação a nível nacional, ligado ao vasto património religioso, entre igrejas, capelas e ermidas, traduzindo-se como uma das mais importantes formas artísticas, presente no local para a qual foi concebida.

MATERIAIS, TÉCNICAS FORMAS E FUNÇÕES

Como salientou Robert Smith, nos longínquos anos sessenta do século passado, «Em Portugal a madeira tem a mesma importância que o mármore em Itália, ou a pedra em França, no interior das igrejas» (Smith, 1962, p. 7). Porém a fragilidade da matéria-prima, fez escassear os objetos elaborados em madeira, anteriores aos séculos XIV- XV, o que contraria o uso alargado intemporal da madeira na conceção de arquiteturas civis e religiosas. As florestas europeias, nórdicas ou mediterrânicas, primavam pela diversidade da cobertura vegetal e forneceram um sem número de árvores cujas potencialidades eram conhecidas e exploradas na utilização e transformação dessa matéria-prima para funções concretas. Madeiras utilizadas nas armações de espaços arquitetónicos, até madeiras utilizadas em objetos integrados nas arquiteturas, ou ainda madeiras que permitiam um resultado mais apurado e delicado na elaboração de objetos, o artífice/artesão/ artista conhecia sobejamente as potencialidades e desafios dessas matérias-primas.

O presente artigo atende à importância que a madeira assume no contexto artístico português, e aos muitos estudos académicos e de divulgação que têm sido realizados nas últimas décadas em universidades portuguesas sobre essa matéria-prima transformada artisticamente, como por exemplo a minuciosa recolha documental de Manuel António Fernandes Moreira, para a arte da talha, que foi publicada pelo CER, em 2006 (Moreira, 2006).

Neste sentido, efetuamos o ponto de situação e centralizamos o nosso estudo nos dados documentais sistematicamente publicados por D. Domingos

de Pinho Brandão para a talha religiosa da Diocese do Porto, do ano de 1500 a 1775, apresentando novas pistas para o estudo analítico dessa arte.

Se estreitarmos a nossa análise documental e nos fixarmos na oferta de madeiras das florestas do território nacional, das regiões norte e centro, encontramos como madeiras mais utilizadas pelos carpinteiros, entalhadores, imaginários e escultores, o castanho, o carvalho e o pinho (vd. Apêndice 1). São ainda de referir o bucho, o cedro, a cerejeira, o choupo, o amieiro, embora com utilização menor para a arte do entalhe.

No renascimento da arte de entalhar madeira, assinalou Smith, desenvolve-se no séc. XV, quando a Europa utiliza a madeira de castanho para a realização de objetos sacros, sobretudo «o norte da Europa enriquece-se de obras-primas executadas em carvalho» (Smith, 1962, p. 7). Neste contexto o uso das madeiras nos espaços sacros, abrange a produção de «entalhar retábulos e cadeirais nas cidades fabris dos Países Baixos, da Alemanha e da França setentrional» (Smith, 1962, p. 7).

Na produção de entalhar a madeira nos países nórdicos, nomeadamente na Bélgica e na Holanda, salienta-se a realização massiva de esculturas sacras pelos imaginários/escultores locais, que eram posteriormente enviadas nos navios comerciais, no seu retorno a Portugal, e disseminadas pelos espaços sacros portugueses – públicos e privados – de norte a sul do país. Estas peças, de pequenas dimensões, executadas em madeira pelos imaginários das oficinas da cidade de Malines (Bélgica), eram transportadas nas embarcações comerciais portuguesas, depois de colocarem os produtos exóticos, provenientes do Oriente (denominada carreira das Índias) e regressavam a Portugal com carregamentos de produtos comprados nos centros portuários da Bélgica (Antuérpia), nomeadamente no grande centro mercantil de Bruges. As madeiras utilizadas para esculpir as imagens, eram «na sua grande maioria, esculpidas, indiferentemente, em carvalho ou nogueira. Acidentalmente noutras madeiras brandas, tais como a faia, o choupo, a bétula, a tília, madeiras fruteiras, etc.» (Távora, 1975, p. 56).

Desta proveniência existem muitas imagens em espaços sacros portugueses e outras tantas conservadas em acervos museológicos, de que destacamos a coleção do *Museu de Arte Sacra e Arqueologia – D. Domingos de Pinho Brandão*, no Seminário Maior do Porto (Brandão, 1988, pp. 128-131).

Importa igualmente referir o exímio trabalho em madeira praticado durante a Baixa Idade Média, em Portugal e Espanha por artistas mudéjares que continuaram a atuar na Península Ibérica seguindo a tradição artística islâmica (Dias, 1994) nos tetos de alfarge (Fraga Gonzalez, 1993; Oliveira, 2003, pp. 40-49; GRM, 1989 – 1990, vols. I e II) de espaços religiosos, e que permanecem em Portugal e Espanha, muito para além do ano de 1500 e

da expulsão mourisca¹. Os trabalhos de maior monumentalidade de madeira policromada, segundo a técnica de laboração em madeira e de gosto artístico mudéjar encontram-se em tetos de igrejas, sobretudo nas igrejas catedrales-cas.

Fundada por D. Manuel I, a catedral do Funchal seguiu a orientação arquitetónica do arquiteto real Pero Anes.

Os tetos mudéjares, em madeira de cedro insular, da catedral do Funchal, inaugurada no início do século XVI, guardam um excelente repositório deste trabalho em madeira e que foram recentemente recuperados e restaurados². Merece também destaque o teto da igreja matriz de Caminha, como os fragmentos de teto de alfarge do Museu Nacional Machado de Castro, em madeira de castanho, provenientes do Paço Episcopal de Coimbra³.

Os elementos decorativos destes tetos exibem um desenho com laçarias geométricas, que vai repetir-se, sistematicamente, na produção azulejar coetânea.

Durante a Idade Média portuguesa os objetos em madeira, em pintura e também em tecido, integravam os espaços sacros cristãos, conferindo significado imagético às práticas devocionais. Os diversos programas iconográficos dos espaços sacros, de capelas e de igrejas paroquias ou catedrais, respondiam diretamente às devoções das coletividades e das comunidades. Esclarecem ritos e rituais que singularizam a identidade dos espaços sacros e as vivências de práticas que contribuem para a especificidade de cada uma dessas arquiteturas.

Executado em madeira, merece ser referenciado, pela qualidade estética e pela dimensão monumental, o Cristo na Cruz, datável do século XIV, patente no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra⁴. Já Reynaldo dos Santos, no seu trabalho sobre a escultura medieval portuguesa (Santos, 1948, Est. XCI – XCI- XCIV) deu particular destaque a este objeto artístico⁵.

¹ Tendo em conta os enormes acervos artísticos mudéjares em Espanha, tanto na arquitetura religiosa como civil, são muitos os trabalhos realizados para o estudo do fenómeno artístico. Porém, os diversos autores não enfatizam os suportes em madeira nas construções mudéjares (Vd. González, 1993; Ducay, 2006; Nistal, 2011, p. 221-223).

² O trabalho de restauro e conservação foi realizado pelos profissionais da Empresa Atelier Samthiago – Conservação e Restauro, entre 2018-2021.

³ Estes elementos do teto de alfarge, datam do século XV, encontram-se no Museu Nacional Machado de Castro (invs. MNMC12176; MNMC12179) e integraram a exposição recentemente realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, denominada “Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na formação de Portugal” (Vd. Caetano & Macia, 2020).

⁴ MNMC, 2022.

⁵ Justifica-se a comparação do Cristo do Museu Nacional Machado de Castro com a peça semelhante, proveniente do Convento cisterciense de Santa Maria de Almoester (Vd. Santos, 1948, ESP.XCIII-XCIV).

Tal como noutras artes, nomeadamente na produção cerâmica, os flamengos dinamizaram a arte do entalhe, na Península Ibérica, tornando-se, a partir do século XVI, «a talha em madeira policromada e dourada, como uma das maiores expressões da arte ibérica» (Smith, 1962, p. 7). Nesta influência e destacando a matéria-prima da produção cerâmica da Península Ibérica, é oportuno lembrar a revolução tecnológica introduzida por Francesco Niculoso nas oficinas cerâmicas do sul de Espanha, a partir de finais do século XV e que foi fundamental para o desenvolvimento da arte azulejar em Portugal, do século seguinte até à atualidade. No século XVI a tradição decorativa mudéjar estava ainda bem presente em Portugal, integrada nos diversos programas arquitetónicos, fosse revestimentos cerâmicos ou nos trabalhos em madeira.

O monumental retábulo da capela-mor da Sé de Coimbra, executado em madeira, insere-se na reforma artística desse espaço sacro levada a cabo em finais do século XV e nos primeiros anos do século XVI. Foi realizado pelos artistas flamengos Olivier de Gant e Juan d'Ypres, segundo a encomenda do bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida (1482-1543) (Craveiro, 2013, pp. 6-19). É o maior e o melhor retábulo em madeira existente em Portugal, segundo os ditames estéticos e decorativos do Gótico final.

Não devemos terminar esta reflexão sobre a utilização artística da madeira como matéria-prima, sem referir a utilização da madeira entalhada para revestimento total do espaço arquitetónico sacro, na expressão feliz de Robert Smith de «igrejas forradas de ouro» (Smith, 1962, p. 79), como um caso excepcional da utilização artística da madeira tanto em Portugal, como em geografias de influência direta da cultura portuguesa.

A utilização de madeiras entalhadas nos espaços sacros articula-se com outras matérias-primas e com outros produtos artísticos, principalmente a azulejaria e a pintura. Atendendo a essa interação complementar de matérias-primas e técnicas artísticas, utilizamos a designação do revestimento total de espaços com madeira, por ser o elemento predominante destes espaços. Todos estes programas foram realizados no primeiro terço do século XVIII, no norte de Portugal.

Referimos espaços sacros cujos elementos constituintes da estrutura arquitetónica estão, no interior, revestidos de madeira entalhada: muros, suportes, coberturas, ou apenas as capelas-mores que seguem esse modelo.

A título de exemplo, registre-se a utilização da madeira no revestimento total das igrejas franciscanas, do convento masculino de S. Francisco (fig. 2) e convento feminino de Santa Clara, no Porto (fig. 3) (Resende & Sousa, 2021), como na igreja do convento de Jesus, em Aveiro (Rocha, 2018, pp. 27-35). O espaço da igreja medieval do Mosteiro de S. Francisco apresenta

três naves. Nos séculos XVII e XVIII foi totalmente renovado com as artes da talha (Alves & Alves, 2015).

As capelas-mores das igrejas paroquiais de S. Pedro de Miragaia (fig. 4) e sobretudo a igreja do Bom Jesus de Matosinhos, são referências obrigatórias na utilização da madeira como revestimento total do espaço, incluindo retábulo na parede fundeira, paredes laterais, teto da capela-mor e arco cruzeiro e retábulos colaterais.

A igreja do Bom Jesus de Matosinhos conserva um dos mais significativos programas de revestimento total de madeira dourada da capela-mor, denominação que vem na sequência o termo que foi consagrado pelo Conde de Raczynsky para classificação do revestimento total de madeira entalhada e dourada de espaços sacros (Brandão, 1963).

Que madeiras foram utilizadas nestes programas monumentais?

Segundo registo documental, no programa da Igreja de Miragaia os artistas comprometeram-se a «fazerem esta dita obra com boas madeiras todas de castanho e muito sãs e sem podridão alguma» (Brandão, 1985, Vol. II, p. 685).

No Mosteiro de Santa Clara, o contrato estabelecido com Miguel Francisco da Silva, no ano de 1730, não deixa margem para dúvida sobre a madeira utilizada no retábulo, madeiramento e forro, tribuna e paredes laterais da capela-mor: «Boa madeira de castanho, sem que entre outra qualquer madeira» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 183).

A madeira de castanho fora também a matéria-prima do programa artístico da igreja do Mosteiro feminino de Jesus de Aveiro: toda a obra de entalha, madeiramento e mobiliário litúrgico foi realizada em madeira de castanho (Brandão, 1985, Vol. II, p. 696).

Relativamente à capela-mor e arco triunfal da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, executado segundo contrato notarial realizado em setembro de 1726, pelos mestres Luís Pereira da Costa e Ambrósio Coelho, segundo projeto de *um religioso*, não encontramos referência documental explícita à madeira utilizada⁶.

Nesse programa iconográfico e de revestimento da capela-mor da igreja de Matosinhos, no qual se incluía o mobiliário litúrgico, refere-se que os autores realizavam as obras em «boa madeira e bem seca» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 68).

⁶ Devemos referir como obra pioneira do trabalho científico de *Arte da talha em Portugal* (Smith, 1962) e o estudo de D. Pinho Brandão sobre a *Obra de Talha Dourada no Concelho de Matosinhos. Alguns Subsídios para o seu Estudo* (Brandão, 1963).

Atendendo ao uso da madeira de castanho como matéria-prima em projetos similares, como vimos, devemos apontar que a capela-mor da Igreja de Matosinhos foi também realizada em madeira de castanho, tanto o programa de entalha como o de escultura, dos painéis relevados das paredes laterais da capela-mor.

A ARTE DA MADEIRA: TALHA E ESCULTURA

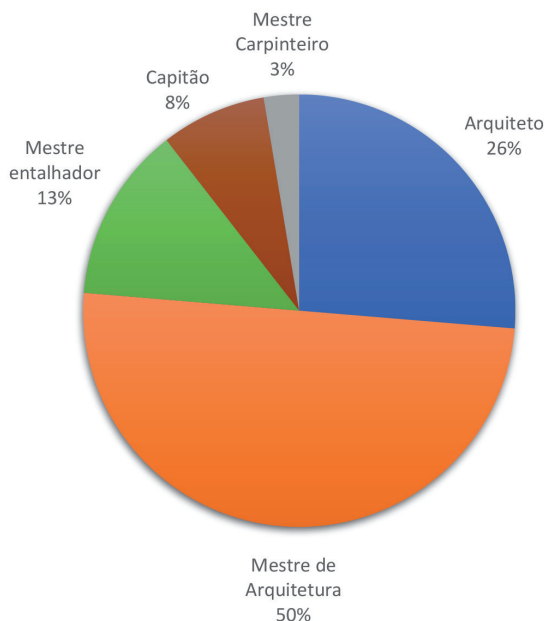
Com processos evolutivos paralelos, a expressão das formas entalhadas difere substancialmente quando se comparam as estruturas retabulísticas dos dois países ibéricos. Como também podemos estabelecer uma diferenciação no entalhe nacional, do norte, do centro ou do sul do país, podendo falar-se de Escolas de Talha, composta por gerações de artistas. Este termo foi defendido por Natália Marinho Ferreira-Alves, principalmente no seu trabalho sobre a *Escola de Talha Portuense* (Alves, 2001).

Falando de ofícios de laboração na matéria-prima madeira, apresentamos o seguinte elenco, cuja tarefas estavam devidamente regulamentadas (Alves, 1989, pp. 61-69): entalhador, escultor, imaginário, ensamblador, carpinteiro, marceneiro, torneiro, pintor, estofador, dourador (Alves, 1989, pp. 61 e segs.).

Acrescentamos, ainda, mais um campo profissional na cadeia da transformação artística das madeiras: o autor do risco/do projeto/ do desenho do objeto. O autor do risco, respondia à demanda institucional e apresentava o seu projeto para obra solicitada. O autor do risco antecedia o labor sequencial dos diferentes ofícios que trabalhavam a matéria-prima Madeira, até a transformar em artefacto artístico. Destacamos a função desenvolvida pelo autor do risco, amiúde arquiteto. Raramente aparece na documentação a referência nominal ao artista que concebeu o projeto em madeira. Dentro dos poucos casos detetados no universo documental que temos em análise (Brandão, 1984, Vol. I; Brandão, 1985, Vol. II), o risco pode ser da autoria de um mestre entalhador, de um monge religioso, de um engenheiro-militar, de um capitão do exército, de um arquiteto, etc.

Se atendermos aos ofícios dos autores de risco de talha, identificados nas encomendas de 1400 a 1699 (Brandão, 1984, Vol. I), 50 % correspondem a Mestre de Arquitetura (19 encomendas a Mestres de Arquitetura, dos quais o Mestre de Arquitetura também é «Capitão» em 4 casos, «Imaginário» em 1, «Mestre entalhador / ensamblador» em 7 e «Mestre Escultor» em 1, 26% a Arquiteto e 13% a Mestre Entalhador (5 encomendas, das quais em um o autor é igualmente ensamblador e noutra imaginário).

Gráfico 1
Ofícios dos Autores de Risco de Talha: percentagem de encomendas de 1400 a 1699
(Fonte: Brandão, 1984, Vol. I)



AS MADEIRAS, O ESPAÇO SACRO E OS OBJETOS LITÚRGICOS EM PORTUGAL

Num texto de 1733, escrito pelo padre Inácio de Vasconcelos, denominado *Artefactos symmetricos e geométricos...*, (Vasconcelos, 1733, p. 64) refere-se que as madeiras que são utilizadas pelos escultores, «*vem de fora*» e as mesmas madeiras são utilizadas pelos entalhadores para conferirem aos retábulos e tribunas, grandeza e primor (Smith, 1962, p. 16), o que não é de todo verosímil.

Vejamos os factos:

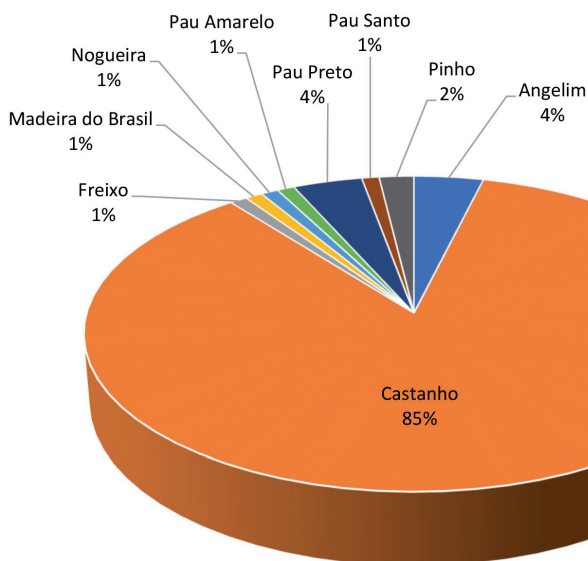
Em Portugal são muitas as madeiras utilizadas na arte da talha, compreendendo genericamente, retábulos, tetos, mobiliário sacro e profano, a imaginária e a escultura, onde se destacam o «buxo, o cipreste, a faia, a nogueira, a cerejeira, o loureiro e o cedro» (Alves, 1989, p. 178). Todas as madeiras referidas fazem parte do revestimento florestal endógeno, exceto a faia, que sendo bastante utilizada pelos artistas da madeira, provinha das florestas do Norte-Centro

européu, aportando a Portugal pelos portos da Flandres, juntamente com a madeira que a documentação trabalhada designa de *pinho da Flandres*.

Porém para a realização de trabalhos monumentais de talha, principalmente retábulos, e outras composições como caixas de órgãos os artistas e artífices destas artes da madeira utilizaram, sobretudo, o carvalho e o castanho (Alves, 1989, p. 178).

A partir da análise de contratos de obras de talha apurados para o período de 1500 a 1725, publicados por D. Domingos de Pinho Brandão (Brandão, 1984, Vol. I; Brandão, 1985, Vol. II), apuramos os seguintes resultados sobre os tipos de madeira, enquanto matéria-prima, utilizada em Portugal na Arte da Talha (Ver Apêndice I).

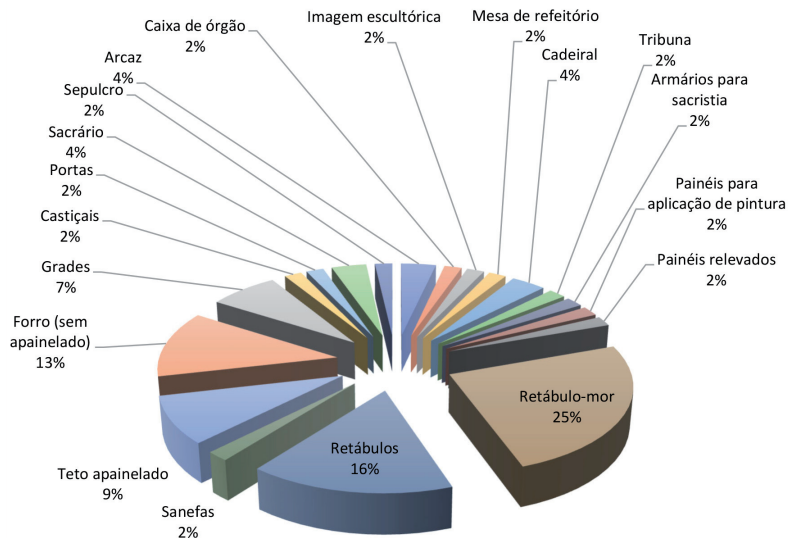
Gráfico 2
Número de encomendas por tipo de madeira (1500-1725)



A maior parte dos objetos realizados pelos entalhadores, escultores e imaginários, e de acordo com fundo documental que estamos a utilizar, realizado de forma sistemática para a Diocese do Porto, utilizaram a madeira de castanho para diversos objetos (Vd. Gráfico 3), nomeadamente o entalhe de programas de talha completos e complexos das capelas-mores e das paredes laterais da capela -mor com revestimento total em madeira, como para o retábulo e ilhargas das capelas laterais da nave, destacando-se pela monumentalidade da máquina retabular em madeira, o retábulo das capelas-mores.

Gráfico 3

O uso do castanho em trabalho de talha e escultura 1500-1700: encomendas



Tendo presente a enorme máquina retabular que constitui o retábulo-mor da Sé do Porto, cujas madeiras para elaboração, vieram em vários carretos, da Quinta de Santa Cruz do Bispo, durante o ano de 1727, confirma o uso privilegiado da madeira de castanho na arte da talha portuguesa. Como salientou Domingos de Pinho Brandão, no final do ano de 1727 a Sé do Porto pagou o transporte de madeira para a construção do retábulo-mor da Sé Catedral do Porto: «em 24 de Dezembro foram pagos os carretos das traves que vieram da Quinta de Santa Cruz do Bispo, Matosinhos, para as colunas» (Brandão, 1986, Vol. III, p. 82).

No registo documental estão múltiplos pagamentos de transporte de madeiras aos artistas/artífices que trabalharam no retábulo.

Sem informação documental e analítica da madeira do retábulo da Sé do Porto, mas atendendo á origem das madeiras (Maia – Santa Cruz do Bispo), o retábulo terá sido executado em madeira de castanho.

Atente-se para um derradeiro pagamento de transporte de madeiras para o retábulo– mor da Sé do Porto, efetuado em dezembro de ano de 1727, ao Padre João Martins da Silva, cura de Santa Cruz do Bispo⁷.

⁷ “Paguei ao Padre João Martins da Silva, cura de Santa Cruz do Bispo, nove mil e novecentos réis, para pagamento dos carretos das traves que mandou vir da Quinta para as colunas do retábulo da capela-mor” (Brandão, 1986, Vol. III, p. 87).

Nas naves dos espaços sacros e nas capelas laterais (isoladas ou intercomunicantes) que se rasgam em cada um dos lados da nave única das igrejas foram dotadas com equipamentos retabulares elaborados em madeira.

Este programa arquitetónico que se desenvolve em Portugal na segunda metade do século XVI e durante o século XVII e até ao XVIII, lançou mão da retabulística em madeira. Nesta cronologia, salientamos o exemplo pioneiro na cidade do Porto, da igreja do Colégio de S. Lourenço. Merece igual atenção a arquitetura da nave do colégio/mosteiro de Santo Agostinho, denominado de S. João Novo, e as capelas laterais com retábulos em madeira, encerradas por grades torneadas também em madeira.

As capelas laterais do espaço sacro em Portugal receberam retábulos, ilhargas, arcos, e outros artefactos fundamentais que proveram o desenvolvimento da prática artística em madeira e de outros equipamentos também realizados em madeira, que conferem significado ritual e litúrgico ao espaço sacro.

Relativamente ao programa de revestimento de madeira entalhada de capelas-mores, onde se enquadram e destacam, o altar-mor, o preenchimento de entalha das paredes laterais da capela-mor, onde têm lugar diversos quadros em relevo, que enquadrados pela madeira entalhada, salientam passos iconográficos do tema devocional da capela-mor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho aflora algumas questões e problemáticas relativas à identificação de madeiras e o seu uso na arte da talha em Portugal, até à época moderna. A necessidade de um estudo mais abrangente, quer em termos geográficos, quer em recorte cronológico, passa por um tratamento de um vasto conjunto de fontes que apontam esta matéria-prima, a mais comum porventura utilizada na produção artística portuguesa. A este estudo junta-se a necessidade de olhares inter e multidisciplinares que permitam análises sistemáticas e analíticas por um conjunto de investigadores, da História da Arte à Conservação e Restauro, passando pelas Ciências Naturais.

Efetivamente, a disseminação do trabalho da madeira, de que será exemplo maior a retabulística em Portugal – mesmo apesar da sua destruição concertada, quer devido a renovação, quer à depuração artística dos espaços sacros – obriga a uma reflexão sobre as origens de tal matéria-prima, a escolha e o seu transporte, assim como sobre a sua transformação. Desta reflexão e do exercício de levantamento e tratamento de fontes, surge, cremos, novas formas de compreensão, mas também de preservação deste disseminado suporte para a veiculação de forma e da imagem no contexto cultural e artístico.

Apêndice 1 – cronologia do levantamento documental com referência explícita ao tipo de madeira utilizada na obra de D. Domingos de Pinho Brandão (1500-1725)

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1520	Castanho	Mesa de refeitório	Convento de S. Bento da Avé-Maria (Porto)	A mesa segue o modelo da mesa do Convento de S. Francisco. (Vol I, pp. 25-39)
	Castanho	Cadeiral do refeitório		“os assentos serem forrados bom taboado de castanho” (Vol I, pp. 28-29)
1523	Castanho	Cadeiral do Coro		“castanho limpo e debruado e farquado” (Vol I, pp. 34)
1550				
1591-1592	Castanho	Painéis e Caixilho	Capela-mor da Misericórdia (Porto)	Pintura aplicada sobre madeira de castanho. Pintor Diogo Teixeira. (Vol I, pp. 152)
1600				
1614	Castanho	Retábulo-mor	Misericórdia (Guimarães)	“que será com toda a perfeição e o melhor que puder ser de madeira de castanho (...) toda sêca e bem curada, que não abra, limpa e sem nós nem podridão alguma” (Vol I, pp. 219)
1637	Castanho	Retábulo	Capela de Santa Luzia (Vila do Conde)	“madeira de castanho colhida e talhansa, liz e sem nós”. O banco do retábulo “entalhado de meo relevo e as quatro colunas primeiras e segundas do meo, todas revestidas tão bem de talha de meo relevo com seos capiteis corinthios e compósitos” “sem em toda a obra entrar madeira de nogueira”

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				(Vol I, pp. 256)
1639	Castanho	Retábulo		
	Castanho	Talha do Arco Triunfal	Convento de S. Domingos (Guimarães)	(Vol I, pp. 250)
	Castanho	Apainelamento de teto		
1641	Castanho	Grades e Castiçais	Ordem 3ª S. Francisco (Porto)	(Vol I, pp. 272-273)
1642	Castanho	Retábulo-mor	Colégio S. Lourenço (Porto)	“toda esta obra sera perfeita valente e bem obrada que deixe ver ao longe e sera de madeyras de castanho” (Vol I, pp. 273-278)
1649	Castanho	Grades da igreja	Misericórdia (Porto)	“madeira muito segura sem ser madeira verde” (Vol I, pp. 291)
1650	Castanho	Portas e grades	Capela da Senhora do Ó (Porto)	Grade “nova ainda bem torneada” (Vol I, pp. 295)
	Castanho	Retábulo-mor e Sacrário	Igreja de Matosinhos	Sacrário conforme a traça. Colunas com “seu terço e capitel”; “tudo de muito boa madeira de castanho limpa e seca e sem nos” (Vol I, pp. 296-298)
1655	Pau Santo / Jacarandá	Grades	Sala dos Capelos (Coimbra)	“todo pau bom e escolhido” Molde do balaustre feito em castanho (Vol I, pp. 315)
				O retábulo-mor incluía capitéis e “entrosoados e tudo de muito boa madeira de castanho, limpa e seca”
1660	Castanho	Retábulo-mor	Igreja do Convento S. Domingos (Aveiro)	Incluía “coatro santos de vulto e dois painéis de meio relevo”: (N. Srª da Misericórdia e Descida do Espírito Santo). Não identifica os Santos (Vol I, pp. 339-342)
1667	Castanho	Apainelamento do teto da sacristia	Misericórdia (Porto)	Forro da sacristia com 24 traves de castanho, “sobre que assentam 24 painéis” segundo o modelo de S. João Novo: “hão-de ser mais relevados huma polegada” (Vol I, pp. 359)
1668	Castanho	Arcaz / Caixões para a sacristia		“aplicando um forro de madeira atraz do arcaz para não penetrar a humidade” (Vol I, pp. 369)
	Castanho (?)	Imagem de Cristo		“pao seco e bom” (Vol I, pp. 372-373)
1670	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja de Stª Antónia do Penedo (Porto)	Madeira de castanho “boa e sequa e liza de maneira que nunca desgaste”. O teto apainelado incluía 30 painéis”, em castanho e florões. (Vol I, pp. 388)
1674	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja do Convento de	Forro em castanho;

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1676	Pau Preto	Arcaz e bofete da sacristia	S. Domingos (Porto)	Arcazes e bufete em pau preto: "Bofete de pau preto com escudos de bronze – gavetas de ambas as partes – meio da sacristia" (Vol I, pp. 416)
		Retábulo-mor	Igreja do Convento da Serra do Pilar	Colunas da Ordem Coríntia (Vol I, pp. 440-446)
1678	Castanho, Pinho e Angelim	Sepulcro	Sé do Porto	Ordem Coríntia "Pateos" madeira de pinho e "toda a mais obra, interior e exterior será de madeira de castanho secco e muito limpa". (Vol I, pp. 463) Portas para o claustro; almofadas de "madeira de Angelim. "Pau brasil dura e é muito resistente" 2 Portas secundarias madeira de castanho
		Castanho	Sepulcro	Sé de Lamego
1680	Castanho	Retábulo-mor	Colégio de N.ª Sr.ª da Graça (Porto)	(Vol I, pp. 497-499)
		Castanho e Nogueira, Pinho de Flandres e Freixo	Cadeira do Coro e Forro do Coro-Alto	Convento Corpus Christi (Gaia)
1681	Castanho	Retábulo-mor e Armário para a sacristia	Igreja de Ovar	Madeira de castanho entalhada "sequa e sem nós nem podridão alguma" (Vol I, pp. 523)
		Castanho	Retábulos (vários)	O Bispo do Porto manda fazer por sua "devoção" seis retábulos. Cada retábulo levava 4 painéis. Nos painéis o Bispo mandaria pintar o que quisesse (Vol I, pp. 544)
Castanho	Retábulos (dois)			Nave da Sé do Porto Algunas partes dos retábulos a imitar branco a madeira seria muito burnida para parecer Alabastro (Vol I, pp. 543) O Bispo Lacerda manda fazer mais dois retábulos, para as imagens de S. Caetano e Santo António que também manda fazer. Os retábulos eram encostados aos pilares da sé. São os dois feitos em correspondência (iguais – SIMETRIA) Cada imagem custa 30.000 reis Pilar do púlpito. Os confrades da Irmandade de Santa Luzia pedem para

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				colocar a imagem no retábulo encostado ao púlpito. (Vol I, pp. 556) (Confraria dos Pedreiros)
1683	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Ovil (Baião)	(Vol I, pp. 565-566)
	Castanho	Caixa de órgão	Igreja do Convento de Santo Elói	A caixa do órgão “sera de talha e escultura da melhor que se fizer por estas partes” (Vol I, pp. 590) O desenho da caixa do órgão desenvolvia-se em torno de “cinco castelos”
1685	Castanho	Retábulo-mor	Vila de Sertã	O retábulo seria igual ao do Colégio de S. Bento de Coimbra. Incluiu um painel também em castanho. O retábulo levava seis colunas da Ordem Coríntia. (Vol I, pp. 597-598)
	Castanho	Forro da igreja	Convento de Jesus (Aveiro)	(Vol I, pp. 613-615)
1686	Castanho	Apainelamento do teto do Coro e balaustrada	Misericórdia (Vila do Conde)	O teto do coro forrado e apainelado; “em lugar das grades do coro sera feita de talha TRANSPARENTE conforme a planta ”. (Vol I, pp. 629)
1687	Castanho	Retábulo-mor, Tribuna e Sacrário	Cernache	Retábulo igual ao que fizeram na capela-mor do Colégio de S. Bento, Coimbra (Vol I, pp. 635) Obra tomada pelo pároco e fregueses Toda a obra será feita de castanho “limpa, secca, liza sem nós nem podridão alguma”. (Vol I, pp. 637)
1688	Castanho	Retábulo	Colégio de S. João (Vila do Conde)	(Vol I, pp. 665-666)
1689	Castanho	Apainelamento do teto da igreja	Igreja do Mosteiro de Palme (Barcelos)	Forro com 21 painéis (Vol I, pp. 694-698)
1689 1690	Castanho	Arcazes para a sacristia	Ordem 3ª de S. Francisco (Porto)	(Vol I, pp. 674)
1690	Castanho	Retábulo	Igreja do Convento de S. João Novo (Porto)	Retábulo do Senhor dos Passos, mandado fazer pela confraria (Vol I, pp. 715-717)
1691	Castanho	Retábulo-mor		“Madeira imitação de pedraria” (Vol I, pp. 726)
1692	Castanho	Retábulo-mor, teto da capela-mor, ilhargas e painéis de talha	Igreja da Serra do Pilar	15 painéis para o teto de forma octogonal, p 745; 4 painéis para as ilhargas de 16x8 palmos; cada painel terá quatro meninos, uma tarja ao meio “tudo de talha bem levantada, com seus pássaros com muita valentia”.

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				Os meninos seriam feitos por bom escultor. (Vol I, pp. 743-745)
	Castanho	Retábulos (onze)	Mosteiro de Santa Clara (Coimbra)	As plantas fora realizadas por Mateus Couto (Vol I, pp. 754-756)
1693	→ Castanho	Retábulos e mais obras	Mosteiro de Santa Clara (Vila do Conde)	Autor das plantas: João Pereira dos Santos, arquiteto. 2 painéis, colunas, anjos pássaros, florões. (Vol I, pp. 783-790)
1695	→ Castanho	Teto em talha	Quinta da Bandeirinha (Melres)	Elementos decorativos: folhas de acanto, anjos ou meninos, aves, diamantes, óvulos, florões, etc. (Vol I, pp. 802)
1696	→ Castanho	Armação e forro do teto do coro-alto	Convento de Vila do Conde	Autor: Domingos Lopes – Capitão do Porto (Vol I, pp. 820-823)
1697	→ Castanho	Retábulo	Convento de Vila do Conde (Capela N ^{ra} Sr ^a Conceição)	(Vol I, pp. 853-854)
	Castanho	Retábulo-mor	Convento da Conceição (Matosinhos)	Intervém Manuel do Couto e Azevedo, Capitão (Vol I, pp. 856-859)
1699	→ Não refere	Arranjo do Órgão	Igreja de Santa Marinha	(Vol I, pp. 872-873)
1700	→ Castanho	Retábulo-mor	Mosteiro de S. João Novo (Porto)	Toda a obra seria feita de madeira de castanho “que não tenha podridão nem seja sardinhenta” (Vol II, p. 32)
	Castanho	Arcazes e contadores, Painéis dos espaldares e Guarda-Roupa	Sé do Porto (Sacristia)	Ainda se conservam os arcazes. Painéis dos espaldares feitos de madeira de castanho (Vol II, p. 42)
	Castanho e Angelim	Cadeiral do coro com misericórdias. Charola	Convento de Santo Elói (Porto)	Os atuais são obra de restauro dos arcazes dos anos trinta (Vol III, pp. 272-273)
				Desenho do entalhado e cartelas “feito à holandesa” (Vol II, p. 52)
1701	→ Castanho	Retábulo-mor	Mosteiro de Arouca	“As figuras serão de relevo inteiro” (Vol II, p. 53) O retábulo foi feito, mas não chegou a ser aplicado, porque foi construída a igreja atual. (Vol II, pp. 66-70)
	Castanho	Retábulo e Painéis do teto	Capela de N ^{ra} Sr ^a das Verdades (Porto)	(Vol II, pp. 93-96)
	Castanho	Retábulo-mor e Banco	Igreja de Sande (Marco de Canavezes)	(Vol II, pp. 96-102)
	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Leça da Palmeira	(Vol II, pp. 102-107)
	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Ordem 3 ^a de S. Domingos (Porto)	(Vol II, pp. 116-119)

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1702	Castanho	Teto de caixotões pintados e armação, portas	Igreja de Gandra (Paredes)	(Vol II, pp. 126-137)
		Retábulo.		
1703	Castanho	Restauros vários. Armação. Painéis do forro. Florões do forro.	Convento de S. Domingos (Porto)	Refere-se explicitamente “castanho da Maia”. “E nesta obra se não entende a escultura que está dada a outro oficial”. Talha e escultura artes distintas. (Vol II, pp. 168-180 e 223-229)
		Painéis relevados do retábulo da Visitação e Anunciação.		
1704	Castanho	Retábulo-mor. Armação da igreja (barrotes e forro)	Igreja de Fânzeres (Gondomar)	O forro será “chanfrado e ripado com ripa de castanho” (Vol II, p. 190)
	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Aradas (Aveiro)	(Vol II, pp. 196-199)
	Castanho	Retábulos. Frontispício do arco triunfal.	Igreja de Mindelo (Vila do Conde)	(Vol II, pp. 203-208)
	Castanho	Retábulo	Igreja do Colégio de S. Lourenço (Porto)	(Vol II, pp. 220-223)
	Castanho	Retábulos colaterais. Frontispício do arco triunfal. Frontais.	Igreja de Pena Maior (Paços de Ferreira)	(Vol II, pp. 256-260)
	Castanho e Pau Preto	Retábulo-mor, Tribuna e Grades da capela-mor	Igreja de Lourosa (Vila da Feira)	Integração de dois painéis pintados, provenientes do retábulo velho. Entalhado ao moderno. (Vol II, p. 282) As grades seriam em madeira estrangeira seriam mais nobres e mais caras. Duas portas para serventia de cada lado para serventia da tribuna. (Vol II, pp. 281)
1709	Castanho	Renovação do retábulo-mor. Banqueta	Igreja de Santa Clara (Entre-os-Rios)	(Vol II, pp. 329-333)
		Talha das paredes laterais da capela-mor	Capela de N.ª Sr.ª do Ferro (Porto)	(Vol II, pp. 344-349)
1711	Castanho	Retábulo-mor	Igreja de Campanhã (Porto)	(Vol II, pp. 363-369)
	Castanho	Painéis. Púlpitos	Mosteiro da Serra do Pilar (Gaia)	Painéis em relevo. (Vol II, pp. 369-375)
	Castanho	Retábulo-mor. Retábulos colaterais.	Mosteiro de Grijó (Gaia)	Transporte da madeira para a obra do cais de Arnelas, para Grijó. As esculturas em vulto das imagens de Cristo, S. Pedro e S.

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
				Paulo, não entravam no contrato. Separação talha e escultura. (Vol II, pp. 375-386)
1712	Castanho	Retábulo-mor	Capela de N. Srª da Piedade (Porto)	(Vol II, pp. 400-402)
1718	Castanho	Retábulo-mor, Tribuna e Credências	Convento de Vairão (Vila do Conde)	(Vol II, pp. 505-510)
	Castanho	Retábulo, Talha das ilhargas e do teto da Capela de Stª Ana	Colégio de S. Lourenço (Porto)	Não se refere a imagem de Santa Ana, a Virgem e o Menino que integra o Museu de Arte Sacra, do Porto (Vol II, pp. 513-517)
	Castanho	Retábulo e frontal do altar	Ordem 3ª de S. Francisco (Porto)	(Vol II, pp. 519-522)
	Castanho	Retábulo, teto da capela e frontal do altar	Mosteiro de S. Francisco (Porto)	Toda a obra seria feita em "castanho da Maia" (Vol II, pp. 524)
	Pau Preto, Angelim e Castanho	Cadeiral do coro. Portas do coro. Grades da capela-mor e Grades das capelas laterais	Mosteiro de S. Bento da Vitória (Porto)	Cadeiras do coro, de pau preto, "sem mancha branca, amarela, nem parda, assim como os braços, anteclavas, encostos e assentos das cadeiras e socos dos assentos, ou encostos das cadeiras" (Vol II, p. 500) Armação em castanho. Todas as grades levavam aplicações de bronze. Talha e escultura. Painéis em meio relevo executados por Marceliano de Araújo.
1719	Castanho	Espaldares do cadeiral e painéis do coro-alto, Tribunado do retábulo-mor		Reforma do retábulo -mor: construção de tribuna. Risco das obras: Gabriel Rodrigues (Vol II, pp. 484-493)
	Castanho	Retábulo-mor e Tribuna	Mosteiro de Monchique (Porto)	Fala de Portas de acesso para a tribuna (Vol II, p. 561)
	Castanho (e pedra mármore)	Retábulos do Transepto e Sanefa da sala capitular.	Sé do Porto	Obras de talha e pedraria da Sé do Porto, dirigidas pelo Capitão Manuel Couto e Azevedo. Autor de Risco. Referencia a Miguel Francisco da Silva (Vol II, p. 575)
	Castanho	Escultura da Árvore de Jessé (parte).	Convento de S. Francisco (Porto)	Escultor: Manuel Carneiro Adão (Vol II, pp. 579-583)
1721	Castanho e Pau Preto	Órgão	Igreja de Lordelo do Ouro (Porto)	Órgão "do feitio de um guarda-roupa" (Vol II, p. 605)
1722	Castanho	Retábulo	Igreja de Santa Marinha (Gaia)	(Vol II, pp. 608-614)
	Castanho e Madeira do Brasil	Cadeiral e talha do cadeiral e espaldares.	Mosteiro de Arouca	"Levarão Sua Talhinha Holandesa Pelos Lados E Fronteira" (Vol II, p. 616) Cadeiras em pau Brasil.

ANO	MADEIRA	OBRA	EDIFÍCIO	OBSERVAÇÕES
1724	Castanho	Retábulo e tribuna	Igreja de Valongo	As duas fiadas de assentos do coro são denominadas, as superiores de “coro de cima” (Vol II, p. 616) Articulação do entalhador com o escultor. Surgem expressões como, por exemplo, Talha holandesa. (Vol II, pp. 648-651)
		Castanho	Retábulo, frontal do altar e talha do arco	Mosteiro de S. Francisco (Porto) (Vol II, pp. 656-660)
	Castanho	Retábulo- mor	Ordem 3ª de S. Domingos (Porto)	Risco do arquiteto João Pereira dos Santos. (Vol II, pp. 672-673) “Tudo de castanho lavrado” (Vol II, p. 674)
	Castanho	Retábulo-mor, Banqueta, Sacrário, Tribuna, Talha do teto e das paredes laterais da capela-mor	Igreja de Miragaia (Porto)	“sera feito este retábulo com a melhor talha que haja de obra e boa madeira de castanho, serão as colunas vestidas na forma das do retábulo da Senhora da Conceição de São Francisco” (Vol II, p. 686)
	Castanho, Angelim e Pau Amarelo	Coro conventual (Cadeiral e espaldares), Grades e teto do Coro. Reforma do programa artístico.	Convento de S. Domingos (Porto)	O coro anterior era em madeira de castanho. As cadeiras do novo coro são de pau angelim e pau amarelo Aumento do cadeiral. Para articular as cadeiras existentes, com o aumento do cadeiral, as novas cadeiras “se acrescentaram a sua imitação mais cadeiras” (Vol II, p. 691)
	1725	Castanho	Talha da capela-mor: Retábulo e tribuna; frontal; ilhargas da capela-mor; teto da capela mor. Credencias. Candelabros.	Mosteiro de Jesus (Aveiro)
Castanho		Apainelamento do teto da nave	Igreja de Ramalde (Porto)	(Vol II, pp. 702-707)
Castanho		Armários (caixões)	Mosteiro de S. Bento da Vitória (Porto)	Armários para guardar os frontais dos altares (Vol II, pp. 712-714)
Castanho		Órgão	Conventos das Carmelitas (Guimarães)	(Vol II, pp. 718-721)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, N. M. F. (1989). *A arte da talha no Porto na época barroca* (2 vols). Arquivo Histórico - Câmara Municipal do Porto.
- Alves, N. M. F. (2001). *A Escola de Talha Portuense*. Edições Inapa.
- Alves, N. M. F., coord., & Alves, J. J. F., coord. (2015). *O Convento e a Venerável Ordem terceira de São Francisco do Porto*. Porto: Afrontamento.
- Barreiros, M. d. A., cónego. (1950). *Elementos de Arqueologia e Belas Artes* (2.^a edição ed.). Livraria Pax Editora.
- Barros, J. L., Barata, J. M., Telmo, J. Â. C., & Ramos, M., pref. (1931). *Elementos de História da Arte para uso da 4.^a e 5.^a classes dos liceus* (3.^a ed.). Edições Paulo Guedes.
- Bazin, G. (1953). *Morphologie du Retable Portugais*. *Belas-Artes* (5), 3-28.
- Bluteau, R. (1713). *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, vol. 3.
- Bluteau, R. (1721). *Vocabulario portuguez e latino*. Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva, vol. 8.
- Brandão, D. d. P. (1963). *Obra de Talha Dourada no Concelho de Matosinhos. Alguns Subsídios para o seu estudo*. Matosinhos, *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, n. 10.
- Brandão, D. d. P. (1984). *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. [s.e.], vol. I – séculos XV a XVII.
- Brandão, D. d. P. (1985). *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. [s.e.], vol. II – 1700 a 1725.
- Brandão, D. d. P. (1986). *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. [s.e.], vol. III – 1726 a 1750.
- Brandão, D. d. P. (1987). *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. [s.e.], vol. III – 1751- 1775.
- Brandão, D. d. P. (1988). *Algumas das Mais Preciosas e Belas Imagens de Nossa Senhora Existentes na Diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto.
- Cabral, M. d. C., coord., & Rodrigues, J., coord. (2000). *Robert C. Smith. A investigação na História da Arte*. FCG.
- Caetano, J. O., coord., & Macias, S., coord. (2020). *Guerreiros & mártires: a Cristandade e o Islão na formação de Portugal*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Chicó, M. T. (1954). *A escultura decorativa e a talha dourada nas igrejas da Índia Portuguesa*. Lisboa: Tip. da Emp. Nac. de Publicidade, 1954.
- Correia, V. (1924). *Vasco Fernandes: mestre do retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Craveiro, M. d. L. (2013). *D. Jorge de Almeida 1482-1543. Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra*. *Invenire – Revista dos*

Bens Culturais da Igreja, Jan-junho (6), 6-19.

Cristino, J. R. (1925). *Elementos de Historia da Arte*. Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional.

Dias, P. (1994). Arquitectura mudéjar portuguesa: tentativa de sistematização. *Mare Liberum*. Dezembro (8), 49-87. Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses.

Ducay, M. d. C. L. (2006). *Arte Mudéjar em Aragón, León, Castilla, Extremadura Y Andalucía*. Institucion Fernando El Católico.

Ferreira Alves, N. M. (2000). Robert Smith e a talha do Reino. In M. d. C. Cabral, coord. & J. Rodrigues, coord. (Eds.), *Robert Smith: a investigação em História da Arte* (pp. 147-161). Fundação Calouste Gulbenkian.

González, M. d. C. F. (1993). *Carpinteria Mudéjar en los Archipiélagos Atlánticos: Canarias, Madeira y Azores*. Universidad de Granada.

Governo Regional da Madeira [GRM] (1989 e 1990). *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira*. vol. I e vol. II

MNMC (2022). Portal Matriz Net – Cristo Crucificado. Retrieved from <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158790>

Moreira, A. F. (2006). *O Barroco no Alto Minho*. Viana do Castelo: Centro de Estudos Regionais.

Nistal, J. G. (2011). Artesonados mudejares. De algunas cuestiones terminológicas e investigadoras en los estudios sobre carpintería de armar española. *Annales de História del Arte*, Volumen Extraordinario (21), 221-223.

Oliveira, L. M. M. d. (2003). Estrutura e decoração dos tectos de alfarge. *Monumentos*. (19), 40-49.

Pereira, B. (1697). *Prosodia in vocabularium bilingue*. Évora: ex Typographia Academiae.

Resende, N., & Sousa, A. C. (2021). *Convento de Santa Clara do Porto: História e Património*. DRCN.

Rocha, M. J. M. d. (2018). Espaços do sagrado: arquitetura, arte e liturgia. Spaces of the sacred architecture, art and liturgy. In *VIII Festival Internacional de Polifonia Portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 17-95.

Santos, R. (1948). *A Escultura em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, Vol. 1.

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

Smith, R. C., & Brandão, D. d. P. (1963). Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto. Gabinete de História da Cidade da Câmara Municipal do Porto.

Távora, B. F. d. T. e (1975). Imagens de Malines em Portugal. *MUSEV*. 2ª série (16-17), 81-330.

Vasconcelos, I. d. P. (1733). *Artefactos Symmetriacos e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva; Imprensa da



Aspecto do tríptico tal qual ele se viu em 1913 na Capela do Espírito Santo antes da sua deslocação e remoção para Lisboa

Fig. 1 - Tríptico da Capela do Espírito Santo de Miragaia (em 1913).
Repr. em Ilustração Moderna (1927).



Fig. 2 - Igreja de São Francisco - Porto. Créditos: Domingos Alvão.
Propr. Nuno Resende.



Fig. 3 - Santa Clara - Porto. Créditos: Nuno Resende.



Fig. 4 - Igreja de Miragaia - capela -mor. Créditos: AHMP. Fotografia de Tófilo Rêgo?



Fig. 5 - Retábulo da capela-mor da sé do Porto. Créditos: Manuel Rocha.