

O retábulo protobarroco em Portugal (1619-1668)

Francisco Lameira
Universidade do Algarve
Vitor Serrão
Faculdade de Letras de Lisboa

Introdução

O presente texto constitui um ensaio de abordagem de conjunto sobre a arte da retabulística produzida em Portugal (continental e insular) durante o período compreendido entre 1619 e 1668, datas estas escolhidas como marcas significativas dado que correspondem aos primeiros exemplares de que se tem conhecimento que marcaram na cultura artística nacional o princípio e o fim do ciclo aqui designado por *Retábulo Proto-barroco*¹. Estas balizas cronológicas que aqui se desenham correspondem a um período de meio século em que a arte dos retábulos, longe de perenizar soluções retardatárias como até agora se pensava, assumiram muito pelo contrário um figurino de actualização de modelos e de soluções. Apesar de a situação socio-política nacional não ser favorável a um surto artístico com as características que Portugal conheceu no século precedente, por coincidir com a fase final da União Ibérica e com os anos de guerra do Portugal Restaurado, a retabulística portuguesa assumiu, mesmo assim, um formulário absolutamente original e, na medida do possível, alinhado com a modernidade do Barroco internacional. E se é evidente que (como sucede em todas as épocas históricas) existem exemplares de retábulos protobarrocos (e mesmo, ainda, maneiristas) que continuaram a ser executados após a última das datas indicadas (1668), tal constitui apenas o testemunho retardatário, e já conservador em relação ao Barroco pleno, de soluções inovadoras que pesaram fundo no imaginário dos nossos artistas e no gosto do nosso mercado artístico de Seiscentos.

Convém anotar que, efectivamente, esta fase do retábulo português nunca foi devidamente valorizada pelos estudiosos, particularmente pelo grande historiador de arte norte-americano Robert C. Smith², que considerava mesmo o período em questão como «*uma época pouco decisiva, inferior em capacidade criadora aos períodos que a precederam e seguiram, quando os entalhadores se contentaram em*

¹ A noção de *Retábulo Proto-Barroco nacional* foi definida pela primeira vez por um dos autores (F.L.) e mereceu desenvolvimento na comunicação de Francisco Lameira e Vitor Serrão «O retábulo proto-barroco da Capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores», *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 2001 (no prelo), bem como no texto (dos mesmos) «O mestre ensamblador João Correia (1614-1673) e a talha proto-barroca no Brasil», *Actas do V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Faro, 2002, pp. 347-355. Ai se define tipologicamente o conceito através da caracterização da obra de dois dos melhores representantes, o escultor e ensamblador régio António Vaz de Castro e o entalhador jesuítico João Correia, este último activo no Brasil.

² Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p. 49.

grande parte em repetir com pequenas variações temas já lançados há muitas décadas». O parecer do distinto historiador justificava-se de facto, pois o brilho da retabulística portuguesa do tempo de D. Pedro II, a que chamou *Estilo Nacional, ou Português*, é de tal maneira convincente na sua afirmação, nomeadamente no espectáculo das «capelas forradas a ouro», que ofuscou todo o período artístico que o antecedeu, mas a verdade é que as qualidades plásticas dos espécimes remanescentes em nada se inferioriza àquele período, sendo de assinalar como elemento de acrescido interesse o facto de ter sido nesses anos experimentais de 1619-1668 que, efectivamente, as bases do novo figurino do Barroco pleno foram ensaiadas e amadurecidas. Nada de estranhar, porém, quando se vê o caso da pintura portuguesa dos mesmos anos, no seu esforço de superar o cansado figurino do Maneirismo reformado e de integrar novos modelos naturalistas e tenebristas de origem italo-castelhana³, como o comprovam as obras de André Reinoso, José do Avelar Rebelo, Diogo Pereira, Marcos da Cruz ou Baltazar Gomes Figueira, todos eles em perfeita coincidência temporal com os entalhadores que aqui estudamos. E o mesmo se diria da arte do azulejo, da arte da *entarsia* e dos fingimentos de marmoreado, e de outras manifestações artísticas realizadas na difícil situação portuguesa dos anos centrais do século XVII, em que o clima de crise e de depauperamento geral não determinou o definhamento das artes, antes pelo contrário as estimulou sob um notório acento vernáculo e *nacionalista*⁴.

No presente estudo preliminar, não se abarca a realidade da *retábulo proto-barroco nacional* nas colónias do Mundo Português (Brasil, Índia, Angola, Moçambique), que carece ainda de estudos mais desenvolvidos com investigação de arquivo, fixação de autorias, delimitação precisa de datas e caracterização dos seus modelos morfológicos.

Mas também aqui (na talha do Brasil seiscentista, sobretudo) se observa a mesma constância de elementos inovadores a serem introduzidos na morfologia epimaneirista e a sugerir um sentido de actualização artística, tal como pelos mesmos anos sucedia na metrópole. Nada de estranhar, também, se lembrarmos que os ensambladores e entalhadores aí activos eram, em muitos casos, oriundos do reino...

Como objectivos previamente delimitados para o estudo que propomos do retábulo português *no tempo proto-barroco*, contam-se os seguintes, que organizam um verdadeiro programa de trabalho a desenvolver sistematicamente: identificar os responsáveis pela encomenda artística; referir os usos ou funções dos retábulos deste período; referenciar as técnicas e os materiais usados não só nos retábulos, mas também nas manifestações que os complementam na criação da

³ Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657. O triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, ed. Colibri, Lisboa, 2000.

⁴ Veja-se o conceito de «obra crespada e relevante» que Paulo Varela Gomes recupera na avaliação da arquitectura do Seiscentismo pleno e tardio (in catálogo da exposição *Bento Coelho e a cultura do seu tempo*, organizada por Luís de Moura Sobral, IPPAR, Lisboa, 1998).

cenografia pretendida; caracterizar morfologicamente os diversos elementos que compõem um retábulo; integrar os retábulos remanescentes em tipologias e identificar alguns exemplares ímpares; e apontar alguns aspectos elementares sobre a produção dos retábulos incluindo a indicação dos centros produtivos nacionais e de algumas oficinas com obra identificada ou atribuída. É certo que tal programa, por demais ambicioso, não cabe no estrito espaço deste texto, mas o seu cumprimento é necessário, tanto mais que contamos já com uma vasta base documental inédita (contratos de obras, pleitos, sociedades de artistas, organização de trabalho, etc), que clarifica algumas das vertentes acima enunciadas.

Como metodologia utilizou-se a abordagem formal a um número suficientemente representativo de retábulos protobarrocos e, sempre que possível, recorreu-se ao levantamento das fontes bibliográficas e arquivísticas, ainda que, como dissemos, os resultados de tal levantamento não sejam ainda globalmente aproveitados na presente síntese. Finalmente, os autores desejam agradecer a colaboração das várias entidades e pessoas que permitiram a execução do presente estudo, incluindo o acesso a igrejas, o registo fotográfico, a consulta de fundos arquivísticos, a leitura de textos manuscritos, as opiniões e conselhos, etc, sem os quais esta perspectiva de conjunto que agora se desenha e oferece ao debate da comunidade científica e dos meios da História da Arte não teria sido possível⁵.

A encomenda artística

É conveniente identificar em primeiro lugar o estatuto social daqueles que foram os responsáveis pela encomenda dos retábulos executados em Portugal no período em questão, e verificar a participação específica dos diferentes sectores da população na adesão às inovações litúrgicas e formais, na procura de executantes credenciados, etc, a fim de melhor se avaliar o peso da novidade que essas máquinas entalhadas de serviço cultural assumem no seu tempo.

Atendendo ao carácter predominantemente religioso dos retábulos e ao facto de estarem colocados em lugares sagrados, a encomenda de um retábulo respondia (tal como nos dois séculos precedentes) às necessidades espirituais de uma comunidade, cabendo aos seus responsáveis a iniciativa por tal atitude. Na sequência da Contra-Reforma Católica, a sociedade portuguesa seiscentista vivia os fenómenos religiosos intensamente sendo possível associar a cada sector da população os locais específicos onde eram vividos os diversos momentos da prática cristã e identificar as quatro identidades responsáveis pela encomenda dos

⁵ Entre os agradecimentos que cumpre fazer, além das muitas entidades detentoras de património retabular ou arquivístico e que facilitaram as pesquisas, uma palavra especial para a Prof^a Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves, para o Dr. João Miguel Simões, para o Prof. Doutor José Alberto Gomes Machado, para o Prof. Doutor Nelson Correia Borges e para o técnico de fotografia Hélio Ramos.

retábulos: o clero regular, o clero secular, a sociedade civil e os privados, estes últimos independentemente de pertencerem ao clero ou à sociedade civil.

Clero regular

O clero regular estava organizado no século XVII em vinte e três ordens religiosas (Cónegos Regulares, Eremitas de Santo Agostinho, São Bento, São Bernardo, São Francisco da Província de Portugal, São Francisco da Província dos Algarves, São Francisco da Província dos Terceiros, São Francisco da Província dos Capuchos da Piedade, São Francisco da Província dos Capuchos da Arrábida, São Francisco da Província dos Capuchos de Santo António, Pregadores ou de São Domingos, Trinos, Carmelitas Calçados, Carmelitas Descalços, Eremitas de São Paulo, Jerónimos, Loios ou de São João Evangelista, Companhia de Jesus, Cartuxos, Santa Brígida, São João de Deus, Obregões e Teatinos). Quase todas as ordens religiosas tinham uma componente masculina e outra feminina, existindo conventos diferenciados para cada uma delas. As ordens religiosas cobriam todo o país, registando-se só na metrópole, no ano de 1652, quatrocentos e quarenta e oito conventos, dos quais trezentos e trinta e sete eram de religiosos e cento e onze de religiosas⁶.

Cada comunidade conventual era liderada por um abade nas casas masculinas e por uma abadessa nas femininas, que estavam sujeitos à supervisão dos superiores hierárquicos, isto é, aos dirigentes das casas provinciais ou *cabeças de ordens*. Consequentemente a iniciativa pela encomenda artística e o seu financiamento cabiam a cada convento e particularmente aos seus responsáveis, enquanto que a autorização e a prévia aprovação do *risco* ou *traça* era da competência dos responsáveis da casa provincial ou cabeça da ordem em questão. Cada convento tinha obrigatoriamente uma igreja, cuja capela mor era administrada pela comunidade conventual. As restantes capelas deste templo podiam ou não ser administradas por essa comunidade, verificando-se, muitas vezes, pertencerem a confrarias e irmandades ou a particulares. Acontecia também, nalguns casos, haver outras capelas no interior do convento, pertencendo sempre a sua administração à comunidade conventual. A demonstrar a importância que as ordens religiosas tiveram na encomenda artística nacional refere-se que foi o segundo grupo mais empreendedor logo a seguir à sociedade civil, não existindo contudo elementos que nos permitam perceber a percentagem de intervenções em mandar fazer ou reformular os retábulos-mores das igrejas conventuais.

De entre as ordens religiosas duas merecem ser destacadas pois desempenharam um papel relevante como pioneiras nas inovações litúrgicas e artísticas associadas à retabulística proto barroca – a Companhia de Jesus e a de São Domingos. Esta situação é confirmada por testemunhos da época, referindo-se

⁶ Padre Jorge Cardoso, *Agiológio Lusitano*, Lisboa, 1652, vol. I, pp. 20 a 22.

a título de exemplo a opinião do Cardeal D. Henrique que as individualiza «*por serem as que mais particularmente têm intuito e obrigação de pregar e converter almas e ensinar a doutrina cristã*»⁷. De igual modo atestam o seu papel vanguardista os exemplares remanescentes, nomeadamente o retábulo da capela-mor da igreja da Casa Professa de São Roque em Lisboa, construído no triénio de 1625-1628, e o retábulo da capela-mor e os colaterais da igreja do Convento de São Domingos de Lisboa, concluídos em 1633.

Clero secular

O clero secular era responsável pelos serviços religiosos mais elementares prestados à população – o baptismo, a confissão, a comunhão, o crisma, o casamento, o enterramento, etc. – ocupando como tal um papel muito importante. A freguesia ou paróquia era a unidade mais pequena e a diocese a maior. O responsável por cada freguesia ou paróquia era o Prior ou Pároco. Por sua vez, o responsável máximo por cada diocese era o Bispo, sendo auxiliado por um órgão colegial – o Cabido. Como estruturas intermédias referem-se as vigararias, sendo cada uma delas formada por várias paróquias. Nos meados do século XVII havia em Portugal continental treze dioceses distribuídas em seis províncias: Minho (Braga e Porto), Trás-os-Montes (Miranda do Douro), Beira (Coimbra, Lamego, Viseu e Guarda), Estremadura (Lisboa e Leiria), Alentejo (Évora, Portalegre e Elvas) e Algarve (Faro). Nas ilhas atlânticas havia duas dioceses -- a do Funchal na ilha da Madeira e a de Angra nos Açores. Em termos de encomenda artística competia ao Bispo e ao Cabido a gestão da Catedral, isto é, a igreja sede do assento episcopal. Neste contexto era da sua responsabilidade obrigatoriamente a capela mor e, por vezes, algumas capelas laterais.

No período em questão, os Bispos não tiveram o papel relevante que lhes era tradicional não só devido ao corte de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, ocorrido entre 1640 e 1669, mas também porque na sequência da restauração da independência portuguesa face à Coroa espanhola as várias dioceses iam ficando sucessivamente vacantes após a morte dos prelados. Nas sés vacantes, a jurisdição eclesiástica residia na corporação capitular na pessoa do Vigário Geral. Contudo, assiste-se, por vezes, ao pedido de autorização prévia ao rei para intervir na emenda ou na encomenda de retábulos das capelas mores das catedrais. Predomina, pois, a tendência para os Cabidos não se envolverem em grandes empreendimentos e não assumirem compromissos para os quais não dispunham de muitas verbas.

Deve-se também referir a participação individual de alguns destes dignitários nas diversas confrarias ou irmandades, assumindo nelas quase sempre funções dirigentes (*Juiz, Prior, Provedor, Protector, Ministro*, etc) e nessas

⁷ Pe Francisco Rodrigues, *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*, tomo II, vol. I, p. 222.

condições lideravam ou influenciavam processos de encomenda artística.

Os Párcos, como dirigentes das Comissões Fabriqueiras, assumiam um papel de liderança na fábrica da capela mor das igrejas matrizes ou paroquiais. Neste contexto cabia-lhes a responsabilidade da encomenda dos retábulos mores. Obviamente tinham que consultar previamente o Bispo ou o seu representante, sendo as despesas assumidas muitas vezes por várias entidades – os fregueses dessa paróquia, nomeadamente os que pertenciam à Confraria do Santíssimo Sacramento, o Bispo, o Cabido e o Comendador, os três últimos na percentagem proporcional aos dízimos recebidos.

O número de novos retábulos destinados a capelas mores de igrejas matrizes ou paroquiais deve ter sido relativamente reduzido, desconhecendo-se os seus contornos exactos devido à falta de dados documentais. Nas igrejas paroquiais, nomeadamente nas mais importantes, regista-se ainda a existência de colegiadas, compostas por clérigos (os *beneficiados*) que, apesar de dependerem dos Párcos, podiam assumir particularmente funções directivas nas irmandades ou confrarias e como tal promover a encomenda artística. Como exemplo de um retábulo inovador da responsabilidade da Comissão Fabriqueira de uma paróquia refere-se o da capela-mor da igreja matriz de Alcáçovas no Arcebispado de Évora, construído em 1640.

Sociedade civil

A sociedade civil abrangia a maior parte da população desde os mais ricos aos mais pobres. Estava estruturada em diferentes instituições, existindo em todas elas uma componente religiosa muito forte, que era expressa obrigatoriamente no culto realizado numa capela da sua administração, que tanto podia ser uma capela lateral localizada numa igreja matriz ou conventual ou num templo próprio. As confrarias e irmandades organizavam-se em função do estatuto socio-profissional (militares, marítimos, mesterais, clérigos, estudantes, funcionários municipais, etc.), social (os nativos de origem africana) ou simplesmente devocional (Nossa Senhora do Carmo, São Francisco, São Sebastião, Santo António, Almas do Purgatório, etc.) sendo frequente algumas pessoas pertencerem a mais de uma confraria ou irmandade.

A liderar as confrarias ou irmandades encontravam-se quase sempre personalidades de estatuto social privilegiado e de maiores recursos financeiros que não só dinamizavam a encomenda artística mas também subsidiavam com esmolas algumas dessas obras. Merecem também uma referência obrigatória algumas instituições detentoras do padroado de muitos templos espalhados no país: as ordens militares de Santiago, Malta, Avis e Cristo; a Universidade de Coimbra, etc.

Como demonstração da participação activa da sociedade civil refere-se que o maior número de retábulos mandados fazer no período em questão deve-se à iniciativa das confrarias ou irmandades. Aponta-se como exemplo de um retábulo

inovador da responsabilidade de uma confraria o da capela lateral da invocação da Sagrada Família na igreja de São Roque de Lisboa, administrado pela Congregação dos Irmãos nobres, datando o retábulo de 1634.

Privados

Os instituidores privados desempenharam um papel relevante independentemente de pertencerem ao clero ou à sociedade civil. Atendendo a que faziam parte de grupos privilegiados e conseqüentemente dispunham de largos recursos financeiros recorriam aos artistas mais credenciados. Como era natural, o rei assumia um papel relevante não só pelos avultados subsídios que atribuía nas capelas onde era protector, mas também pelas obras que empreendia nas capelas dos seus palácios, nomeadamente em Lisboa no Paço Real da Ribeira.

Para além da participação dos elementos da nobreza, do clero e dos mercadores na gestão das confrarias ou irmandades, muitos deles instituíam vínculos a título pessoal em capelas sediadas nos principais templos ou nas suas próprias habitações, destinadas a servir de mausoléus da sua família. Conseqüentemente mandavam construir retábulos para essas capelas, referindo-se como exemplos de retábulos inovadores os das capelas da Santíssima Trindade na Igreja de São Roque de Lisboa mandado construir em 1619 pelo fidalgo Lourenço Pires de Carvalho e o da capela de *Corpus Christi*, fundada em 1644 por D. Francisco de Castro no claustro do Convento de São Domingos de Benfica em Lisboa.

Resta-nos finalmente referir que o limitado número de estudos sobre a retabulística deste período não nos permite conhecer com rigor a participação concreta de cada uma das quatro entidades atrás referenciadas constatando-se, no entanto, ritmos diferentes na adesão às inovações litúrgicas e artísticas. As regiões periféricas nomeadamente as que tinham menores recursos humanos e financeiros denotam um maior desfasamento face a Lisboa e a localidades mais prósperas.

Usos e funções

Atendendo a que os retábulos respondiam às necessidades litúrgicas de uma comunidade eles surgiam como resposta concreta a aspectos fundamentais dessa vivência, nomeadamente os espaços existentes num edifício e o respectivo uso litúrgico. Relativamente aos espaços litúrgicos onde surgiam os retábulos vemos a sua localização em função das entidades responsáveis pela encomenda.

Clero regular

Nos conventos ou mosteiros a igreja conventual era o espaço mais importante sendo inclusivamente acessível à sociedade civil em determinados momentos. As confrarias ou irmandades e os instituidores privados podiam

administrar capelas laterais das igrejas conventuais. Nos conventos de clausura havia mesmo uma diferenciação entre a *igreja de dentro* e a *igreja de fora* sendo esta última restrita à comunidade. Na igreja conventual o retábulo da capela-mor desempenhava o papel cimeiro e consequentemente era o de maiores dimensões. No restante templo podia haver mais retábulos, tantos quantos as necessidades e as disponibilidades. O seu número podia variar entre os dois e as duas dezenas. Havia ainda retábulos nas capelas ou em altares localizadas no claustro, nos coros(alto e baixo), na sacristia, na capela doméstica ou privada e às vezes em capelas situadas fora do convento mas no interior da cerca conventual.

Clero secular

Nas catedrais a capela-mor era o local mais importante e estava exclusivamente a cargo da Mitra e do Cabido. Como tal o retábulo-mor era um exemplar de grandes dimensões e da responsabilidade dos mais credenciados profissionais. As restantes capelas, sejam elas as da cabeceira, do transepto ou das naves, eram administradas por confrarias ou irmandades ou então por instituidores privados. Finalmente, o retábulo da sacristia principal estava também a cargo da Mitra e do Cabido.

Nas igrejas matrizes ou paroquiais a situação era idêntica à das catedrais exceptuando o facto de o retábulo da capela-mor ser custeado por várias entidades (a Mitra, o Cabido, o Comendador e a população da freguesia) fazendo-se contudo a administração através da Comissão Fabriqueira, cujo responsável máximo era o Prior ou Pároco.

Sociedade civil

As confrarias ou irmandades, às vezes também designadas por congregações, e as ordens terceiras podiam estar sediadas em vários locais – em capelas localizadas em igrejas conventuais, em sés, em igrejas matrizes ou paroquiais ou ainda em templos próprios, atingindo alguns destes últimos grande notabilidade artística, por exemplo as igrejas da Santa Casa da Misericórdia, da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo ou de São Francisco, etc.

Normalmente tinham um retábulo, raramente dois, podendo no caso de administrarem um templo próprio possuir vários retábulos.

Privados

Os privados podiam instituir capelas em vários locais, sendo obrigatoriamente dotadas de um retábulo. Era possível localizarem-se em igrejas conventuais, em sés, em igrejas matrizes ou paroquiais, em templos administrados por confrarias e ordens terceiras, em templos exclusivamente destinados a receber os seus restos mortais e ainda em capelas privativas existentes no interior das suas habitações, nomeadamente as personalidades mais destacadas.

Em relação aos usos ou funções dos retábulos deste período, apesar de nalguns casos coexistirem mais de uma função num mesmo retábulo, é possível distinguir quatro situações diferentes, dando conseqüentemente origem aos retábulos eucarísticos, aos retábulos devocionais a Cristo, à Virgem e aos santos, aos retábulos relicários e aos retábulos didáticos ou narrativos. Enquanto que as três primeiras surgem na sequência da implementação das normas saídas da Contra-Reforma, a quarta resulta da manutenção tardia de tendências anteriores ao Concílio de Trento.

Retábulos eucarísticos

Foram os mais relevantes e inovadores influenciando muitas vezes os restantes retábulos. Esta influência foi determinante não só neste período mas também nas épocas seguintes. Os retábulos eucarísticos existiam obrigatoriamente nas igrejas conventuais, nas sés, nas igrejas matrizes ou paroquiais e nos templos das confrarias e ordens terceiras mais relevantes no panorama religioso de uma localidade. Maioritariamente ocupavam as capelas-mores desses templos e nalguns casos uma capela da cabeceira ou da nave então dedicada ao Santíssimo Sacramento.

Como equipamentos fundamentais destes retábulos referem-se os sacrários, normalmente de dimensões monumentais, as tribunas, os camarins e os tronos piramidais em degraus destinando-se estes elementos ao culto solene do Santíssimo Sacramento.

Retábulos devocionais a Cristo, à Virgem e aos santos

Foram os mais numerosos pois podiam existir vários exemplares num mesmo templo. Ocasionalmente podiam ocupar a capela-mor mas era mais frequente localizarem-se nas capelas laterais e noutras capelas ou altares. As devoções distribuíam-se entre temas cristíferos, marianos e hagiográficos podendo coexistir mais de uma devoção no mesmo retábulo, no entanto só uma era o orago.

Como equipamentos fundamentais referem-se o nicho central ou às vezes uma tribuna no caso dos retábulos com uma só devoção. Quando havia mais de uma devoção regista-se a presença de dois nichos mais pequenos, localizados nos tramos laterais onde se colocavam as representações escultóricas das devoções em questão.

Retábulos relicários

Apesar de desempenharem um papel muito importante foram relativamente pouco frequentes estando associados a grupos ou entidades de elevado estatuto socio-cultural. Tanto podiam existir em capelas-mores como nas restantes capelas ou altares incluindo em sacristias ou em capelas restritas a uma comunidade.

Como equipamentos fundamentais anotam-se os vários lóculos ou nichos

no interior dos quais eram colocados os relicários. Estes últimos podiam ter a forma de bustos masculinos ou femininos, antebraços, pés, ostensórios, etc. Era frequente estarem cobertos ou tapados ficando acessíveis aos fiéis somente nos dias festivos.

Retábulos didácticos ou narrativos

Eram os exemplares mais conservadores pois surgiam como a manutenção tardia de princípios religiosos anteriores ao Concílio de Trento e que tendiam a desaparecer. Podiam localizar-se em diferentes locais desde a capela-mor à mais simples capela ou altar.

Como equipamentos fundamentais indicam-se a multiplicidade de espaços destinados à exposição predominantemente pictórica de ciclos religiosos que tinham como objectivo prioritário servir de ensinamento aos fiéis. Consequentemente os retábulos tinham mais do que um corpo e vários tramos.

Interacção das artes

Como já referimos antes, os retábulos foram equipamentos fundamentais na liturgia cristã estando associados às mesas dos altares, isto é, ao local onde os responsáveis religiosos celebravam o culto.

A partir dos primeiros decénios do século XVII assiste-se em Portugal a alterações significativas na liturgia cristã (a solenização do culto ao Santíssimo Sacramento e às relíquias, a individualização e a conseqüente valorização do culto a Cristo, à Virgem e aos santos, a procura de um envolvimento comprometedor dos fiéis, etc.) e conseqüentemente surge uma tendência para a concepção globalizante dos espaços onde se realizava o culto. Deste modo, os retábulos passam não só a corresponder com maior eficácia aos novos pressupostos litúrgicos mas também a ser complementados por outras modalidades artísticas e da sua interacção resulta uma nova ambiência capaz de envolver os fiéis.

As inovações ocorridas nos retábulos, oportunamente referenciadas com pormenor, foram complementados por diversas modalidades artísticas: os mármore policromos, às vezes, com embutidos, o azulejo, a pintura figurativa, a pintura ornamental com brutescos e a talha dourada. Estava pois criado o ambiente propício que se desenvolverá nos anos 60 do século XVII e que Luís de Moura Sobral tão bem caracteriza sob a fórmula de *bel composto*, ou de inter-relação íntimas entre as diversas artes e manifestações de culto e de festa: as artes, a palavra dita, o cântico, o cheiro, o clima festivo, o ambiente de recolhimento e meditação, tudo integrado num programa unívoco e definido ao pormenor⁸... Sem pretendermos elaborar qualquer listagem, referem-se de seguida alguns exemplos ainda existentes

⁸ Luís de Moura Sobral, «Un bel composto: a obra de arte total no primeiro barroco português», in Actas do Congresso Internacional Struggle for Synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII, ed. IPPAR, Lisboa, 2001, I vol., pp. 303 a 315.

em templos portugueses da complementaridade entre retábulos protobarrocos e outras modalidades artísticas coevas.

Mármore

A capela da Santíssima Trindade, situada na cabeceira do lado do Evangelho na Igreja da Casa Professa de São Roque de Lisboa, data de 1619-1622. Para além do retábulo propriamente dito, a capela encontra-se forrada por mármore policromos com embutidos. Em 1619 celebra-se uma escritura pública notarial, que não chega contudo a ser outorgada, entre o fidalgo da Casa Real, Lourenço Pires de Carvalho e o mestre pedreiro lisboeta Pero Luís, comprometendo-se este último, de acordo com a *traça* feita pelo arquitecto Baltazar Álvares, a ornamentar a referida capela «*com toda a perfeição necessária com as pedras vermelhas e pedras pretas embutidas (...) e brancas (...) e que todas as pedras assim vermelhas e pretas como as brancas serão da melhor, posto de onde se costumam fazer das melhores pedras*»⁹.

Pintura figurativa

A capela da Sagrada Família, localizada na nave do lado do Evangelho da sobredita igreja inaciana de São Roque em Lisboa, apresenta nas paredes laterais um embasamento de mármore policromos registando-se na parte superior de cada um deles «*hum painel de boa mão, em um dos quais se representa o nascimento de Cristo e em outro a adoração dos Reis. Ornam os painéis boas molduras de talha dourada*»¹⁰.

Pintura ornamental

Na capela-mor da igreja monástica de Nossa Senhora da Saudação de Montemor-o-Novo, o retábulo (talvez de Marcos de Magalhães) é complementado por azulejos de padrão que forram as paredes laterais e pela pintura de brutesco que reveste inteiramente a abóbada da cobertura, onde surge o cronograma 1673¹¹, data correspondente à campanha onde se colocaram o retábulo-mor e os referidos azulejos e se executou a pintura mural.

Azulejaria

Para além do exemplo anteriormente referido, indica-se um outro. A capela-mor da igreja do Colégio do Espírito Santo de Évora (de Sebastião Vaz?) apresenta nas paredes laterais interessantes painéis de azulejos cronografados de 1631, data aproximada da construção do retábulo-mor.

⁹ ANTT, *Cartório Notarial 9-A*, Livro 83, fls. 16 v.º a 17 v.º (transcrição do Dr. João Miguel Simões, a quem agradecemos empenhadamente).

¹⁰ História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa, mss. anónimo de c. 1707, I vol., pp. 268 e 269.

¹¹ Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal Distrito de Évora*, Academia Nacional de Belas-Artes, vol. VIII, 1975, p. 308

Talha

Para além do exemplo já referido da capela da Sagrada Família na igreja jesuítica de São Roque em que as molduras das telas das paredes laterais são em talha dourada, refere-se o revestimento do intradorso e do frontispício do arco da capela do Santíssimo Sacramento na igreja da Sé de Faro.

Técnicas e materiais

A feitura de um retábulo pressupõe a utilização de várias técnicas e, por vezes, diferentes materiais. Vejamos as técnicas e os materiais usados em três aspectos fundamentais – a criação da *traça* ou do *risco*, a execução do retábulo e nas restantes actividades complementares, isto é, no douramento, na pintura e no polimento.

A criação da *traça* ou do *risco* de cada retábulo exigia um conhecimento artístico especializado e só os profissionais mais competentes assumiam esta responsabilidade independentemente de serem arquitectos, mestres pedreiros, pintores ou entalhadores. Faziam-no normalmente em folhas de papel e utilizavam tinta preta. Em casos muito restritos recorriam também a outras cores, nomeadamente o amarelo. No caso dos retábulos de mármore detectam-se duas soluções distintas. Na mais frequente o *risco* do retábulo é acompanhado por uma listagem ou *minuta* das cores das pedras a utilizar. Na outra situação, restrita a obras de maior importância, solicita-se que nos desenhos venham pintadas as cores dos mármore.

Relativamente à feitura dos retábulos, a larga maioria dos exemplares sobreviventes são de madeira entalhada. Vários aspectos fundamentais contribuíam para esta situação, a seguir enumerados: uma tradição secular que remonta aos princípios do século XVI, a existência em todo o país de mão de obra experiente e eficaz que responde com eficácia e a baixo preço às diversas solicitações e finalmente opções estéticas dos responsáveis religiosos.

Os retábulos de madeira eram da responsabilidade de técnicos especializados, vulgarmente designados por entalhadores, podendo também ser referenciados por ensambladores, escultores, marceneiros, imaginários, etc.

Várias especialidades técnicas eram usadas desde o entalhe propriamente dito até ao encaixe das diferentes componentes. No respeitante ao entalhe surgiu alguma diferenciação, havendo um maior número de profissionais a fazer ornatos vegetalistas, mais fáceis e conseqüentemente mais acessíveis, e um número mais restrito a executar elementos figurativos (meninos, anjinhos, querubins, serafins, figuras em alto relevo e mesmo imaginária retabular), que exigiam maior perícia e habilidade.

As madeiras mais utilizadas eram o bordo e o castanho, sendo igualmente

usadas outras, maioritariamente nacionais. Por vezes, no mesmo retábulo utilizava-se mais de uma qualidade de madeira, reservando-se as de menor qualidade para os lugares de menos visibilidade. Como já vimos anteriormente, a madeira entalhada passou a ser utilizada também como modalidade artística complementar aos retábulos, a par do azulejo, dos mármore, da pintura ornamental e da pintura figurativa.

Alguns retábulos de madeira, nomeadamente os didácticos ou narrativos, continuam a utilizar painéis pintados. O uso de telas com pintura figurativa nos intercolúnios surge como uma complementaridade que tende a desaparecer nesta época. Como exemplo da coexistência da madeira entalhada e da pintura de cavalete indica-se o retábulo da capela de São João Baptista, outrora pertencente ao extinto Convento das Chagas de Lamego e actualmente integrado no Museu Regional daquela cidade.

Uma outra modalidade artística intimamente associada aos retábulos de madeira é a imaginária retabular, que não adquire contudo um tratamento plástico individualizado. Quase sempre é utilizada a madeira, sendo possível encontrar exemplares em barro, por exemplo no retábulo do Santuário do Mosteiro de Alcobaça. Mais raras eram as imagens em pedra ou em mármore, normalmente reaproveitadas de épocas anteriores. Praticamente em todos os retábulos existia pelo menos a representação escultórica do orago sendo possível haver outras representações, habitualmente colocadas nas mísulas ou nos nichos existentes nos tramos laterais.

Como materiais alternativos aos retábulos de madeira apontam-se a pedraria. A de Ançã restringia-se à região de Coimbra e estava em plena decadência. Em contrapartida os mármore policromos, nomeadamente com embutidos, começavam agora a ganhar notoriedade influenciados pela experiência italiana. O já referido retábulo da capela da Santíssima Trindade na igreja da Casa Professa de São Roque em Lisboa, que remonta a 1619-1622, é o exemplo pioneiro da utilização de mármore com embutidos. Convém lembrar que este exemplar foi importado de Roma (são flagrantes as semelhanças entre este retábulo e alguns exemplares existentes naquela cidade italiana, nomeadamente o da sacristia da igreja de Gesù e o da capela de Santa Cecília na igreja de São Nicolau Tolentino), apesar do revestimento da capela, também com mármore policromos e com embutidos, ter provavelmente sido da responsabilidade de um mestre pedreiro lisboeta, de acordo com um *risco* da autoria do arquitecto Baltazar Álvares, pois a escritura pública preparada num notário de Lisboa em 1619 não chegou a ser outorgada.

A utilização de mármore e nalguns casos com embutidos não chega a ter tanta aceitação como a madeira entalhada não só pela raridade da pedraria e dos consequentes custos elevados mas também pela pouca experiência dos profissionais portugueses nesta matéria. O número de mestres pedreiros habilitados

para esta tarefa específica era restrito sendo alguns deles estrangeiros sediados em Portugal. De entre as matérias primas utilizadas recorria-se a pedraria de várias cores (vermelho, amarelo, branco, azul, verde, preto, etc.) não só originárias do nosso país (Lisboa, Sintra, serra da Arrábida, Vila Viçosa, Estremoz, Montes Claros, etc.) mas também importadas, nomeadamente de Itália.

O uso de mármore contagia no entanto alguns retábulos de madeira que passam a utilizar embasamentos marmóreos. Como exemplos referem-se os retábulos-mores das igrejas matrizes de São João Baptista de Alcochete e de Santa Maria de Serpa.

Finalmente em relação às restantes actividades complementares referem-se, por um lado, o douramento e a policromia dos retábulos de madeira entalhada. Esta tarefa era da responsabilidade dos pintores, particularmente dos praticantes da modalidade mais comum e entendida como ofício *mecânico*, a do douramento, encarnação, policromia e estofamento. Convém ainda referenciar os batefolhas, profissionais que preparavam o ouro com determinado número de quilates para poder ser aplicado pelos pintores/douradores. Por outro lado, a pintura figurativa era igualmente da responsabilidade dos pintores, mas somente dos mais credenciados, daqueles que sabiam usar a modalidade da pintura de cavalete. Por fim, a modalidade da pintura em perspectiva arquitectónica também podia ser usada em situações excepcionais e provisórias. Foi o que ocorreu por exemplo na igreja do Colégio de Santo Antão de Lisboa, em 1653, quando se inaugurou o templo, que não estava contudo totalmente concluído: «na capela mor se fingiu na parede fronteira um retábulo pintado, cuja obra se imitou nos dois altares do cruzeiro»¹². Nos retábulos de mármore o acabamento consistia em lustrar ou polir, actividades executadas com pedra pomes e pó, materiais por vezes também adquiridos em Itália.

Caracterização formal

Apresenta-se de seguida uma breve abordagem a cada um dos elementos que compõem um retábulo proto-barroco.

Frontal de altar

O Concílio Vaticano II, ao determinar que o sacerdote passe a celebrar a eucaristia virado para os fiéis e que somente se utilize o altar-mor, motivou a destruição de muitas mesas de altar não só em capelas mores mas também nas restantes capelas e altares. Os frontais de altar ainda remanescentes do período abrangido neste artigo mostram que a larga maioria utilizava os mármore policromos registando-se duas soluções mais frequentes: uma mais simples em que

¹² História dos Mosteiros, Conventos e Casas religiosas de Lisboa, I vol., p. 420.

a mesa do altar era paralelepédica e a outra mais elaborada. Como exemplos da primeira situação referem-se o frontal do retábulo-mor da igreja matriz de São João Baptista de Alcochete e da segunda o frontal do retábulo-mor e de alguns altares laterais da igreja da Casa Professa de São Roque em Lisboa.

Em menor número são os frontais de madeira entalhada. Neles predominam os ornatos vegetalistas, como ocorre por exemplo nas capelas laterais da igreja matriz de Santiago de Beja, actual Sé. Pouco frequentes são também os frontais revestidos com azulejos policromos, alguns com elementos de inspiração oriental constituindo um interessante exemplo o da capela-mor da Ermida de São Caetano ou de Nossa Senhora da Represa em Vila Ruiva.

Planta

Na grande maioria das situações predominam as formas rectas ou planas. Em poucos exemplares começa a surgir uma importante inovação: a dinamização das plantas, quer através da utilização das colunas extremas mais avançadas do que as centrais originando a perspectiva côncava, quer das colunas extremas mais recuadas e consequentemente proporcionando a planta em perspectiva convexa. Como exemplos apontam-se respectivamente o retábulo da capela do Paço de Salvaterra de Magos e o retábulo da capela de Corpus Christi na igreja do mosteiro de São Domingos de Benfica em Lisboa.

Banco

O banco ou predela desenvolve-se acima da mesa do altar, mais especificamente sobre a banquetta, servindo de suporte ao corpo do retábulo. Em muitos casos o banco assenta sobre o sotobanco onde surgem os contrapestaes. O banco nem sempre é utilizado assentando nestes casos o corpo do retábulo directamente em cima do embasamento. É o que ocorre por exemplo em muitos retábulos da Companhia de Jesus e nalguns exemplares associados a círculos mais eruditos, onde se torna frequente o embasamento utilizar mármore policromos sendo o resto do retábulo de madeira entalhada.

É também possível encontrar mais do que um banco no mesmo retábulo, nomeadamente nalguns exemplares com dois corpos registando-se nestes casos um banco em cada corpo. Como exemplo refere-se o retábulo-mor da igreja do convento de São Francisco de Mogadouro. A solução mais utilizada nos bancos são os plintos rectangulares. Como alternativas menos frequentes usam-se formas mais dinâmicas, nomeadamente as mísulas, podendo no mesmo retábulo coexistir ambas as situações. Como exemplo indica-se o referido retábulo de Mogadouro.

Ordem arquitectónica

Como elementos arquitectónicos usados no corpo do retábulo referem-se as colunas, as pilastras e os consolos podendo nalguns exemplares encontrar-se

dois tipos diferentes de colunas ou a utilização simultânea de colunas e de pilastras ou de consolos. Como exemplos referem-se os retábulos-mores do Convento de São Domingos de Benfica em Lisboa e da Ermida de São Caetano em Vila Ruiva (Cuba do Alentejo). É frequente a manutenção das ordens arquitectónicas ainda características da época maneirista, nomeadamente as de fuste liso com caneluras ou estrias e as que apresentam o terço inferior diferenciado e decorado com brutescos e o resto do fuste com estrias ou caneluras.

Paralelamente surgem como inovações as colunas e as pilastras com o fuste liso, totalmente revestido por ornatos (máscaras, grinaldas, elementos vegetalistas, cabeças de serafins, etc) mas diferenciado por um anel no terço inferior. A propósito da origem destas colunas é interessante referir as opiniões distintas de dois grandes estudiosos. O americano Robert C. Smith afirma seguirem uma moda quinhentista espanhola: *de origem espanhola, estas colunas lavradas começam a aparecer em obras de talha portuguesa posteriores a 1640, tornando-se gradualmente mais frequentes até dominar a talha das últimas décadas deste período (1650-1680)*¹³. Por sua vez o espanhol J. J. Martín González afirma serem um modelo português: *«com todo, el autor (del relicario del monasterio de Alcobaca) es portugués, como se deduce de la ornamentación de las columnas»*¹⁴.

As colunas e as pilastras são utilizadas em número variável dando origem a um ou a três tramos ou secções verticais e a um ou dois corpos ou secções horizontais. Como inovação predominam os retábulos com um só corpo e um único tramo sendo, no entanto, possível a existência de três tramos. Em contrapartida os exemplares mais arcaizantes mantêm os dois corpos com três tramos denotando um esforço de actualização os que utilizam um único tramo.

Entablamento

O entablamento acompanha a composição do corpo do retábulo. Na maioria das situações é contínuo, isto é, liga entre si os diversos elementos arquitectónicos. Nalguns exemplares, nomeadamente nos mais inovadores, o entablamento é interrompido pela tribuna ficando então restrito aos tramos laterais ou somente aos elementos arquitectónicos conforme se trate de retábulos com três tramos ou de tramo único. Como exemplos apontam-se respectivamente os retábulos-mores das igrejas matrizes de Alcochete e de Nossa Senhora dos Anjos em Lisboa.

Convém ainda assinalar as diferentes soluções usadas no entablamento. As mais conservadoras apresentam uma única *facies* por tramo enquanto que nas mais inovadoras se utilizam três *facies* no remate das ordens arquitectónicas. Como exemplos referem-se respectivamente o retábulo-mor da igreja de São Roque em

¹³ Robert C. Smith, *A Talha em Portugal*, p. 54.

¹⁴ J.J. Masrtimn González, «El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España», *Actas do Simpósio As relações artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, 1987, p. 335.

Lisboa e o da capela do Paço de Salvaterra de Magos.

Sacrário

Apesar de não ser obrigatória a sua existência em todos os retábulos, o sacrário surge como um equipamento fundamental nos retábulos eucarísticos. Nestes exemplares adquire então um carácter monumental chegando a justificar a execução de um *rascunho* específico. A sua colocação é sempre ao centro do retábulo, um pouco acima da mesa do altar, de modo a que o celebrante consiga ter fácil acesso.

De acordo com a composição de cada retábulo o sacrário tanto pode estar colocado no banco como na base da tribuna, nomeadamente nos exemplares que não utilizam banco. As suas dimensões podem oscilar entre um tamanho pequeno (retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Mogadouro) e um tamanho monumental (retábulo-mor da igreja do convento de São Domingos de Benfica em Lisboa).

Os sacrários com maior individualidade surgem como micro-arquitecturas. De entre as características compositivas mais comuns apontam-se a planta convexa com dois ou mais corpos, três tramos e ático. Em termos iconográficos a porta do sacrário assume um maior protagonismo sendo o local privilegiado para colocar símbolos eucarísticos.

Tribunas, camarins e nichos

A existência de tribunas, camarins e nichos não é obrigatória estando a presença destes elementos directamente relacionada com a função de cada retábulo e com as necessidades específicas de cada grupo responsável por esse exemplar.

Começando pela tribuna e pelo camarim, eles são assumidos como equipamentos fundamentais nos retábulos eucarísticos de tal forma que determinam a composição do próprio retábulo. Nos exemplares mais inovadores, isto é, os que têm corpo único e um só tramo os diversos elementos arquitectónicos enquadram a tribuna. Nalguns casos a tribuna ainda é submetida ao entablamento contínuo que delimita o corpo do retábulo (capela do Corpus Christi na igreja do convento de São Domingos de Lisboa). Na maioria das situações interrompe o entablamento e prolonga-se pelo ático através de uma arquivolta.

Convém referir que o aparecimento das tribunas levou a que alguns retábulos pré-existentes, nomeadamente os mais recentes, isto é, aqueles que já ensaiavam as inovações protobarrocas se adaptassem a esta nova necessidade e consequentemente passaram a ter camarins. Como exemplos referem-se alguns retábulos-mores da Companhia de Jesus (igreja da Casa Professa de São Roque de Lisboa, igrejas dos Colégios do Espírito Santo de Évora, do Funchal e de Angra).

Importa salientar que a tribuna e o camarim sendo equipamentos inicialmente veiculados às funções eucarísticas adquirem posteriormente uma

grande aceitação e passam igualmente a ser utilizados nos retábulos onde se expõem as imagens de Cristo, da Virgem e dos santos. As grandes dimensões das tribunas proporcionam a valorização do orago. É interessante verificar que o Concílio de Trento recomendava que as imagens a cultuar deveriam ter grandes dimensões. Consequentemente a estrutura arquitectónica dos retábulos adapta-se a esta situação e passa a dar preferência à ordem monumental utilizando retábulos de corpo único e preferencialmente com um só tramo. Como exemplo de um retábulo pioneiro desta situação aponta-se o da capela-mor do Paço de Salvaterra.

Por sua vez, os nichos surgem também como locais de exposição, quer das imagens dos santos, quer de relicários, apresentando contudo dimensões mais reduzidas do que as tribunas. Os nichos subordinam-se sempre à composição arquitectónica independentemente de estarem colocados no tramo central ou nos laterais.

Trono

Os primeiros tronos, também designados na documentação coeva por *sepulcros*, eram peças móveis que se montavam e desmontavam anualmente na quaresma (a título de exemplo refere-se a situação ocorrida, em 1656, na igreja matriz de Penafiel: «*e como o dito sepulcro consta de muita fábrica e tem muitas peças miúdas que havendo-se de mudar todos os anos haveria nele muito detrimento e em breve se desbarataria, além de que era necessário fazer-se uma casa para o recolhimento da dita obra, em que se fazia grande dispêndio à confraria e trabalho aos maiordomos dela e porquanto a dita obra era majestoda e estando sempre fixa na dita capela duraria muitos anos ficando a dita capela e igreja mais honrada e o povo satisfeito*»¹⁵, chegando-se, nalguns casos, à conclusão de que seria melhor fixá-los). Na primeira metade do século XVII adquirem uma importância fundamental estando o seu aparecimento directamente associado às tribunas e aos camarins, quer abertos em retábulos pré-existentes (por exemplo o retábulo-mor de São Roque de Lisboa), quer em exemplares construídos de novo (retábulo da igreja de Sanfins de Friestas). Excepcionalmente alguns tronos adquirem um carácter monumental tão acentuado que ocupam totalmente o interior de uma capela (por exemplo o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento na igreja da Sé de Faro).

Tal como as tribunas e os camarins, os tronos surgiram também associados às funções eucarísticas. A sua utilização estendeu-se igualmente a outros retábulos, nomeadamente a partir do último terço do século XVII e durante o século XVIII servindo de suporte a imagens de Cristo, da Virgem e dos santos. Os tronos são compostos por vários degraus sucessivamente mais pequenos, que serviam de suporte a velas, sendo o último destinado à exposição de uma custódia ou de um ostensório com o Santíssimo Sacramento.

¹⁵ D. de Pinho Brandão, *Talha dourada, ensablage e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação. Subsídios para o seu estudo*, I vol., Porto, 1984, pp. 321 a 324.

Convém ainda referir o impacto que os tronos e as tribunas com camarins tiveram na arquitectura das igrejas onde se expunha o Santíssimo Sacramento. Como tal assiste-se nesta época ao acrescentamento de muitos templos que deste modo se adaptam a esta nova necessidade e constróem um corpo rectangular de alvenaria com cobertura telhada, mais estreito e mais baixo, no topo da capela-mor.

Ático

Neste período foram utilizadas diferentes soluções no ático dos retábulos, umas mais inovadoras do que outras. Dando continuidade à tradição maneirista, destacamos as situações em que o ático surge a partir do entablamento contínuo que percorre todo o retábulo. Três alternativas principais são então possíveis: – a utilização de um painel rectangular preenchido com uma representação figurativa, quer em pintura, quer em escultura de alto relevo, delimitado por pilastras, colunas ou consolos, entablamento contínuo e frontão triangular, interrompido ou não, surgindo nas ilhargas aletas ou ornatos vegetalistas (por exemplo no retábulo da capela de Corpus Christi na igreja do convento de São Domingos de Lisboa); – o uso de segmentos de frontões curvos ladeando na parte central uma cartela ladeada por ornatos vegetalistas (antigo retábulo-mor da igreja matriz da Merceana, hoje colocado na sacristia deste templo); – a delimitação do ático por uma arquivolta plena que enquadra no interior um tondo circular com uma representação figurativa em pintura ou em alto relevo (retábulo-mor da igreja de São Roque de Lisboa).

Como soluções inovadoras salientamos as situações em que o entablamento é interrompido na parte central ficando então restrito aos tramos laterais nos retábulos com três tramos (por exemplo no retábulo-mor da igreja matriz de Alcáçovas) e aos elementos arquitectónicos nos exemplares de tramo único (capela do Paço de Salvatera) inscrevendo-se em ambos os casos o ático entre duas arquivoltas plenas cortadas transversalmente por aduelas ou raios. Como alternativa pouco frequente e denotando algum apego às soluções maneiristas refere-se a interrupção do entablamento no tramo central mas continuando o ático a utilizar frontão triangular interrompido no tramo central e aletas ou enrolamentos vegetalistas nos tramos laterais (por exemplo na igreja matriz de São Pedro de Faro).

Elementos figurativos

A tendência dominante e inovadora dá preferência à linguagem escultórica, que se manifesta não só na imaginária retabular mas também na utilização do alto relevo nos diversos elementos do retábulo. Relativamente à imaginária retabular é utilizada com maior frequência nos nichos dos retábulos devocionais dedicados a Cristo, à Virgem e aos santos podendo encontrar-se no tramo central e nos tramos laterais nos exemplares com uma composição tetrástila ou somente no tramo central nos exemplares com um só tramo. Nos retábulos relicários é possível encontrar-se

nos diversos nichos bustos relicários além das imagens devocionais, por exemplo na capela relicário do mosteiro de Alcobaça.

Em relação ao alto relevo encontram-se duas modalidades distintas: painéis com representações figurativas alusivas ao orago, por exemplo no retábulo de Nossa Senhora da Conceição, actualmente existente no Museu Machado de Castro de Coimbra; elementos figurativos complementares à ornamentação, nomeadamente cabecinhas de serafins nos fustes das colunas, no friso do entablamento, nas arquivoltas do ático ou meninos a segurar cartelas no ático, etc. Como especificidade, devem-se referir alguns retábulos de devoção mariana onde surgem representações da *Árvore de Jessé*, por exemplo na igreja do convento de São Francisco de Estremoz.

Por sua vez, a pintura figurativa tende a desaparecer mantendo-se, no entanto, nalguns exemplares, sobretudo os que mantêm uma função didáctica. Nestes exemplares usam-se vários painéis pintados não só no tramo central e nos laterais, mas também no ático, por exemplo no retábulo de São João Baptista, actualmente existente no Museu Regional de Lamego. Nos retábulos eucarísticos é ainda possível recorrer à pintura figurativa nalguns exemplares que usam no ático um painel rectangular, por exemplo na capela de Corpus Christi na igreja do convento de São Domingos de Lisboa, ou um tondo circular, por exemplo no retábulo-mor da igreja de São Roque de Lisboa ou então um grande painel na boca da tribuna sendo somente utilizado fora dos momentos dedicados à exposição do Santíssimo Sacramento, por exemplo no retábulo-mor da igreja matriz de Alcochete. Nestes retábulos há um sistema que permite que a tela suba e desça com facilidade conforme as circunstâncias. Finalmente nos retábulos devocionais dedicados a Cristo, à Virgem e aos santos é igualmente possível encontrar painéis pintados quer no tramo central, quer no ático, por exemplo no retábulo da Sagrada Família na igreja de São Roque de Lisboa.

Ornamentação

O gosto dominante pela linguagem escultórica manifesta-se também nos ornatos não só na quantidade mas também na volumetria. Consequentemente prefere-se o entalhe de *meio relevo*. Há mesmo a preocupação em que a talha fique *bem relevada e crespa*, como ocorre, por exemplo, em 1660 na escritura pública notarial do retábulo-mor da igreja matriz de Santa Justa de Lisboa¹⁶. A consciência desta nova linguagem é bem expressa na documentação coeva ao se utilizar a expressão *ao moderno*, por exemplo na encomenda do retábulo-mor da igreja de São Romão de Mouriz – Paredes no bispado do Porto, ocorrida no dia 18 de Junho de 1648 entre o mestre Francisco Dinis, com oficina aberta no bispado de Braga e o

¹⁶ Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, II vol., Lisboa, 1962, pp. 103 e 104

Reitor daquela freguesia¹⁷.

Os ornatos em talha propagam-se por todo o retábulo não só nos locais mais propícios para receber esta decoração, por exemplo nos intercolúnios, no ático, no interior dos camarins, etc., mas também nos elementos arquitectónicos, por exemplo revestindo totalmente o fuste das colunas. Como ornatos mais usados apontam-se a folhagem de acanto, grinaldas de flores e frutos, sequências de pérolas ou de elipses, fénix, símbolos eucarísticos, etc.

Tipologias formais e exemplares ímpares

É possível agrupar os retábulos deste período balisado *grosso modo* entre 1619 e 1668 em quatro tipologias principais estruturadas a partir da conjugação do número de corpos e de tramos apresentando-se, de seguida, cada uma delas desde a mais inovadora à mais conservadora.

Tipologia 1

É composta pelos retábulos com um só corpo e um único tramo. Preferencialmente é usada em exemplares quem têm como função principal o culto a Cristo, à Virgem e aos santos. A maioria situa-se em capelas laterais (retábulo da Sagrada Família na igreja de São Roque de Lisboa) sendo, no entanto, possível localizar-se em grandes retábulos de capelas-mores (retábulo da capela do Paço de Salvaterra, de António Vaz de Castro).

Esta tipologia é usada, em menor número, nos retábulos eucarísticos, isto independentemente de se localizarem em capelas-mores (igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez) ou noutras capelas (Corpus Christi no convento de São Domingos de Lisboa). Como característica dominante refere-se a tendência para apresentar uma tribuna com um camarim preenchido por um trono piramidal em degraus destinado à exposição do Santíssimo Sacramento.

Nesta tipologia, os retábulos empregam colunas e pilastras em número variável que oscila entre um par e dois pares podendo alguns exemplares ter quatro pares. Como excepção ao uso de colunas ou de pilastras referem-se os retábulos que representam a *Árvore de Jessé* apontando-se como exemplos o da igreja matriz de Santa Maria do Castelo de Olivença e o da igreja do convento de São Francisco de Estremoz¹⁸. A composição destes retábulos com árvores de Jessé apresentam também algumas especificidades apesar de estar subordinada à métrica tramo único com um só corpo.

¹⁷ D. de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e na diocese do Porto*, II vol., Porto, 1986, pp. 103 e 104.

¹⁸ Flávio Gonçalves, *A Árvore de Jessé na Arte Portuguesa*, sep. da Revista da Faculdade de Letras do Porto, 1984.

Tipologia 2

É composta pelos retábulos com um só corpo e três tramos. Preferencialmente é usada em exemplares eucarísticos situando-se na maioria dos casos em capelas-mores (igreja matriz de São João Baptista de Alcochete).

Esta tipologia é utilizada igualmente em retábulos devocionais dedicados a Cristo, à Virgem e aos santos, quer estejam situados em capelas laterais (São Pedro dos clérigos na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa) ou em capelas privativas (Casa Mateus em Vila Real), quer em capelas-mores de ermidas (Nossa Senhora das Represas em Vila Ruiva).

Esta tipologia é ainda utilizada nos retábulos relicários situados maioritariamente em capelas laterais (Nossa Senhora dos Agonizantes na igreja de São Roque de Lisboa).

Finalmente esta tipologia é ainda usada em retábulos didácticos localizados na maioria das situações em capelas laterais (retábulo de Nossa Senhora da Conceição, actualmente existente no Museu Machado de Castro em Coimbra, atribuído a Manuel da Rocha).

Nesta tipologia os retábulos empregam normalmente uma composição tetrástila registando-se um tribuna central que interrompe o entablamento. Nos exemplares eucarísticos acresce referir a existência de um camarim preenchido por um trono piramidal em degraus adossado à tribuna.. Nos restantes retábulos é frequente existir três nichos todos eles rematados por um entablamento contínuo sendo no entanto o nicho central mais largo e mais alto.

Tipologia 3

É composta pelos retábulos com dois corpos e um só tramo. Preferencialmente é utilizada em exemplares devocionais a Cristo, à Virgem e aos santos situando-se quer em capelas laterais (retábulo de Santo António na igreja do colégio de Jesus de Coimbra), quer em retábulos colaterais ao arco triunfal (igreja matriz da Esgueira).

Nesta tipologia os retábulos normalmente empregam um ou dois pares de colunas por corpo registando-se em ambos os corpos um entablamento contínuo.

Tipologia 4

É composta pelos retábulos com dois corpos e três tramos. Preferencialmente é utilizada em exemplares didácticos localizados em capelas laterais (retábulo do Senhor Crucificado na igreja da sé do Funchal, atribuído à oficina de Manuel Pereira) ou noutras capelas (retábulo de São João Baptista, actualmente existente no Museu Regional de Lamego). Os retábulos empregam uma composição tetrástila em cada corpo com entablamentos contínuos registando-se telas com pintura figurativa nos intercolúnios.

Nos exemplares eucarísticos mais antigos, regista-se quer a presença de

um sacrário monumental no tramo central do primeiro corpo, quer uma tribuna com camarim no segundo corpo, esta última aberta posteriormente (retábulo-mor da igreja de São Roque de Lisboa). Nos retábulos eucarísticos mais recentes predomina já uma enorme tribuna que interrompe o entablamento do primeiro corpo mas que é rematado pelo entablamento contínuo no segundo corpo (retábulo-mor da igreja do convento de São Domingos de Benfica, em Lisboa, executado por Jerónimo Correia).

Exemplares ímpares

Finalmente referem-se alguns retábulos que não se integram em nenhuma das quatro tipologias anteriormente referidas constituindo exemplares de grande interesse compositivo pela sua raridade. Dois deles têm uma função eucarística e o terceiro serve de relicário.

O retábulo do Santíssimo Sacramento da Sé de Faro localiza-se na cabeceira da igreja na capela do lado do Evangelho. Remonta a 1674 tendo sido mandado executar pelo bispo do Algarve, D. Francisco Barreto II. Como responsável pelo entalhe deste exemplar refere-se o mestre marceneiro Gabriel Domingues com oficina aberta na cidade de Faro. Desconhece-se contudo se o *risco* é igualmente da sua autoria sendo muito provável ter sido originário de Lisboa.

É composto por um trono piramidal com vários degraus que surgem a partir da mesa do altar e que ocupa toda a capela tendo por isso uma dimensão monumental.

O retábulo do Santíssimo Sacramento da igreja matriz de Caminha situa-se na cabeceira na capela do lado da Epístola. Remonta também a 1674, data em que o sargento-mor da guarnição da vila de Caminha custeia a charola do Santíssimo Sacramento e o sacrário. Apesar de o entalhe ter sido executado pelo mestre entalhador de Caminha, Francisco Fernandes, a autoria do *risco* parece ser proveniente da vizinha região espanhola da Galiza atendendo sobretudo ao facto de o retábulo apresentar mais do que três tramos, situação invulgar em Portugal mas frequente no país vizinho.

O retábulo tem planta em perspectiva côncava e compõe-se de banco, três corpos, sete tramos e ático. A parte central dos dois corpos inferiores é ocupada por um sacrário monumental com três corpos sucessivamente mais pequenos rematados por um ostensório. Acresce referir que este sacrário é giratório, situação ímpar no contexto nacional. Os intercolúnios dos tramos laterais (dois no primeiro corpo, quatro no segundo corpo e seis no terceiro corpo) apresentam nichos com as imagens de vulto perfeito dos Apóstolos. Finalmente o nicho central do terceiro corpo é preenchido por nicho maior do que os restantes onde figura a representação escultórica de Cristo Salvador do Mundo.

Finalmente a notanilíssima capela relicário do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, que se localiza junto à sacristia, merece especial destaque. É executada

entre 1669 e 1672 no triénio do abadiado de Frei Constantino de Sampaio, e tem merecido especial encómio devido às suas esculturas de barro, de óptima qualidade¹⁹. Atendendo à erudição do risco, atribui-se a autoria a António Rodrigues, *arquitecto das obras do Mosteiro*, e o entalhe a uma oficina de Lisboa (eventualmente o escultor Manuel Garcia que, anos volvidos, trabalhava na capela-mor do Mosteiro e também no sacrário do Santuário da Nazaré).

Apesar de a mesa do altar estar colocada diante da entrada, o revestimento em talha preenche totalmente a capela que tem planta octogonal. A estrutura em talha compõe-se de banco, corpo único, dezasseis tramos, um deles correspondente à entrada, e ático. O banco de cada tramo apresenta um par de mísulas e entre elas lóculos ou nichos com bustos relicários alternando sucessivamente um conjunto de dois nichos paralelos com outro de um só nicho. No corpo, cada tramo tem um par de colunas com todo o fuste ornamentado por brutescos alternando um tramo preenchido por um nicho de grandes dimensões com imagens de vulto perfeito com um tramo ocupado por três pequenos nichos sobrepostos com bustos relicários. Sobre o entablamento contínuo surge o ático registando-se em cada tramo um nicho elíptico com um busto relicário ladeado por volutas e figuras em médio relevo.

A produção artística

Como vimos, a execução dos retábulos era da responsabilidade de um grupo específico de mesteiros, registando-se na documentação da época uma diversidade de designações para os profissionais que desempenhavam essas funções: ensambladores, marceneiros, carpinteiros, entalhadores, imaginários, escultores, etc.

Estes profissionais, à semelhança dos restantes mesteiros, estavam estruturados em corporações de ofícios ou artes mecânicas. Ninguém podia trabalhar numa profissão mecânica sem ter carta passada por um município após a examinação ser positiva. A oficina constituía a unidade, sendo formada por um mestre, vários oficiais e aprendizes. O mestre assumia os trabalhos e as respectivas responsabilidades, dirigia as tarefas de cada elemento, pagava aos oficiais e ensinava os aprendizes. Os oficiais eram os profissionais encartados, que já tinham feito exame e ficado aprovados. Quando quisessem podiam abrir a sua própria oficina, no entanto, na maioria das vezes continuavam a trabalhar na oficina onde faziam a aprendizagem. Os aprendizes eram os principiantes e durante quatro, cinco ou mais anos pagavam para aprender.

As oficinas competiam entre elas para obter trabalho e algumas matérias primas. Tinham contudo regras comuns. Anualmente, entre todos os mestres escolhiam dois deles – os juizes do ofício – para fazerem cumprir os regulamentos,

¹⁹ Barata Feyo, *A Escultura de Alcobaça*, p. 17; e Carlos Moura, in «O Limiar do Barroco», *História da Arte em Portugal de Alfa*, vol. 8, Lisboa, 1986.

competindo-lhes examinar os aprendizes quando queriam passar a oficiais, vistoriar o trabalhos dos seus colegas quando solicitados por alguma instituição, participar na governação concelhia, nomeadamente no acompanhamento das posturas camarárias relativas aos mestreiros, etc.

Em cada uma das fases do processo produtivo é possível encontrar uma diversidade de situações.

1. Obtenção do projecto do retábulo.

Normalmente os responsáveis pela encomenda de um retábulo iniciavam a intervenção na obtenção do projecto, designado na documentação por *risco*, *traça*, *planta*, *rascunho*, *modelo*, *mostra*, etc. A responsabilidade pela feitura dos *riscos* ou *traças* pode ser de diferentes profissionais, sejam eles ensambladores ou não. De anotar a particular participação dos mestres de arquitectura, sobretudo nas cidades de Lisboa, Braga e Porto. Em relação a Lisboa referem-se, a título de exemplo, alguns arquitectos régios: Frei João Turriano, João Nunes Tinoco, Mateus do Couto, etc.

Curiosamente também acontece que alguns ensambladores, nomeadamente os de maior cotação artística, acabam por *riscar* obras alheias à talha, sejam elas de arquitectura, ourivesaria, jardins, etc.

Se porventura se obtinha mais do que um *risco* para o mesmo retábulo, situação muito frequente, seleccionava-se o de maior agrado dos responsáveis pela encomenda. Depois é posto à aprovação do dirigente eclesiástico pelo templo em questão. Nos edifícios religiosos seculares a autorização é dada pelo bispo ou pelo seu representante e nos edifícios religiosos regulares pelo *Geral* ou responsável provincial de cada ordem religiosa.

2. Escolha da oficina para executar o entalhe.

Depois do *risco* aprovado, procurava-se uma oficina para executar o entalhe. Normalmente marcava-se uma data e um local para a arrematação das propostas. Para mais fácil conhecimento dos eventuais interessados lançavam-se editais e, por vezes, apregoava-se em determinados locais mais concorridos. No dia combinado ganhava a obra o mestre que lançasse o preço mais baixo. Nalguns casos adjudicava-se directamente sem haver concurso, pois prevalecia a qualidade do mestre escolhido. Depois de ajustadas oralmente as várias cláusulas, escolhia-se normalmente um notário que escrevia o contrato no *Livro de Notas*. Após a presença de todos os interessados e das testemunhas, lia-se a escritura e assinavam todos no fim. As cláusulas estipuladas definiam sempre o preço, as modalidades de pagamento, os prazos de execução, as medidas a tomar de caso de incumprimento de alguma das partes, etc. Quando a responsabilidade da interrupção era dos executantes, as autoridades judiciais intervinham e, por vezes, o mestre acaba na cadeia.

3. O entalhe

A aquisição da madeira destinada à feitura de um retábulo era normalmente da responsabilidade do mestre marceneiro, mas também acontecia ser adquirida pela entidade responsável pela encomenda.

O mestre executava a obra na sua oficina e ia recebendo pagamentos parciais. Após a conclusão procedia-se ao transporte das peças do retábulo para o local destinado. Conforme as circunstâncias utilizavam-se meios terrestres ou marítimos. Uma vez chegadas ao local de destino, procedia-se ao assentamento do retábulo. Nos casos em que o artista era viandante a obra era realizada em dependências anexas ao templo em questão.

Um mestre podia contratar os profissionais que necessitasse para trabalhar numa obra, assistindo-se, por vezes, a trabalhos de parceria com outras oficinas. Nalgumas situações trespassava a obra a outro mestre. Também podia acontecer ficar determinado que o trabalho deveria ser exclusivamente da responsabilidade de uma só oficina.

4. A vistoria e a quitação

Após a conclusão de uma obra procedia-se à sua vistoria. A entidade responsável pela encomenda convocava normalmente os dois *Juizes do officio*, podendo ser também chamados outros profissionais. Tudo terminava com um termo de quitação em que ambas as partes assinavam um documento afirmando a sua satisfação pelo término de um contrato que os ligou durante algum tempo.

As sedes dos assentos episcopais afirmavam-se como os principais centros religiosos e populacionais. Nelas residiam o bispo, o Cabido, algumas comunidades monásticas, altos dignitários da nobreza, comerciantes e a maioria da população. Assim sendo, residiam nestas localidades as entidades responsáveis pela encomenda artística dos mais avultados empreendimentos, isto é, aqui estavam os meios financeiros disponíveis para custear as principais obras.

No entanto, a cada diocese não corresponde um centro produtivo. A existência de uma ou outra oficina na sede de um bispado não é suficiente para justificar uma dinâmica produtiva própria. Os principais centros produtivos parecem antes corresponder às regiões administrativas então existentes: seis em Portugal continental (Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Alentejo e Algarve) e duas nas ilhas atlânticas (Madeira e Açores). Deste modo, cada centro produtivo respondia às necessidades de uma região geográfica que em termos de organização religiosa podia corresponder a um ou mais bispados.

Nem todos os centros produtivos tiveram a mesma dinâmica nem tão pouco a mesma vitalidade sobressaindo dois deles: a Estremadura e o Minho. Na primeira situava-se a principal cidade do Reino, não só por nela estar a corte e os principais serviços do Estado, mas também pelo elevado número de habitantes. Nela residiam

as mais altas individualidades civis e religiosas e conseqüentemente aí estavam os principais responsáveis pela encomenda artística. Em termos produtivos a cidade de Lisboa era igualmente a localidade com maior número de oficinas incluindo as mais competentes. A capitalidade de Lisboa fazia-se ainda sentir sobre as restantes regiões pois surgia como um centro artístico e o resto do país como periferias.

Por sua vez o Minho, apesar de surgir como uma região periférica relativamente a Lisboa, tinha uma dinâmica diferente onde se evidenciavam enormes potencialidades encontrando-se muitas e boas oficinas distribuídas por várias localidades: Braga, Porto, Guimarães, Barcelos, Famalicão, etc. A vitalidade das oficinas desta região competia com as de Lisboa exercendo ambas um domínio produtivo sobre o resto do país, o Minho predominantemente sobre Trás-os-Montes e a Beira e Lisboa sobre o Alentejo e o Algarve.

Para o período em questão, apesar de estarem identificadas para todo o país, incluindo as ilhas atlânticas dos Açores e da Madeira, cerca de oito dezenas de oficinas responsáveis pela feitura de retábulos prevalece um enorme desconhecimento sobre a autoria, quer dos *riscos*, quer do entalhe, dos retábulos remanescentes²⁰.

A título de mero exemplo refere-se, por ordem alfabética, a identidade de alguns mestres de maior destaque e, na maioria dos casos, com obra conhecida, e a localização das oficinas de que eram responsáveis:

1. António de Andrade – Guimarães
2. António Lopes de Sousa – Torre de Moncorvo
3. António Vaz de Castro – Lisboa
4. Francisco Fernandes – Caminha
5. Francisco Lopes de Matos – Viseu
6. Francisco Marques – Lisboa
7. Francisco Pacheco (associado a Manuel Antunes) – Braga
8. Gabriel Domingues – Faro
9. Jerónimo Correia – Lisboa
10. João Dias – Faro
11. João Dias – Coimbra
12. Manuel Marcos – Miranda do Douro
13. Manuel Pereira – Funchal
14. Manuel da Rocha (associado a João Soares) – Coimbra
15. Sebastião Vaz – Évora

²⁰ O elenco documental relativo a estas oficinas e mestres seiscentistas, maioritariamente inédito, fruto de pesquisas sistemáticas em milhares de livros de notas tabelónicas seiscentistas de todo o país e de livros e registos de despesa de igrejas, conventos e irmandades, será oportunamente publicado pelos autores.

Conclusão

A retabulística protobarroca desenvolve-se em Portugal continental e insular entre 1619 e 1668 apesar da manutenção tardia, quer de retábulos maneiristas no primeiro quartel do século XVII, quer de exemplares protobarrocos no último quartel do mesmo século.

Contrariamente à opinião de Robert C. Smith, o período em questão é de grande criatividade aparecendo nesta época algumas das características fundamentais do retábulo português, que se mantiveram até ao fim do Antigo Regime, nomeadamente as tribunas e os camarins preenchidos por tronos piramidais em degraus, dedicados inicialmente à exposição do Santíssimo Sacramento e depois à devoção da imagem do orago dessa capela ou altar.

Após o Concílio de Trento surgem novas soluções para os problemas existentes e conseqüentemente a liturgia cristã católica e apostólica romana adapta-se a um novo ciclo que é complementado por importantes inovações artísticas. De entre os novos usos ou funções dos retábulos protobarrocos referem-se os eucarísticos, os relicários e os devocionais a Cristo, à Virgem e aos santos surgindo estes últimos com um carácter próprio resultante da valorização do culto do orago.

O retábulo protobarroco, a par de outras modalidades artísticas, foi a resposta possível às inovações oriundas da Roma Barroca. Importa referir neste período o aparecimento da tendência para criar ambientes em que predomina no interior dos templos a intenção de envolver os fiéis recorrendo-se para tal à complementaridade de diferentes modalidades artísticas (a retabulística, a talha, os mármore com embutidos, a pintura decorativa, a pintura figurativa, o azulejo, etc).

Identificámos quatro grupos ou entidades responsáveis pela encomenda de retábulos evidenciando-se pelo pioneirismo o clero regular e particularmente a Companhia de Jesus e os Dominicanos ou Pregadores.

Como materiais e técnicas privilegiados preferiu-se a madeira entalhada, na sequência aliás de uma tradição secular. Surgiram, no entanto, novos materiais e novas técnicas (os mármore com embutidos), que apesar de não terem uma grande aceitação acabaram por se afirmar como alternativa elitista à talha dourada. Curiosamente surgem nos retábulos marmóreos duas tendências opostas, uma mais próxima dos modelos romanos que influencia o retábulo português de talha dourada, outra mais castiça que copia os retábulos de talha dourada.

A partir da análise dos elementos que compõem um retábulo protobarroco destacam-se pelo seu carácter inovador a tribuna, o camarim, o trono piramidal em degraus, a dinamização da planta, a preferência pelos ornatos escultóricos, o uso do médio relevo, etc.

Os retábulos protobarrocos inserem-se em quatro tipologias formais diferentes resultantes da conjugação do número de corpos e de tramos. Conseqüentemente a tipologia mais inovadora é a que utiliza corpo único e um só

tramo e a mais conservadora a que emprega dois corpos e três tramos. Poucos são os retábulos que não se inserem em nenhuma destas quatro tipologias surgindo então alguns exemplares ímpares. A título de exemplo referem-se os retábulos do Santíssimo Sacramento da Sé de Faro e da igreja matriz de Caminha e o da capela relicário do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

Relativamente ao panorama produtivo é possível identificar oito centros produtivos nacionais correspondendo às regiões então existentes: Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Alentejo, Algarve, Madeira e Açores. No entanto evidenciam-se pela quantidade e pelo dinamismo a Estremadura e o Minho, a primeira centralizada na capitalidade de Lisboa, a segunda pulverizada pela diversidade e fulgor das oficinas sediadas em Braga, Porto, Guimarães, Barcelos, Famalicão, etc. Finalmente, de entre as oito dezenas de oficinas identificadas, refere-se somente a identidade de quinze, as que têm obra remanescente ou atribuída.

IMAGEM 1

Imagem 2

Imagem 3

Imagem 4

Imagem 5