

TOMMASO DA FOSSA: UM ESCULTOR GENOVÊS EM LISBOA EM 1561

PEDRO FLOR

Universidade Aberta
Instituto de História da Arte – FCSH/UNL

O estudo da presença de artistas estrangeiros em território nacional constitui matéria relevante para o entendimento do quadro sócio-cultural da encomenda artística. A investigação da extensão e a importância da mobilidade de artistas e de obras torna-se por demais evidente para um estudo aprofundado em História da Arte e impõe-se, por isso, a análise dos efeitos e consequências da produção artística, considerando por ora o exemplo nacional¹. Neste sentido, importará determinar as relações laborais estabelecidas com a mão-de-obra nacional, a fim de averiguar a recepção das potenciais influências formais e estéticas que proporcionavam a rápida actualização dos modelos empregues.

Além disso, interessa analisar as transferências dos hábitos e técnicas de trabalho, das fontes iconográficas e literárias de inspiração, sempre com o intuito de avaliar a capacidade demonstrada por esses artistas exógenos em formar novos paradigmas de representação e, não raras vezes, diferentes centros oficiais. Medir as consequências do impacto cultural da presença desses artistas estrangeiros é tarefa difícil de empreender, dadas as profundas influências sofridas entre o artista e a clientela encomendente. Tal intercâmbio funciona como verdadeiro agente modificador da carreira do artista e em simultâneo gerador de um horizonte cultural inovador e de um gosto esteticamente actualizado.

Não sendo o nosso propósito com este texto analisar em profundidade os aspectos sócio-profissionais deste intercâmbio, pretendemos contudo

¹ Sobre questões relacionadas com o tema das transferências artísticas, ver AA.VV., “Interactions et transferts artistiques”, in *Revue Histoire de l’Art*, n.º 64, INHA, Éditions Somogy, 2010.

contribuir para melhor entendimento da realidade escultórica do nosso país nos meados do século XVI, em particular da cidade de Lisboa.

Dos inúmeros artistas estrangeiros que estiveram entre nós na época Moderna, os italianos têm despertado a atenção dos investigadores. A elevada qualidade plástica que, quase sempre, emprestaram às obras e a importância cultural que a Península Itálica demonstrou possuir ao longo da História, assumindo-se como verdadeiro centro artístico capaz de criar, inovar, reinventar as formas e os modelos constituíram motivos de redobrado interesse pela historiografia nacional². Além disso, a condição de periferia geográfica votada ao nosso país obrigou-nos a recorrer amiúde à importação de obras de arte (e de mão-de-obra especializada) para o sempre ambicionado *aggiornamento* artístico como meio de afirmação social e política das elites.

A presença de peças italianas em Portugal durante o Renascimento foi já arrolada por outros autores. No entanto, dada a natureza deste texto, julgamos pertinente elencar algumas delas para sublinhar justamente a sua relevância estética no contexto nacional: i) a aquisição de peças de escultura 'della Robbia' por parte de D. Afonso, 4.º Conde Ourém por volta do ano de 1452; ii) a oferta de outras a D. Leonor, mulher de D. João II, durante o primeiro quartel do século XVI; iii) a chegada da *Bíblia dos Jerónimos* de Attavante degli Attavanti como oferta ao então Duque de Beja, D. Manuel (futuro Rei); iv) a presença de várias peças escultóricas de importação italiana (relevos, chaminés, janelas...) em mosteiros e palácios de Lisboa, de que destacamos os núcleos do Mosteiro de Santa Maria de Belém e do Museu da Cidade; v) o registo de tecidos de origem transalpina (sedas, acolchoados, veludos, damascos...) nas fontes documentais do tempo; vi) o arrolamento de relicários e alfaias litúrgicas características das oficinas italianas; vii) o inventário de pinturas de mestres italianos nas coleções reais, nomeadamente no Paço da Ribeira; viii) a presença de obras manuscritas e impressas de autores italianos nas bibliotecas quinhentistas em Portugal³.

² Cf. Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Ed. Minerva, 2.ª ed., 1987; Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal – a Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991. A leitura destes textos mantém ainda acentuada actualidade no que toca ao levantamento dos nomes e obras italianas em contexto nacional no Renascimento.

³ Sobre esta matéria ver, por exemplo, Alexandra ALVES BARRADAS, *Ourém e Porto de Mós – a obra mecenática de D. Afonso, 4.º conde de Ourém*, Instituto de História da Arte – FCSH/UNL, Lisboa, Ed. Colibri, 2006; Ana Isabel BUESCU, *Na corte dos Reis de Portugal – saberes, ritos e memórias*, Lisboa, Ed. Colibri, 2010; José Maria PEDROSA CARDOSO, "A herança musical de D. Manuel I: novos dados para o conhecimento da Capela Real no século XVI", in Norberta AMORIM, Isabel PINHO e Carla PASSOS (coord.), *D. Manuel e a sua época*, Actas do III Congresso Histórico de Guimarães, 4.ª secção, Guimarães, CMG, 2001, pp. 201-218; Maria João VILHENA DE CARVALHO e Anísio FRANCO, "Os della Robbia da Rainha D. Leonor: imagens florentinas do Mosteiro da Madre de Deus de Lisboa", in Alexandra CURVELO (coord.), *Casa Perfeitíssima –*

A variedade de espécimes encomendados aos principais centros difusores da cultura artística italiana, de que destacamos Florença, Roma, Génova e Veneza, demonstra que o mercado português se mantinha atento à novidade e que realizava um esforço considerável, nem sempre conseguido, para competir com as principais casas reinantes europeias.

Se olharmos com atenção para a lista de nomes presentes em Portugal durante os séculos xv e xvi, verificamos que os mesmos ficam aquém daquilo que seria pensável, tendo em conta o prestígio granjeado pelos portugueses na sequência da empresa das Descobertas e o surto construtivo (e decorativo) ocorrido nas principais cidades do país, de que destacamos Lisboa, que atrairia certamente mão-de-obra estrangeira, ávida de novas oportunidades de trabalho⁴.

Neste quadro sumariamente traçado, importa sublinhar a importância que para nós assumiu a presença de artistas estrangeiros que, muitas vezes, supriu a distância geográfica que nos separava desses centros artísticos mais desenvolvidos⁵. Por estes motivos, considerámos importante desenvolver um estudo exploratório da visita de um escultor italiano a Lisboa, para compreender melhor o ambiente artístico lisboeta coevo e o possível impacto cultural dessa (curta?) estada entre nós. Esta análise sumária baseou-se na leitura atenta do processo inquisitorial instaurado ao genovês Tommaso da Fossa, no ano de 1561, tarefa que se revelou de enorme interesse, tendo em conta os dados inéditos que dele podemos retirar⁶.

Começemos por recordar que Lisboa e Génova estabeleciam há muito fortes elos de ligação comercial e artística, que remontam pelo menos ao reinado de D. Dinis. A frequente presença de mercadores genoveses na

500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus, Catálogo da Exposição, Lisboa, IMC/MNAz, 2009, pp. 133-144; Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas*, cit., pp. 29-48; Annemarie JORDAN, *Retrato de Corte em Portugal*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994; José V. PINA MARTINS, *Humanismo e Erasmismo na cultura portuguesa do século XVI*, Paris, Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; Paula MONTEIRO, *Veludos lavrados dos séculos XV e XVI na paramentaria em coleções e acervos nacionais*, tese de mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2010; Nuno VASSALO E SILVA, "O Ouro de Quíloa", in *Oceanos*, n.º 9, Lisboa, CNCDP, 1992.

⁴ São os casos do pintor António Florentim (a. 1400-1439), do escultor Andrea Sansovino (a. 1492-1501), do arquitecto/engenheiro-militar Benedetto da Ravenna (a. 1541), do arquitecto Francesco da Cremona (a. 1525-1550), do entalhador André siciliano (a. 1537-1539), do imaginário Simplicio italiano (a. 1535), do ourives de ouro Bernardino Romano (a. 1564) e do nosso escultor genovês Tommaso Doria da Fossa (a. 1561).

⁵ Com base num primeiro inventário de artistas estrangeiros em Portugal, verificamos que Castela/Aragão representam 30% desse total, seguindo-se França com 27% e Flandres 22%. Os artistas italianos arrolados são apenas 8% desta contabilização, sendo que o restante 13% é proveniente de lugares diferenciados. A contagem apresentada baseia-se na leitura da documentação já publicada (Sousa Viterbo, Vergílio Correia, Reynaldo dos Santos, Pedro Dias, Rafael Moreira, Vítor Serrão) e outra entretanto por nós levantada na Torre do Tombo, por ocasião da investigação realizada no âmbito do Doutoramento, na Chancelaria, Corpo Cronológico e Inquisição.

⁶ Cf. DGARQ/TT, *Inquisição de Lisboa*, Processo n.º 9448.

capital durante o processo de expansão atlântica nos séculos XV e XVI é disso exemplo ilustrativo. Por seu turno, a compra de mármore no porto de Génova para posterior utilização na construção civil e religiosa está bem documentada e não só na aquisição de peças já lavradas para posterior montagem (capitéis, lintéis, portais, fogões, relógios de sol...). O comércio de veludos, paramentaria e de ouro de Génova era assíduo e esteve muitas vezes associado ao frete de navios portugueses para transporte de obras entre este porto italiano e a Península Ibérica⁷.

Sobre Tommaso da Fossa pouco se sabia antes da leitura na íntegra do processo inquisitorial, que lhe foi movido em Março de 1561. António Baião refere-o pela primeira vez num dos trabalhos que dedicou à Inquisição portuguesa, nomeadamente no que concerne aos Livros de Denúncias⁸. Muitos anos mais tarde, Pedro Dias volta a interessar-se pelo assunto e alerta para a importância que a presença deste escultor terá assumido no contexto da arte da escultura do Renascimento⁹.

A partir da leitura do processo constante da Inquisição de Lisboa, ficamos a saber que Tommaso da Fossa vivia perto da Porta do Mar, da banda de dentro, em casa de uma estalajadeira, facto que não devemos estranhar, tendo em conta que estamos perante um forasteiro que chegara à cidade havia pouco tempo e, certamente, não teria tempo útil de encontrar agasalho particular¹⁰. A circunstância de ser um compatriota seu a realizar a primeira denúncia à Inquisição reforça aquilo que acabámos de dizer. Com efeito, o artista, recém-chegado a Lisboa procurara a companhia dos naturais da terra para maior e mais rápida inserção no meio social.

O momento da sua prisão encontra-se bem definido no processo, registando-se a data de 18 de Março de 1561 para a sua ocorrência. Na ocasião, é dado como tendo cerca de 30 anos, o que significa que deverá ter nascido por volta de 1530. De acordo com o processo, era homem baixo, de pouca barba, trajava de negro e usava gorra preta também. Além de ter estabele-

⁷ Cf. Isabel DRUMOND BRAGA, *Os Estrangeiros e a Inquisição Portuguesa – séculos XVI e XVII*, Lisboa, Hugin, 2002, pp. 79-91; P. DIAS, *A Importação de Esculturas*, cit., pp. 29-41, e P. MONTEIRO, *Veludos lavrados*, cit. o capítulo dedicado à caracterização e exportação dos tecidos italianos.

⁸ Cf. António BAIÃO, “A Inquisição em Portugal e no Brasil. Subsídios para a sua história”, in *Arquivo Histórico Portuguez*, vol. V, 1907, p. 140.

⁹ Cf. P. DIAS, *A Importação de Esculturas*, cit., p. 34: “Também só se conhece um escultor, Tomás de Foças de seu nome; pelo menos era assim que os documentos o designavam. Mas, são poucas as notícias a seu respeito, tudo o que sabemos resume-se ao que está escrito num auto da Inquisição de Lisboa, no qual se diz, textualmente: «No dia 17 de Março compareceu Pantaleão de la Rocha, genouez, criado do Comendador Mor, que denunciou Thomas de Foças, genouez, que esculpe figuras de imagens». Se Pantaleão de la Rocha (Pantalon de la Rocca) era ou não artista especializado não conseguimos apurar com segurança.

¹⁰ O *Livro do Lançamento* de 1565 regista, curiosamente, vários locais na freguesia da Sé, na zona da Porta do Mar, onde se alugavam camas. Cf. *Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa ffez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565*, vol. I, Lisboa, CML, 1947, pp. 27-41. Cf. DGARQ/TT, *Inquisição de Lisboa*, Processo n.º 9448, fl. 2.

cido contacto (artístico?) com Pantalón de la Rocca, criado do Comendador-Mor, relacionou-se também com Ambrosio Fresco e seu cunhado Antonio Carlo, também eles genoveses, negociadores em coral, com vários ourives não nomeados da Rua Nova dos Ourives e, por último, com o despenseiro de um Embaixador do Rei que estivera em Roma¹¹.

O depoimento inicia a 19 de Março de 1561, onde Tommaso da Fossa começa por declarar o baptismo na igreja de San Matteo de Génova, templo que beneficiou largamente do mecenato da família de Andrea Doria (1466-1560), influente *condottiero* genovês do círculo de Carlos V. Dá indicação do nome dos pais, Bernabé (já defunto) e Pelota (ainda viva) e informa-nos que chegara “avya treze dias” a Lisboa vindo de Sevilha, onde se confessara pelo Natal (Dezembro de 1560), e tencionava “hir as Indias de Castela por nao”, uma vez que “estamdo em seuilha lhe nom quiseram dar pasajem pera la por ser estrangeiro”¹².

Pela leitura continuada do processo, onde é acusado de blasfémia, fé na seita protestante e de iconoclastia, ficamos a saber que o escultor estava activo em Lisboa e que recebia, na sua loja, a visita de potenciais interessados nas peças produzidas. Este facto, conjugado com o pouco tempo de permanência na capital, parece ser contraditório. Se por um lado a chegada a Lisboa há treze dias obriga-nos a pensar numa presença recente no nosso país, por outro lado o estabelecimento numa loja (própria ou de um colega de ofício) e a realização de peças sob encomenda fazem-nos pensar num enquadramento bem diferente que, contudo, não conseguimos determinar. É provável que Fossa já tivesse visitado o nosso país ou, vindo de Sevilha, tivesse acompanhado algum artista ou encomendante de renome na cidade que lhe permitisse uma certa rapidez na inclusão nos meios laborais. O contacto que manteve com ourives (e negociadores de coral) parece indiciar outras práticas artísticas na área da ouriversaria que não somente a da escultura de madeira ou pedra.

Em relação à iconoclastia de que é acusado no processo inquisitorial, Fossa parece sentir alguma facilidade em contra-argumentar: “nunca lhe parecera bem que nam ouvese Imageens nem crera tal mas amtes folgaua de as aver / e lhe fazia reuerencia por que se as tirasem elle nam terya em que ganhar sua vida”¹³. A acusação parece ser contrária àquilo que constituía o sustento do escultor que era, precisamente, o de fazer imagens, embora nem sempre os artistas, pelo facto de as executarem, cressem no seu poder simbólico e espiritual, como tivemos oportunidade de comprovar no caso do escultor francês Filipe Brias, responsável pela execução do Cristo crucificado no coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém em Lisboa¹⁴.

¹¹ Cf. *Ibidem*, fls. 3 e 7.

¹² Cf. *Ibidem*, fl. 6v.

¹³ Cf. *Ibidem*, fl. 10v.

¹⁴ Cf. Pedro FLOR, “Novos dados sobre o escultor renascentista Filipe Brias”, in *ArteTeoria*, n.º 11, Lisboa, FBAUL, 2008, pp. 124-132. Este artigo foi recentemente republicado no livro de

Um dos aspectos mais relevantes no depoimento prestado pelo escultor relaciona-se com o facto de ter mostrado “muitas Imagens de vulto que tinha feytas asy de nosso senhor como de nossa senhora e a varonyca e outras de santos que tinha em sua arqua de que tinha moldes” e, mais adiante, afirmar que “esta he a verdade porque os moldes que tem destes vultos lhe custaram de trazer de Roma a esta cydade mays de cemto e vimte cruzados e lhe fazem muito gasto cada vez que se muda de hua parte pera outra”¹⁵. Com efeito, este excerto revela-nos alguns dados interessantes para a compreensão dos processos técnicos de trabalho dos escultores. Como é sabido, o uso de moldes (e modelos) previamente concebidos, a partir dos quais seriam executadas novas peças, constitui regra comum na época moderna¹⁶. O testemunho concedido por Fossa documenta-nos essa prática, sendo que neste exemplo os moldes pareçam funcionar também como amostra para a avaliação prévia das capacidades escultóricas do artista.

A alusão efectuada a Roma no relato inquisitorial permite-nos caracterizar melhor o processo de aprendizagem do nosso escultor genovês que, num primeiro estágio realizado na terra natal, com probabilidade junto do círculo de Gian Giacomo della Porta (a.1513-1554), ter-se-á seguidamente deslocado para a cidade papal, talvez na companhia de Guglielmo della Porta (a.1534-1577)¹⁷. Este percurso por centros artísticos transalpinos e possíveis contactos com os della Porta poderão caracterizar o estilo de trabalho de Fossa que não andar-á longe dos modelos idealizados por esta família de escultores. Em Roma, além do contacto com Guglielmo della Porta, Tommaso da Fossa teve certamente a oportunidade de admirar (e apreender) os valores plásticos da obra de mestres como Jacopo Sansovino (1486-1570), Vincenzo de’ Rossi (1525-1587) e Miguel Ângelo (1475-1564), responsáveis pelas empreitadas artísticas mais relevantes na época, no que à arte da escultura diz respeito¹⁸.

Por seu turno, durante o tempo em que esteve em Sevilha, cujo ambiente social e cultural em que se movimentou desconhecemos por completo, dada a escassez de informação sobre esta matéria, é verosímil que tivesse visto as peças de autoria de Isidro Villoldo (c.1500-1556) ou contactado com o escultor e gravador Juan Bautista Vázquez (c.1510-1588) ou ainda com a

actas do Colóquio de História e de História da Arte “Lisboa e as Ordens Religiosas”, coordenado por Teresa Leonor M. Vale e Maria João Pereira Coutinho, Lisboa, CML/GAL, 2010, pp. 27-40.

¹⁵ Cf. DGARQ/TT, *Inquisição de Lisboa*, Processo n.º 9448, fl.10v e 11.

¹⁶ Da vasta bibliografia existente sobre este assunto, consulte-se como ponto de partida a ainda actual obra de Rudolf WITTKOWER, *Sculpture – Processes and Principles*, London, Penguin, 3.ª ed., 1991.

¹⁷ Cf. John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon, 5.ª ed., 2000, pp. 273-285.

¹⁸ Cf. George GORSE, “The Villa of Andrea Doria in Genoa: Architecture, Gardens and suburban setting”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 44, n.º 1, 1985, pp. 18-36 e Hanno-Walter KRUFT, “Gian Giacomo della Porta” e “Guglielmo della Porta”, in *Grove Art*, Macmillan, 1996.

herança do francês Diego Guillén Ferrant (c.1500-1558) e com o flamengo Roque Balduque (a.1554-1561)¹⁹.

Não sabemos ao certo se, no final do processo que lhe foi movido, Tommaso da Fossa abandonou o nosso país, em direcção às Índias de Castela. Todavia, podemos especular sobre a sua permanência entre nós por mais alguns anos, considerando as múltiplas ofertas de trabalho que Lisboa dispunha nos meados do século XVI. Com efeito, as oportunidades sucediam-se não só no âmbito das empreitas de arquitectura civil de casas nobres que se expandiam, a ocidente, em direcção à Boavista e a Belém mas também na órbita régia (Paço da Ribeira). Além disso, a renovação e decoração dos espaços religiosos como os da Igreja de Santa Catarina do Monte Sinai e os da futura igreja dos italianos de Nossa Senhora do Loreto, das igrejas conventuais de Nossa Senhora da Graça, da Trindade e de Santa Ana, sem esquecer os do complexo monástico hieronimita de Santa Maria de Belém, afiguravam-se propícios a renovação e decoração) à encomenda de obra escultórica, da valia plástica que, certamente, a de Fossa oferecia²⁰.

Estes dados agora apresentados em texto foram resultado de uma comunicação que tivemos oportunidade de proferir, integrada no Ciclo de Conferências cujas actas agora se publicam. Durante a nossa pesquisa, o nosso colega Ricardo Branco, a quem muito agradecemos, chamou-nos a atenção para a existência de um conjunto escultórico de notável qualidade plástica e que pelas características materiais e plásticas indiciam uma mão especializada (de formação italiana) na sua concepção.

Esse conjunto escultórico, composto por um São João, por uma Virgem e por uma Maria Madalena, a que certamente se encontrava associado um Calvário, encontra-se hoje na igreja dos Paulistas em Lisboa, e dada a sua localização neste templo, é provável que procedesse de uma igreja vizinha, talvez a de Santa Catarina do Monte Sinai²¹. De acordo com a informação de Ricardo Branco, documentada por fotografia, a existência de uma inscrição na base da escultura de São João que, apesar da dificuldade de leitura, parece

¹⁹ Cf. Margaritta ESTELLA MARCOS, *Juan Bautista Vázquez el viejo en Castilla y América*, Madrid, CSIC, 1990; Alfredo J. MORALES, "El ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros", in *Laboratorio de Arte*, n.º 4, 1991, pp. 61-82 e Jesus PALOMERO PARAMO, "Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento", in *Imafronte*, n.º 3, 4 e 5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, pp. 51-84.

²⁰ Cf. Vítor SERRÃO, "Lisboa Maneirista – oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557-1668", in Irisalva MOITA (coord.), *O Livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, pp. 195-206.

²¹ Cf. Hélder CARITA, "Lisboa seiscentista e a igreja dos Paulistas da Serra de Ossa" e Ricardo BRANCO, "A igreja dos Paulistas – do ocaso do Maneirismo ao esplendor do Barroco", in *Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*, n.º 2, Lisboa, CML, col. Reabilitação Urbana, 2005, pp. 111-115 e 116-127 respectivamente e Maria do Carmo CORTEZ, "Alto de Santa Catarina", in Francisco SANTANA e Eduardo SUCENA (dir.), *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, [s. n.], 1994, pp. 50-52; Sílvia FERREIRA, *A Igreja de Santa Catarina – a talha da capela-mor*, Lisboa, Livros Horizontes, 2008, pp.25-43

dizer “ATBF” pode remeter-nos para a autoria da peça e para Tommaso da Fossa, opinião que também ponderamos. Com efeito, ao longo de todo o processo inquisitorial, o nosso escultor firma o seu nome de vários modos, referindo quase sempre a sua filiação, como de resto era usual na Península Itálica²². O que significa que as letras ATBF poderão aludir a Tommaso di Bernabe fecit. A simples existência da inscrição (e coincidência) poderá não ser suficiente para proceder a uma atribuição segura. Torna-se imprescindível no futuro realizar análises ao material pétreo (mármore alabastrino?) empregue na execução das peças para entender melhor a sua origem, bem como apurar a sua exacta procedência e historial, antes de integrar o espólio da igreja dos Paulistas.

Na Lisboa da segunda metade do século XVI, esteve entre nós um escultor genovês, Tommaso Doria da Fossa, que contactou com a burguesia mercantil sua compatriota e, certamente, com outros artistas activos então: Francisco de Holanda, António Fernandes, Diogo de Contreiras, António Rodrigues, Bernardino Romano, António Campelo entre muitos outros. Tais contactos proporcionaram-lhe certamente a rápida integração no meio lisboeta e a consequente produção de obras de arte, como sucedeu em casos similares. A (re)descoberta deste escultor que experienciara as realidades artísticas mais avançadas da Europa do Alto Renascimento italiano abre novas perspectivas de análise e de entendimento da paisagem escultórica de Lisboa anterior ao período filipino. O maior conhecimento das campanhas de obras operadas por estes anos em Lisboa e a associação deste nome com outras peças remanescentes, além do tentador núcleo dos Paulistas, poderão esclarecer se Tommaso Doria da Fossa é ou não mais do que um “episódio” sem consequência na história da arte da escultura portuguesa.

²² “Tommaso doria fiu de bernabe” e “Tommaso doria fiu de m bernabe genoeze” são os modos mais completos que o artista utilizou para assinar os depoimentos durante o processo.