



“*Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey*”

Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA :

Susana Varela Flor,
Sara Valadas e António Candeias



FUNDAÇÃO DA
CASA DE BRAGANÇA

MUSEU - BIBLIOTECA

“Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey”

Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA :
Susana Varela Flor, Sara Valadas e António Candeias



FUNDAÇÃO DA
CASA DE BRAGANÇA
MUSEU - BIBLIOTECA



“Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey, cuja história, se não compreenderá outra maravilha para sua felicidade, por ella somente não receará competição com os grandes do Mundo”.

In Francisco Manuel de MELLO, Tácito Português, vida e morte, ditos e feytos d’El Rey Dom João o IV de Portugal, 1650, fl.1.

[Figura 1]

José de Avelar Rebelo, D. João IV, 1643,
Museu- Biblioteca Paço Ducal de Vila Viçosa
©Laboratório HERCULES



6	Apresentação Alberto José dos Santos Ramalheira (Presidente do Conselho de Administração da Fundação da Casa de Bragança)
7	Agradecimentos
8	I – Estudos Multidisciplinares: o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança e o Laboratório HERCULES/Universidade de Évora Maria de Jesus Monge António Candeias
10	II – O Retrato de D. João IV da colecção do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança
10	II.1 – José de Avelar Rebelo: ‘O melhor pintor que então havia em Lisboa’ Susana Varela Flor
44	II.2 – O outro lado do Rei-Restaurador: contexto histórico e artístico Susana Varela Flor
54	III – Exames Laboratoriais
54	III.1 – Estudo Analítico do Retrato de D. João IV Sara Valadas, Catarina Miguel, Mathilda Coutinho, Miriam Pressato, Sílvia Bottura-Scardina, Ana Margarida Cardoso, António Candeias
64	Bibliografia
69	Notas Biográficas

Apresentação

Alberto José dos Santos Ramalheira

*Presidente do Conselho de Administração
da Fundação da Casa de Bragança*

A Fundação da Casa de Bragança, prosseguindo na sua missão de divulgar o seu precioso tesouro cultural e histórico, oferece agora ao público interessado uma nova e mais fácil modalidade de publicação, em formato digital, intitulada “Pinto para os tempos a imagem de hum Rey”, contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo, autor do Retrato de D. João IV.

Partindo de um retrato do rei restaurador, D. João IV, e do pintor que o realizou, José de Avelar Rebelo, a Senhora Professora Doutora Susana Varela Flor traça o percurso do artista, com aturado recurso a fontes arquivísticas, que trazem a lume abundante informação inédita.

Simultaneamente, e no contexto da área da conservação e restauro, foi levado a efeito um trabalho de análise da materialidade do retrato de D. João IV, com o contributo de vários cientistas, como os Professores Doutores António Candeias e Sara Valadas, bem como Catarina Miguel, Mathilda Coutinho, Miriam Pressato, Silvia Bottura-Scardina e Ana Margarida Cardoso.

Este trabalho implicou um sério esforço de interdisciplinaridade, materializado pelo Laboratório Hércules, da Universidade de Évora, com a coordenação científica dos Professores Doutores

Susana Varela Flor, Sara Valadas e António Candeias, e pela equipa do Museu Biblioteca da Casa de Bragança, que é merecedora de uma referência de apreço pelo seu empenhamento e dedicação.

Ciente da importância de um conhecimento sustentado e da necessidade da prática desta interdisciplinaridade, a Fundação da Casa de Bragança cultiva a relação com as instituições académicas e os investigadores de múltiplas áreas e disciplinas, em especial com o Laboratório Hércules, facilitada pela proximidade geográfica, a abrangência dos objetos de estudo, a universalidade e excelência dos resultados e fortalecida pelos laços humanos criados e consolidados.

Possa esta publicação inspirar novos estudos e trabalhos de investigação visando a promoção do conhecimento, a qual constitui um dos esteios do trabalho que se desenvolve na Fundação, no cumprimento da missão de cuidar do Património Cultural da Casa de Bragança.

Caxias, 16 de março de 2013.

Alberto José dos Santos Ramalheira



Agradecimentos

Os autores do livro desejam expressar os seguintes agradecimentos: à Fundação da Casa de Bragança na pessoa da Senhora Directora do Museu Biblioteca – Dr.^a Maria de Jesus Monge pela oportunidade de estudar o retrato e pelas facilidades concedidas e meios disponibilizados à equipa do Laboratório HERCULES/Universidade de Évora.

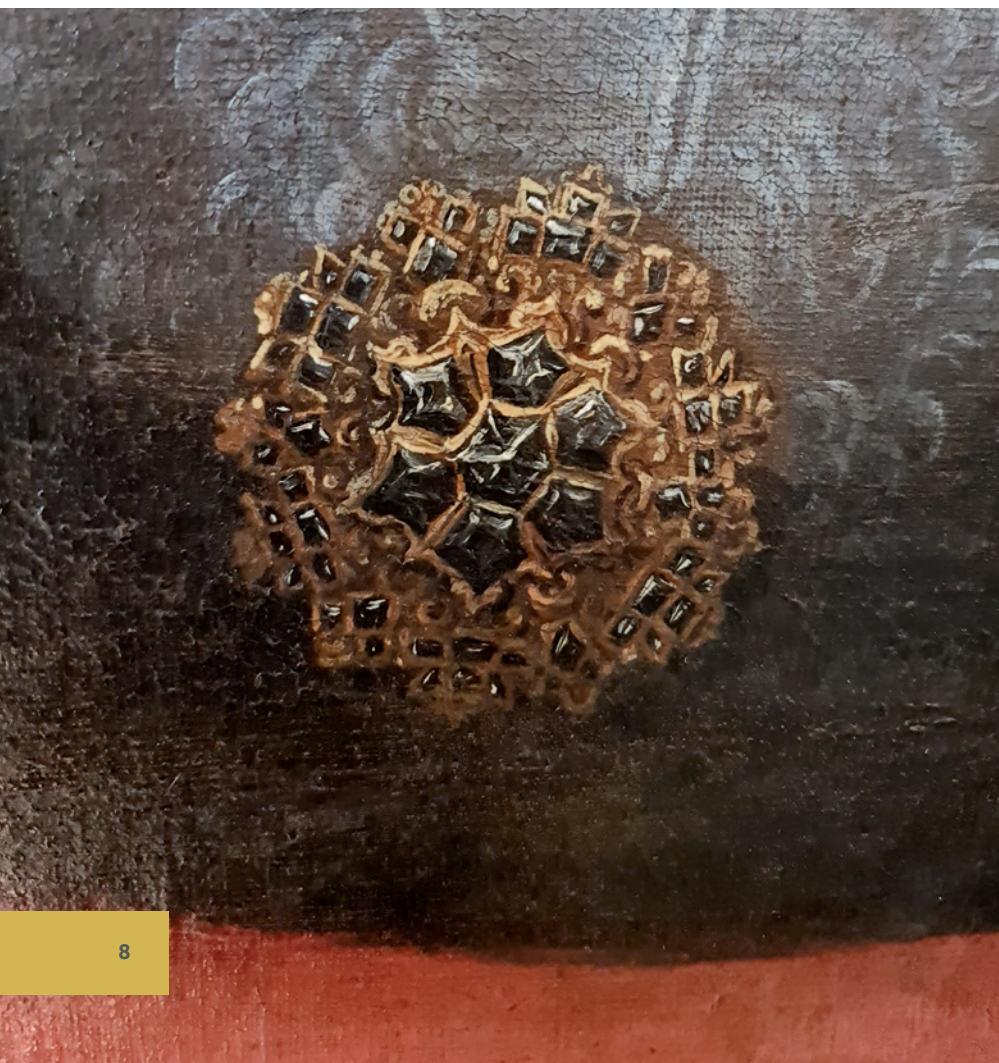
De igual forma gostariam de relembrar os apoios institucionais concedidos durante a investigação pela Biblioteca da Ajuda através da Dr.^a Cristina Pinto Basto e Dr.^a Fátima Gomes; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra por intermédio da Dr.^a Isabel João Ramires e Torre do Tombo com a colaboração da Dr.^a Odete Martins.

Por último, aos colegas Doutora Helena Melo, Dr. Hugo Crespo, Doutora Maria João Pereira Coutinho, Doutora Sílvia Ferreira, Dr.^a Sónia Costa, Doutor Rui Bordalo, Professor Doutor Vítor Serrão e ao Prof. Doutor Pedro Flor pelo apoio científico e bibliográfico.

Uma palavra de profundo apreço pela generosidade e partilha do Dr. Fernando Castelo-Branco e Dr.^a Maria dos Remédios.

I – Estudos Multidisciplinares: o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança e o Laboratório HERCULES/Universidade de Évora

António Candeias, LH/UE
Maria de Jesus Monge, MBCB



O que nos move é saber, mais e melhor. Os museus são instituições desde sempre votadas ao conhecimento, sem investigação não evoluem e deixam de cumprir a sua principal missão, interpretar e construir narrativas a partir das memórias que preservam. Havendo espaço para a criatividade, não é contudo lícito basear afirmações no vazio de informação, fazer opções sem fundamento e sem escrutínio. O Museu sempre foi aliado e parceiro, quando não parte do mesmo corpo, das instituições de ensino, nomeadamente da Universidade.

A parceria do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança com o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora resulta desta identificação de vontades e tem vindo a consolidar-se ao longo de mais de uma década.

Conhecer a materialidade do património cultural que o Museu-Biblioteca contém é condição para o trabalho que aí desenvolvemos. Os edifícios, as coleções e os fundos, que constituem o significativo acervo da Casa de Bragança em Vila Viçosa, proporcionam inesgotáveis fontes de investigação e desafios contínuos.

A conservação de todo este património tem de assentar em opções informadas, cientes da evolução das técnicas analíticas, da possibilidade de conjugação de saberes e experiências potenciadas pelas novas ferramentas tecnológicas. A este respeito, o Laboratório

HERCULES tem tido uma estratégia constante de reforçar a sua infraestrutura analítica, incluindo o seu laboratório móvel que lhe permite realizar análises não invasivas *in-situ*, e, em particular, os seus recursos humanos, diversificando as formações e constituindo uma equipa multidisciplinar que compreende áreas tão diversas como a arqueologia e arqueometria, a conservação e restauro, as ciências do património, a química, a bioquímica, as geociências, as ciências de materiais, entre outras.

Dezenas de investigadores do Laboratório HERCULES têm, ao longo de anos de intensa colaboração, trabalhado sobre diversos temas e materialidades, em projetos colaborativos que têm como objetivo a valorização da coleção do Paço Ducal de Vila Viçosa, nomeadamente desde 2016:

- *O outro lado do Rei Restaurador*, coordenação: Susana Flor (IHA / NOVA, HERCULES / UEvora), que permitiu o estudo material do retrato de D. João IV;
- *Alla Bella Maniera Italiana – Estudo técnico e material das pinturas, murais de Giraldo Fernandes do Prado no Oratório de D. Teodósio*, coordenação: Milene Gil (HERCULES / UEvora);
- *Ver melhor: análise do espectro invisível de duas pinturas quinhentistas no Paço Ducal de Vila Viçosa*, coordenação: Pedro Flor (UAb/IHA / NOVA, HERCULES / UEvora);
- *Marcos da Cruz no Paço Ducal de Vila Viçosa: História, Arte e Laboratório*, coordenação: Susana Flor (IHA / NOVA, HERCULES / UEvora);
- *Uma Encomenda Real: Estudo da Coleção de Retratos dos Duques de Bragança no Paço Ducal de Vila Viçosa*, coordenação: Rui Bordalo (HERCULES/UEvora);
- *MONARCH (Material ON Analysis / Archeometric / Research / Royal Cultural / Ceramic Heritage)*, coordenação: Mathilda Coutinho (IHA / NOVA, HERCULES / UEvora);
- *Estudo de uma escultura em madeira pintada e estofada por espectroscopia de Raman*, coordenação: Mathilda Coutinho (HERCULES / UEvora);

- *ROADMAP project (Research On António De Holanda Miniatures Artistic Production)*, coordenação: Catarina Miguel (HERCULES / UEvora).

Nestes estudos, o trabalho colaborativo entre as equipas das duas instituições tem sido uma constante e a utilização de técnicas de análise *in-situ* e técnicas laboratoriais tem permitido obter informação detalhada e complementar contribuindo assim para o conhecimento aprofundado das obras e, em alguns casos, do seu estado de conservação.

Complementarmente, o Paço Ducal de Vila Viçosa tem também sido palco de diversas atividades de formação, incluindo uma tese do mestrado internacional ARCHMAT Erasmus Mundus Joint Master in ARCHaeological MATerials Science sobre o *estudo de Porcelana Chinesa Azul e Branca da Dinastia da Ming*, com o objetivo de estudar o efeito da composição química dos colorantes, com base em objetos expostos, sob supervisão da investigadora do Laboratório HERCULES Mathilda Coutinho, ou de ações de divulgação e workshops para o público em geral.

As oportunidades de colaboração entre as duas instituições são imensas e nascem não só da consciência da relevância cultural do património existente, mas também da sua importância enquanto vetor de valorização social e económica, local e regional.

Particularmente relevante, na dinâmica entre o Museu-Biblioteca da Casa de Bragança e o Laboratório HERCULES será a definição de um plano de ação que inclua não só as componentes científicas de estudo e valorização das suas coleções, mas também a estratégia de conservação e a definição de planos de gestão de risco e conservação preventiva, estando previsto, ao longo de 2023, um conjunto de atividades de formação e partilha de conhecimento que visem a capacitação de equipas.

II – O Retrato de D. João IV da coleção do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança

II.1 – José de Avelar Rebelo: “O melhor pintor que então havia em Lisboa”

Susana Varela Flor

INTRODUÇÃO

A expressão “o melhor pintor que então havia em Lisboa” foi escrita no século XVIII por Frei Apolinário da Conceição na *Demonstração Histórica da Primeira e Real Parochia de Lisboa* (Conceição, 1750: 304-305). Nesta obra, o autor não se limitou a emitir um juízo, talvez a partir do visionamento do legado artístico de José de Avelar Rebelo na Igreja dos Mártires (entretanto disperso pela mesma, mercê das transformações de D. João V), mas também a copiar o parecer emitido pela mesa da Irmandade que, no século XVII, havia encomendado o conjunto pictórico ao referido pintor.

Nos elogios, José de Avelar Rebelo não estava sozinho, pois o pintor André Reinoso partilhava de semelhante epíteto, uma vez que era considerado “hum dos mais aventajados e milhores pintores de sua profiçãõ [sic] de óleo e imaginaria que havia em todo este Reino” (Serrão, 2020: 66). Assim, para este último, teremos de forçosamente olhar não só para o facto de as obras de ambos partilharem o mesmo espaço na capela da Congregação dos

[Figura 2]

André Reinoso, *Adoração dos Pastores*, c. 1635, Capela da Congregação dos Irmãos Nobres na Igreja da Casa Professa de S. Roque. ©Maria do Carmo Lino



Irmãos Nobres, dita do “Menino Perdido” na Igreja da Casa Professa de S. Roque (e restante Igreja), como também para o facto de as suas cronologias se aproximarem.¹ [Figura 2]

Para além destas circunstâncias, acrescenta-se uma terceira: ambos comungam de uma névoa no que diz respeito ao respectivo período formativo.² Como sabemos, ela é ainda mais densa para José de Avelar Rebelo, cujo local e data de nascimento ainda hoje são uma incógnita. Com o propósito de suprimir tal dificuldade, perscrutámos alguns registos paroquiais, onde a sua presença numa determinada freguesia se encontrasse documentalmente confirmada.

II.1.1 – Freguesia de Nossa Senhora da Pena

A primeira freguesia a evocar é a de Nossa Senhora da Pena, cuja análise poderá trazer maior reflexão ao biografado do presente livro. Em 1627, um José de Avelar, sem identificação profissional, surge documentado nesta freguesia através de um assento de casamento.³

Levantando a hipótese de se tratar do pintor em estudo, à época em que Avelar surge documentado na freguesia da Pena, esta ainda se chamava de Santa Ana e havia sido criada pelo Cardeal D. Henrique entre 1564-1589, após o desmembramento da freguesia de Santa Justa (Silva, 1943: 51). A sua primeira instituição foi a ermida quinhentista da Bemaventurada Sant’Ana (sede da antiga Confraria dos Sapateiros, depois Irmandade dos Escravos do Santíssimo Sacramento), a qual, mediante a protecção da Rainha D. Catarina de Áustria, colocou o recolhimento de mulheres penitentes, a funcionar até ali em S. Bartolomeu, sob a jurisdição das Religiosas Terceiras de S. Francisco em 1561 (Costa, 1712:417). Conhecem-se os nomes de alguns artistas responsáveis pela amplificação/decoração quinhentista do novo templo, a saber o arquitecto Miguel de Arruda (Viterbo, 1904, vol. I:74) e o pintor Gaspar Dias a quem a Rainha D. Catarina pagou 200\$00 por pinturas do coro alto (Simões, 2002, Vol. I, 252 e site do projecto *Lx Conventos*) [Figura 3].

Para além do Convento de Santa Ana, a freguesia incluía ainda o Convento de Santo António dos Capuchos e a Igreja e Hospital de S. Lázaro.⁴ A freguesia localizava-se numa colina soalheira e aprazível, na qual, ao longo dos séculos XVI-XVIII, se foram instalando famílias importantes. Estas cuidavam em simultâneo da vida quotidiana e espiritual, pois além de mandarem edificar as suas residências, zelavam também pela edificação/decoração de capelas dentro das comunidades conventuais acima referidas. Não é de estranhar, por isso, a presença de artistas activos na zona.

Em 1992, Vítor Serrão revelou na sua tese de doutoramento o falecimento do pintor régio de têmpera António de Bairros nesta freguesia (act. 1596-1599) (Serrão, 1992:21, vol. II), mas outros nomes se poderão também aduzir.⁵ Desde logo, o que nos parece

1 Muito recentemente, Teresa Campos Coelho e Vítor Serrão alargaram a actividade artística de Reinoso para o início dos anos 50 do século XVII (Campos, 2018: 281-282; Serrão, 2020:50-91).

2 Para André Reinoso, temos o testemunho de Félix da Costa Meesen informando-nos que o seu primeiro Mestre foi o pintor Simão Rodrigues, mas sem mais detalhes que nos completem hiatos cronológicos da sua vida e formação. Como bem lembrou Luís de Moura Sobral, ambos os pintores foram elencados na Academia dos Singulares a propósito da ascensão de Bento Coelho da Silveira: “Pare pois a Fama os voos e suspensa as vozes com que engrandece e louva por todas as partes do mundo, por todos os climas do Universo, os quadros e as obras de Amplino... Ticiano, de Reinoso e de Avelar... que outro valor mais alto se levanta” (Sobral, 1994:140).

3 “Aos 12 [Agosto de 1627] recebi a porta desta igreja por marido e mulher na forma do sagrado concílio tridentino e constituição deste Arcebispo e por virtude de hum aluara do doutor Luis Tello, provizor dos casamentos a **Joseph de Avellar** com Dona Joana dalmeida viuva ambos de presente moradores nesta freguezia. Testemunhas dom Fernão Martins Mascarenhas, Diogo de Britto,

Jorge de Castilho, Joam de Costa Domingos Sá (?) e outras pessoas muitas. [Assinado Padre] Pedro da Costa”. In DGLAB/TT, *Livro de Registos de Casamentos de Nossa Senhora da Pena* (1616-1632), fl. 99v.

4 Em 1712, o Padre António Carvalho da Costa, descrevia assim as ruas: “*Calçada de Santa Ana, A Rua de S. Lázaro, o Campo curral com suas travessas, a Rua de Santo Antonio, a Carreira dos Cavalos & a Rua dos Birbantes, no fim da qual está o Cemeterio com sua Capella, aonde enterrão os defuntos, que morrem no Hospital* (Costa, 1712:416 – vol. III).

5 Sobre o pintor António Bairros acrescenta-se que era casado com Maria Pereira falecida a 31 de Julho de 1588 e que se mandou sepultar no claustro de S. Francisco da Cidade. Ambos tiveram um filho de nome Luís em 1587. O pintor António de Bairros faleceu a 21 de Maio de 1599. Foi enterrado na Igreja de Santa Ana e não fez testamento. É possível que tivesse a sua morada e oficina na Calçada de Santa Ana, pois um filho do pintor (Luís?) faleceu em 1600 neste local. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661), fl. 1v, 113) e IDEM, *Livro de Registos de Nascimento da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1581-1613), fl. 11.

ser o pintor Simão Rodrigues que surge a baptizar um filho de nome Pedro pelo Padre Diogo Pedroso.⁶ Como se poderá verificar, o assento de baptismo não revela a profissão do progenitor, no entanto a identificação do nome da mãe, Catarina Soares, remete-nos de imediato para o pintor tardo-maneirista. Por outro lado, a especificação “da freguesia” para a morada dos padrinhos e não “todos da freguesia” como amiúde se pode ler em semelhantes registos, sinaliza-nos uma presença temporária na Pena por parte de Simão Rodrigues. O seu nome parece desaparecer dos paroquiais nos anos seguintes e só o voltaremos a encontrar na de Nossa Senhora do Socorro, assunto a que voltaremos.⁷ O que estaria Simão Rodrigues a fazer no Outono de 1587 na freguesia do pintor régio de têmpera é pergunta para a qual não conseguimos encontrar resposta.

Outro pintor mencionado é Francisco Nogueira, cuja mulher faleceu em 1602 e pediu para ser enterrada na Igreja de S. Sebastião da Mouraria. De igual forma, assinale-se o pintor Manuel da Rocha que vivia na Calçada de Santo António e veio a falecer em 1605 e, dois anos mais tarde, era a vez de Francisco Roiz, de alcunha *o rama*, de ser enterrado no adro da Igreja de Santa Ana. Existem notícias de vários douradores, António Paes, Domingos Fernandes, Francisco Fernandes e de Francisco Pires, este morador a São Lázaro. Para a década de 20 do século XVII, referenciam-se os pintores Francisco Antunes e António Rodrigues, tendo este último pedido para ser enterrado no Mosteiro da Anunciada.⁸

O facto de um dos párocos da igreja de Santa Ana discriminar algumas das profissões, bem como a nacionalidade de muitos dos seus fregueses, ajuda-nos a compreender um pouco melhor a natureza sociológica desta freguesia que é acompanhada, ao longo do século XVI e XVII, por muitos estrangeiros – flamengos, franceses, italianos e espanhóis. Da pesquisa efectuada pelos registos da Pena não conseguimos localizar qualquer ligação familiar ao pintor José de Avelar Rebelo, pese embora o facto de nos surgirem várias pessoas com os mesmos apelidos, seja por exemplo, o ourives Simão Rebelo

ou o licenciado Dr. Paulo Rabelo entre outros.⁹ O próprio pároco, no assento de casamento (relembre-se que é a nossa base documental) informa-nos de que o casal José de Avelar e Joana Dalmeida estão “ambos de presente moradores nesta freguesia”, o que significa que não pertenciam à mesma e estavam de passagem. O nome da nubente coloca-nos um problema com a restante documentação (róis de confessados da freguesia dos Anjos e testamento do pintor), uma vez que aqui surge com o apelido Almeida, enquanto na seguinte surge como Andrade. Tratar-se-á de pessoas diferentes (e, portanto, o José de Avelar em questão não é o pintor) ou deve-se a um erro de transcrição do pároco Pedro da Costa? Ou ainda o acrescento de um segundo apelido, como frequentemente acontece? Não conseguimos desvendar esta contradição, no entanto, em seguida, apresentaremos argumentos que nos fazem acreditar estarmos de facto perante o pintor José de Avelar Rebelo.

Em primeiro lugar, a presença de uma personagem testemunhal como Dom Fernão Martins Mascarenhas não deixa margem para dúvidas para a importância do casal em questão, até porque não surge em mais nenhum dos registos anteriores e posteriores

6 “Aos 18 dias do mês passado de Outubro, digo, em que estamos de 87, bautizei Pedro filho de **Simão Roiz** e de **Catarina Soares**: forão Compadres Damião Borges Mercador e Maria Luís da Freguesia” (*idem*, fl. 18v).

7 No seguimento do livro de baptismo acima mencionado surge-nos como testemunha um Simão Rodrigues, mas a ausência de profissão não nos autoriza a afirmar tratar-se do mesmo, até porque surge também um Simão Rodrigues Riscado.

8 DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661), fls. 16v; 35; 35v; 99v; 100; 109; 117; 127; 135v; fl. 2 (2º Livro), fl. 27; 32, 60. No mesmo livro, surgem discriminadas outras profissões: **Carpinteiros**: Francisco Martins, Gaspar Lopes, Simão Roiz, João Pacheco, Francisco João; **António Dias**; **Simão Álvares**; **Confeiteiros**: Luís Fernandes; **Chapinheiro**: Simão

Freire; **Guadamiliseiro**: Clemente Luís (da Rua dos Douradores); **Imprimidores**: Luís de Sousa, Pedro Álvares; **Marceneiro**: Bartolomeu da Ribeira; **Ourives**: Francisco Vieira, Tomé Gomes, António Fernandes, Mateus Fernandes, Salvador Simões; **Ourives do Ouro**: Francisco do Soveral, Simão Rabelo; **Ourives da Prata**: Manuel de Mattos; **Pasteleiros**: Francisco Fernandes; **Passamaneiros**: Manuel Coelho, Bastião Gonçalves, João Pereira, Pedro da Costa; **Pedreiros**: André Fernandes, João Alves, Álvaro Lopes, Jorge Carvalho; **Tecelões**: António Fernandes, João Dias, **Violeiros**: Domingos Fernandes; Vicente Fernandes, Pedro Gracia, além de vários mercadores e merchantes.

9 DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661) falecidos respectivamente a 29 de Julho de 1627 e a 18 de Fevereiro de 1646.

deste livro de casamento. Mas quem era Dom Fernão Martins Mascarenhas? Uma vez mais, debatemo-nos com o problema de nomes homónimos que nos dificultam a análise contextual.¹⁰ Estaremos em presença do bisneto do 1º Conde de Santa Cruz ou do neto de D. João de Mascarenhas, 2º Senhor de Lavre e Estepa?

Julgamos tratar-se deste último, a saber, Dom Fernão Martins Mascarenhas (c.ª 1548-1628), filho de D. Vasco Mascarenhas (repositório-mor do Infante D. João) e de D. Maria de Mendonça, dama da Rainha D. Catarina (Paiva, 2006:379), nomeado Bispo do Algarve (1594-1616) e Inquisidor Geral (1616-1621). A confirmar-se a comparação do Inquisidor Geral, a nossa visão em relação à biografia do pintor ilumina-se um pouco mais, não só pelo estabelecimento de contactos específicos no meio social em que se moveu, mas também no que concerne aos próprios locais para os quais trabalhou. E neste sentido, mencione-se a Igreja da Casa Professa de S. Roque, cujo cruzeiro foi o local escolhido para sepultura de D. Fernão Martins Mascarenhas em 1628, poucos anos antes da presença “oficial” de Avelar na Capela da Irmandade dos Irmãos Nobres (depois de 1634). Saliente-se ainda que o *Sermão das Exéquias* na Igreja de S. Roque de Lisboa foi feito pelo Padre Diogo de Areda (Paiva, 2006:425), tio do Padre Diogo de Areda II (1599-1671), o mesmo que tinha ligações ao acima mencionado pintor Simão Rodrigues (Serrão, 2012: 543,546).

O segundo argumento reforça-nos, documentalmente, o vínculo de Avelar a esta freguesia e está ligado à figura de Francisco Soares de Abreu, Procurador-mor da Fazenda Real do Brasil (?-1647) e morador na Rua Direita de Santa Ana. Este fidalgo esteve por muitos anos na Baía de Todos os Santos, só regressando a Portugal em 1634. Era casado com D. Luísa Brandoa (falecida em 1634?) de quem teve cinco filhos: Cristóvão Soares de Abreu (1602-1689), Inês (falecida

em 1634?), Paula, Luísa (f. 1634), Maria (1634-?). As filhas sobreviventes professaram no Convento de Santa Ana (respectivamente Paula de S. Jerónimo e Maria do Presépio), cujo dote o pai negociou com o Mosteiro em 1622-23 (DGLAB/TT, Hospital de S. José, 1627).

A 18 de Setembro de 1627 resolveu instituir os seus múltiplos bens num morgado “pela sua honra e conservação de sua família e memória... e a experiencia ter mostrado quanto melhor se conservam as cazas e as famílias andando a Fazenda unida em um só sucessor em morgado”. A escolha para administrador veio a cair no único filho do casal, Cristóvão Soares de Abreu, o qual ficava obrigado a uma série de regras, desde a assistência às irmãs até à vinculação das legítimas.

Para além de dinheiro e juros, anexo ao morgado ficavam “as cazas grandes da Rua das Parreiras de tras do Jogo da Pela junto a



[Figura 3]

José Artur Leitão Bárcia, Convento de Santana (porta lateral) final do século XIX. ©Arquivo Municipal de Lisboa

¹⁰ Em obra anterior identificámos como sendo o 2º Conde de Óbidos, mas trata-se de uma homonímia, pois, os dados biográficos

do representante da Casa de Óbidos não coincide esta datação cronológica (Flor, Flor, 2016: 149).

porta do Cano de Agoa da Cidade que vai ao Rocio...em um conto e cem mil reis”¹¹; “Outras cazas pequenas que estam na Rua Direita de Santa [Ana] fora do Postigo que partem com a travessa que vai ao adro do Hospital e a dita rua direita que custaram 270 mil rs”, além de verbas para uma missa quotidiana paga anualmente a um capelão (DGLAB/TT, Hospital de S. José, Instituição do Morgado, 1627).

Essas missas seriam rezadas na capela que Francisco Soares de Abreu adquiriu ao Mosteiro de Santa Ana, a saber, a Capela de São Francisco “que ora mandei fazer, para a qual se mudaram os ossos de minha mulher Dona Luisa Brandoa e de sua May e de nossas filhas de outra minha sepultura donde estam que tenho na dita Igreja junto à Capela de Sam Miguel, a qual mudança fará meu testamento” (DGLAB/TT, Hospital de S. José, Testamento, 1644, fl. 41). No testamento refere ainda que mandou fazer esta capela para servir como jazigo para si e os sucessores. A obra foi mandada fazer ao mestre pedreiro Leonardo Jorge, cuja escritura foi assente nas notas do tabelião Gaspar de Carvalho a 27 de Setembro de 1643.¹² Para as obras da capela Francisco Soares de Abreu havia aplicado nas rendas da Câmara de Lisboa 300 mil reis que tinha reservado na instituição do morgado, dos quais “despendeu 20 mil reis que se deram de esmola aos pedreiros da dita Igreja de Santa Anna e outros 20 mil reis que dei a Leonardo Jorge mestre pedreiro a conta de cem mil reis que lhe dou por toda a obra dele com seu carneiro, como se declara na escritura...”. Nesta documentação, é ainda interessante salientar estarmos em presença do mesmo mestre de obras da Capela de Nossa Senhora da Doutrina em S. Roque que, juntamente com o mestre Gregório Luís, realizou também a obra de pedraria da sacristia da capela da mesma irmandade em 1634 (Coutinho, 2010, vol II:21-26). Leonardo Pereira (?-1669) era desde 1616 irmão da Congregação de Nossa Senhora da Doutrina e viveu na Rua do Adro, junto ao Mosteiro de Santa Ana, onde possuía a sua oficina. A sua filha Joana Baptista era religiosa em Santa Ana (Coutinho, 2010, vol II:407-409).

Toda a documentação e dinheiro para despesas da Capela de S. Francisco estavam numa caixa de madeira de cedro à guarda da filha Maria do Presépio, mas sobre as despesas da mesma, o testamento não nos dá mais informação.

Através de outras fontes documentais, sabemos que Francisco Soares de Abreu sofreu um “acidente”, entre 1643-1644, e retirou-se para Alenquer para a quinta de Valdeflores [Vale de Flores] pertencente ao filho. Dali escreveu várias cartas dirigidas a amigos e familiares, dando-lhes conta do seu estado de saúde e das preocupações com as finanças e o património. A 14 de Março de 1644 escrevia ao Padre João de Vasconcelos, Reitor do Colégio do Porto, “se contudo pareça outra couza a Vosso Padre diga-me como se hade fazer em minha vida, e por minha morte...” (BA, Ms. Av. 54-VIII-36, nº 94). O teor desta missiva revela bem a preocupação do antigo Provedor da Fazenda em deixar tudo organizado, razão pela qual redigiu novo testamento, atrás citado. Apesar das queixas (dores e tremura de mãos), é possível que Francisco Soares de Abreu ainda tenha contratado o pintor responsável pela decoração retabular da capela, embora essa informação não a tivéssemos descoberto. É através de uma missiva trocada entre o feitor Manuel Gomes de Abreu e Cristóvão Soares de Abreu, agora a exercer as funções de administrador do morgado à distância¹³, que conhecemos mais pormenores sobre a decoração da capela de S. Francisco:

“do que Vossa Mercê me aviza de Santana provirei o correyo passado que me não sobem na porta tanto que veyo o hospede,

¹¹ A casa será alugada a Simão da Cunha de Sá no ano de 1647 (BA.Av.54-VIII-38, nº 307).

¹² Nesta nota queremos salientar que este tabelião é o mesmo que redigiu a escritura da Irmandade dos Irmãos Nobres para a instituição da capela de São Roque, para a qual Avelar e Reinoso pintaram. Infelizmente esta documentação parece ter desaparecido com o Terramoto de 1755.

¹³ Cristóvão Soares de Abreu foi licenciado em Leis, secretário da embaixada portuguesa em Paris em 1641(e de novo entre 1649-1650); Regedor da Relação do Porto (1643-44?) e Ministro Plenipotenciário no Congresso de Vestefália (Osnabrück) e residente em Paris entre 1648-1651 (Faria, 2008:237). Foi casado com Maria do Amaral (1637), filha de Heitor Homem de Melo.



[Figura 4]

Capela do Apóstolo da Índia S. Francisco Xavier, instituída em 1634 pelo Fidalgo António Gomes de Elvas na Igreja da Casa Professa de S. Roque. ©Santa Casa da Misericórdia

*eu de curiosidade de fora ao largo vou vendo as couzas e he que a Capela tem já o altar e com parte do madeiramento do retábulo que he bom e vay vindo o pano da portinhola disse esta fazendo isto por dito do **pintor Avelar com quem falei**, a capela vai se azulejando de azulejo por dentro e da banda da direita da Epistola tem já humo pedra e letreiro que diz 'esta capela he de Francisco de Abreu fidalgo da caza de Sua Magestade e de seus erdeiros e decendencia que mandou fazer em tantos de tal era.' ”¹⁴*

Desconhecemos qual o programa iconográfico pintado por Avelar Rebelo, no entanto a sua escolha para a decoração da capela do Provedor da Fazenda do Brasil, fidalgo de “grossos cabedais” como podemos constatar pela instituição do morgado, revela-nos bem os circuitos em que o pintor se movimentava e as relações que se poderão estabelecer com encomendas posteriores, a começar com as efectuadas pela Companhia de Jesus, a quem o Provedor confiava no investimento de dinheiro. Três anos depois desta missiva, Francisco Soares de Abreu falecia, sendo o corpo sepultado na mencionada capela de S. Francisco.¹⁵

O último argumento relaciona-se, de novo, com outro freguês arrolado na paróquia da Pena. Trata-se de António Gomes de Elvas, o instituidor da capela do Apóstolo da Índia S. Francisco Xavier [Figura 4], o qual “pella muita devoção que tinha ao Sancto,

¹⁴ Biblioteca da Ajuda., Ms. Av. 54-VIII-37, nº 193, *Carta de Mateus Gomes para Cristóvão Soares de Abreu* 1644.

¹⁵ Aos 8 de Maio [1647] faleceu Francisco Soares de Abreu viúvo enterrado nesta igreja em hua capella propria que tem nesta

igreja, fez testamento seu filho e filhas testamenteiros – Cristóvão Soares e Maria do Presepio”. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661), fl. 16v.

à Companhia e à Casa de Sam Roque ... a mandou lavrar de mármore e assim na abobeda como nos lados, em cada hum deles por seo paynel com humas fermosas molduras também de mármore. O retábulo da ditta capella he de talha dourada...e por detraz da imagem se ve hum paynel com hum imagem do mesmo sancto fazendo oraçam diante de Nossa Senhora” (Lima, 1950:263). É desta forma que o anónimo memorialista da *História dos Mosteiros* descreve as obras pictóricas atribuídas a Avelar Rebelo (Serrão, 1992, vol.II:250)¹⁶, a quem António Gomes de Elvas terá recorrido para adorno do referido espaço. António Gomes de Elvas era fidalgo da Casa Real, filho de João Rodrigues de Elvas e de Isabel Gomes Coronel.¹⁷ O fidalgo faleceu no final do ano de 1647 e foi a enterrar “na sua capela de S. Roque dos Padres da Companhia de Jesus.”¹⁸ Temos também conhecimento que, aquando da assinatura do contrato entre os Mestres Leonardo Jorge e Gregório Luís e a Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina em Março de 1634, já as obras da Capela de S. Francisco Xavier se estavam a executar (Coutinho, 2010, IIº vol:21) estando a 15 de Abril de 1635 ainda sem a cobertura da abóbada (Coutinho, Ferreira, 2014: 16), pelo que a decoração da mesma decorreu posteriormente a esta data, cronologia coincidente com a campanha da capela fronteira, pertencente à Congregação dos Irmãos Nobres e levada a cabo por Reinoso e Avelar.

A extensão da actividade de Avelar Rebelo na Pena no final da década de 20 permanece-nos ainda desconhecida. Ainda assim, equacionamos tratar-se de empreitadas artísticas executadas no citado convento de Santa Ana e no vizinho de Santo António dos Capuchos, ou ainda em palácios particulares que aí se edificavam ou renovavam.

Apesar deste desconhecimento, consideramos que a sua arte produziu boa impressão na nobreza seiscentista que o chamou, como vimos, para adornar espaços funerários próprios como a capela de Francisco Soares de Abreu ou as paredes e altar das capelas da Igreja

Professa de S. Roque: capela de S. Francisco Xavier a expensas de António Gomes de Elvas ou ainda a Capela de Jesus Maria e José, “a qual tem hum Irmandade de gente toda nobre” (Lima, 1950:268) [Figura 5].

Da composição desta Irmandade ou Congregação dos Irmãos Nobres, o Padre Manuel Franco deixou-nos uma sumária descrição ao traçar-nos a biografia do Padre João Nunes (1600?-1656), jesuíta e confessor da Rainha D. Luísa de Gusmão.¹⁹

De origem também enobrecida, o Padre João Nunes era o prefeito da Confraria dos Nobres, razão pela qual quando faleceu “em hombros tão illustres entrou aquele ditozo cadáver pela porta da Igreja de S. Roque ... o Marquez Almirante [D. Vasco Luís da Gama, 1º Marquês de Niza], o Conde de Santa Cruz [D. Martinho Mascarenhas, 4º Conde]; o Conde de Figueiró [D. Pedro de Lencastre, 2º Conde]; o Conde Camareiro-mor [D. Francisco de Sá e Menezes, 4º Conde de Penaguião, 1º Marquês de Fontes], O Conde de Vila-Verde [D. António de Noronha, 1º Conde], O Conde da Vidigueira [D. Francisco Luís Baltazar da Gama, 6º Conde], aos quais ajudavão o Conde de Vimioso [D. Miguel de Portugal, 7º Conde], o Conde de Cantanhede [D. António Luís de Menezes, 3º Conde e 1º Marquês de

16 As duas telas representam: “A Apresentação de S. Francisco Xavier ao Papa Paulo III” e “S. Francisco Xavier despedindo-se do Rei D. João III” e estiveram atribuídas por Reynaldo dos Santos a André Reinoso (Serrão, vol. II, 1992:250). Pelas datas apresentadas na construção desta capela (1633-1634?) e sabendo o óbito de António Gomes de Elvas, a provável participação de Avelar corresponderá, em nossa opinião, ao mesmo período da capela do Menino Perdido (1634-1635).

17 Casou-se duas vezes: a primeira com Beatriz Angel de Oliveira, de quem teve João Rodrigues de Elvas nascido na freguesia da Pena. Este nasceu a 10 de Abril de 1616 e faleceu a 1 de Janeiro de 1650. Casou-se com Branca Manuel de quem teve vários filhos, um dos quais veio a unir-se em matrimónio com a amante de D. Pedro II. O segundo casamento

de António Gomes de Elvas foi com Maria de Sá Coutinho, filha do Governador Geral do Rio de Janeiro – Rui Vaz Pinto – e de sua mulher Francisca de Magalhães.

18 “Aos 25 de Dezembro [de 1647] faleceu António Gomes d’elvas fidalgo da Casa del Rey. Marido de Dona Maria de Sá Coutinho. Fez testamento, seu testamenteiro Francisco Rodrigues delvas seu primo [Francisco Rodriguez d’Evora y Vega, Barão de Rodes?] enterrouse na sua capela de S. Roque dos Padres da Companhia de Jesus”. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661), fl. 17v.

19 Jorge Cardoso informa-nos que o Padre João Nunes pertencia à família dos Couceiros, fidalgos da Casa Real e moradores na Vila de Tentúgal (Cardoso, 1666:238).

Marialva]; o Conde de Castro [Simão Correia da Silva?], e outros muitos Senhores da primeira qualidade do Reyno” (Franco, 1717: 465).

Embora, a data do falecimento do Padre Nunes diste mais de 20 anos da empreitada de Avelar Rebelo (e de André Reinoso) na



[Figura 5]

José de Avelar Rebelo, *Menino entre os Doutores*, c. 1635, Capela da Congregação dos Irmãos Nobres na Igreja da Casa Professa de S. Roque. ©Maria do Carmo Lino

Capela dos Irmãos Nobres, alguns dos nomes da nobreza acima elencada foram, decerto, os mesmos a aprovar a arte daqueles dois pintores para adorno da capela.

II.1.2 – Freguesia de Nossa Senhora dos Anjos

Os anos de 1638 e 1639 correspondem a um período curto em que José de Avelar Rebelo surge documentado na freguesia de Nossa Senhora dos Anjos. Esta foi recentemente objecto de um renovado estudo por Pedro Flor no âmbito de um projecto editorial a propósito da Igreja desta paróquia (Pinto, Ferreira, 2020) **[Figura 6]**.

Tal como a freguesia de Nossa Senhora do Sacramento, a de Nossa Senhora dos Anjos nasceu do desmembramento da de Santa Justa (Silva, 1943:50), depois de 1565. Era uma das mais populosas da cidade de Lisboa e possuía um grande número de infraestruturas produtivas, a saber: atafonas, olarias, fornos, além de matéria-prima, propriamente dita como sejam os barreiros e pedreiras. Geograficamente localizada entre os Montes de Santa Ana e os Montes do Castelo, da Graça e da Penha de França, em cujo vale existiam abundantes recursos hídricos canalizados através de poços, chafarizes e bicas, cedo floresceu uma das suas actividades mais relevantes: a olaria e respectiva venda constituída por pequenos artífices como oleiros, telheiros, ferreiros, esteireiros e proprietários de courelas de terrenos, pintores, mercadores e almocreves (Flor, 2020:15;19;20). Este pequeno mundo veio a reflectir-se na igreja paroquial construída a partir da ermida quinhentista dos Anjos perto da “entrada do campo da forca” (Flor, 2020:19). A fundação da Igreja remonta ao reinado de Filipe I (1588?), a qual foi construída através do lançamento de colectas e favores régios, tendo como juiz da obra D. Diogo de Lima (Coutinho, 2020:37). Em 1589 já se assentavam os primeiros registos paroquiais, facto que nos comprova o funcionamento canónico e litúrgico do novo templo. Este era constituído por planta única de nove altares que receberam pinturas maneiristas a decorar os seus altares, algumas deles visíveis



[Figura 6]

Machado & Sousa, *Antiga Igreja dos Anjos, junto ao Regueirão dos Anjos*

Negativo de gelatina e prata em vidro, 1901.

© Arquivo Municipal de Lisboa [PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/003/FAN/001837].

ainda hoje no edifício, tanto na entrada do templo, “Nossa Senhora da Conceição rodeada por Anjos”, ladeada por “S. João Evangelista em Patmos” e “S. Francisco de Assis orando à Imaculada Conceição”; como no altar hoje dedicado a S. Sebastião, uma “Santa Irene sarando as feridas de São Sebastião” (Serrão, 1995: 34).²⁰

O tecto da igreja terá recebido as pinturas em caixotões na primeira metade do século XVII (ainda em 1620 o Capitão Miguel Maldonado, na qualidade de juiz de obras, pedia um novo alvará para se angariar verbas para as obras da igreja, as quais parecem estar concluídas em 1633) (Coutinho, 2020:38). A presença de Avelar Rebelo nesta freguesia estaria relacionada com as campanhas artísticas (tecto e alguns altares) na igreja dos Anjos? Só uma intervenção de conservação e restauro a este conjunto pictórico poderá, no futuro, trazer mais luz sobre datações e autorias. Infelizmente, a ausência documental no que diz respeito à execução da pintura e o estado de conservação das telas são impeditivos de uma análise mais segura e detalhada.

No entanto, lembre-se que a presença de Avelar nesta freguesia foi aferida por duas fontes diversas: a primeira corresponde aos róis de confessados dos fregueses de Nossa Senhora dos Anjos. Em 1638, Avelar Rebelo aparece-nos casado com D. Joana de Andrade, ambos moradores na rua dos Almocreves (Correia, 1918:537) ao Castelo. Em sua casa surgem ainda dois criados de nome Maria e Manuel. Na mesma rua, vivem os oleiros Domingos Francisco, António Fernandes, Pedro Ferreira (discriminado como pintor em 1637), o ladrilhador Fernão Ferreira e os pintores Salvador Correia e António Denis (AHPL, 1638: 54v-55v). No ano seguinte, Avelar Rebelo voltou a figurar no rol dos confessados da freguesia, juntamente com D. Joana de Andrade, além de uma criada de nome Maria Simão e de um eventual aprendiz Matias de Aguiar. Na mesma

²⁰ Este conjunto da entrada da igreja deverá ter sido apeado na década 70 do século

XVII e, no século XX, já no novo edifício foi re-colocado na base do coro-alto (Flor, 2020:116).



[Figura 7]

Francisco Zuzarte, Convento de Nossa Senhora da Graça a partir do Rossio, 1787, desenho inicial 1754/1755, desenho aguarelado, Lisboa, col. particular. Reprodução a partir de fotografia de José Artur Leitão Bárcia PT/AMLSB/CMLSB/PCSP/004/BAR/000954-Arquivo Municipal de Lisboa

rua apontam-se ainda os nomes dos oleiros Julião Pereira, António Fernandes, Salvador Correia (dado como pintor em 1637 e 1638), os pintores Pedro Ferreira (referido como oleiro em 1638) e António Diniz (AHPL, 1639: 100).

No ano de 1640, o nosso pintor já não surge arrolado nos Anjos, embora continue nesta década a responder a trabalho para uma igreja da mesma freguesia. Desta forma, a segunda fonte documental que o liga aos Anjos é recolhida nos papéis do arquivo da Irmandade do Senhor Jesus dos Passos da Graça do Mosteiro de Nossa Senhora da Graça de Lisboa (Sales, 1925:22). Este mosteiro era a “cabeça & primeiro mosteiro da Congregação dos ditos Ermitães de Portugal sendo pobres Mendicantes” (Santa Maria, 1668:217). Havia sido fundado em 1271 no sítio de Almafala, após duas tentativas de instalação destes Agostinhos na mesma colina [Figura 7]. Em meados do século XVI, por apresentar ruína, conheceu uma reedificação sob a acção do seu Vigário-Geral – Frade Luis de Montoya. O Convento resultou numa construção de grande mole arquitectónica, com três naves, seis capelas colaterais e dezoito altares.²¹ Possuía muitas imagens de culto, uma das quais oferecida por Dom Frei Aleixo de Menezes, Arcebispo de Goa, de onde trouxe “hua cruz grande de ouro & pedraria, & hum cofre de christal, em que se guarda o Santíssimo Sacramento & ricos ornamentos” (Santa Maria, 1668:218).

Em 1586, o futuro pintor régio de têmpera Luís Álvares de Andrade (1561?-1631) fundou a Confraria da Vera Cruz e Passos de Cristo (Cardoso, 1657, vol. II:408) sob a protecção do Arcebispo D. Miguel de Castro (1536-1625) que com ele terá marcado as estações pelas ruas de Lisboa onde a procissão iria decorrer.²² A primitiva capela situava-se no claustro do convento dos graciosos (Sales, 1925: 19-23; Garcez, 1962:46), tendo mais tarde (1667) passado para a igreja do lado da Epístola. Luís Álvares de Andrade não é uma figura de somenos na transição do século XVI para o XVII e para o enquadramento de Avelar Rebelo no meio artístico.

Luís Álvares de Andrade era filho de Afonso Álvares de Andrade e de Maria Franca. Ao enviuar, esta entregou a educação do filho aos religiosos do Convento de S. Domingos de Lisboa (Rodrigues, 2010:87), nomeadamente a Frei Francisco de Bovadilha, confessor da Rainha D. Catarina de Áustria (Machado, 1752, Tomo III:54) e, mais tarde, a Frei Luís de Granada (1504-1588) Mestre de Filosofia, Teologia Moral, confessor do Cardeal D. Henrique (1550), confessor de D. João III e Provincial de Portugal, eleito em 1557. Esse ambiente ter-lhe-á incutido uma “fervorosa caridade” (Cardoso, 1657:408) visível nas obras que fazia na qualidade de irmão da Misericórdia. A sua devoção estendia-se à Santíssima Trindade, ao Santíssimo Sacramento, às Almas do Purgatório, cuja iconografia disseminou pelos principais templos do país. Em 1599, foi nomeado pintor régio de têmpera, dourado e estofado de Filipe I de Portugal (Viterbo, 1903, 1ª série: 31) e este facto tê-lo-á levado ao estrangeiro, uma vez que sabemos aí ter disseminado a oração do Santo Sudário e Indulgência do Papa, mandada imprimir à sua custa. Foi artista profundamente ligado à Irmandade de S. Lucas, cuja fundação se deveu também ao entusiasmo do Arcebispo de Lisboa D. Miguel de Castro (Flor, Flor, 2016:31).²³ Logo em 1602 fez parte da mesa, sendo juiz Simão Rodrigues; em 1608, a mesa era presidida por Domingos Vieira Serrão. Para além de participar na mesa da Irmandade (1613), esteve presente nos momentos mais importantes: assinatura de contrato com as freiras da Anunciada (1608), elaboração do compromisso da Irmandade (1609), assinatura do acórdão para a cobrança de esmolos (1613). Em paralelo, lutou contra a desigualdade económico-laborais

21 No final do século XVI é detectado Francisco Jordão pedreiro, como mestre das obras de Nossa Senhora da Graça” Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Baptismo da Freguesia de Santo Estevão* (1592-1597), fl. 21v e 26.

22 Sobre este acto, o arcebispo parecer ter proferido as seguintes palavras: “Espero em Deus que desta Santa obra resultará a Luís Álvares grande glória na outra vida e aos fiéis

crístãos não menos proveito nesta” (Garcez, 1962:46).

23 Enquanto Vice-Rei de Portugal mandou copiar pinturas no Mosteiro do Escorial (Flor, Susana Varela, “Património partilhado entre Portugal e Espanha: o exemplo do 1º Conde de Figueiró e o 3º Comendador-mor de Avis”, no prelo).

entre pintores a óleo e pintores de têmpera (1614), mas sem sucesso (Serrão, 1983:96).

Em 1625 escreveu “Advertencias Espirituais para mais agradar a Deus Nosso Senhor com hum exercício muy proveitoso para depois da comunhão”. A obra foi publicada por António Alvares, impressor do Rei, republicada em 1639 e ampliada em 1656 pelo seu filho Lucas de Andrade (Machado, Tomo III:40;54), fruto do casamento com Brites Cabral. Diogo Barbosa de Machado informa-nos de que o pintor havia falecido de gota nos membros inferiores e superiores, doença que o acompanhou durante catorze anos (1625-1631), notícia coincidente com a escrita das “Advertência Espirituais”. Embora possuísse um jazigo no cruzeiro da igreja da Anunciada (Cardoso, 1657:410), sabemos tê-lo oferecido a um sacerdote (com o mesmo nome) da Igreja de S. José, preferindo enterrar-se no cruzeiro da igreja de S. Roque. As ligações de Luís Álvares de Andrade com os padres da Companhia estão bem documentadas pelo anónimo redactor da *História dos Mosteiros*, ao informarmo-nos que este aí costumava rezar numa Capela do claustro com a invocação da Cruz onde “se juntavam alguns mancebos devotos, que pella maior parte eram officiaes que frequentavam muyto os Sacramentos da confissam e sagrada comunham (Lima, Tomo I, 1950:124). O licenciado Jorge Cardoso quando aborda a sua vida, testemunha de que o pintor era assistido (em termos espirituais) pelo Padre Luís de Morales da Companhia de Jesus (Cardoso, 1657: 410), “varão doutíssimo” segundo a *Imagem de Virtude* (Franco, 1717:303). A presença de Luís Alvares de Andrade em S. Roque e de outros officiaes (início da década de 80?) justifica-se com toda a certeza em obras de pintura a têmpera e douramento na igreja, até hoje não identificadas.²⁴ No entanto, a devoção à Santa Cruz, fê-lo propor aos Padres da Companhia a fundação de uma Irmandade com a dita invocação, pedido a que não puderam atender por falta de espaço. O pintor resolveu fazer a mesma solicitação aos frades agostinhos de Nossa Senhora da Graça que lhe cederam então a capela de Jesus no claustro, na qual

foi colocada uma imagem de Cristo que o pintor havia comprado a um escultor italiano. A devoção rapidamente cresceu e com ela a respectiva Irmandade, facto que trouxe rivalidade entre os frades agostinhos e os religiosos da Companhia de Jesus. Resolveu-se a contenda com a decisão da imagem de Cristo crucificado sair em Quinta-Feira Santa em procissão até à igreja de S. Roque, onde aí pernoitaria para se assinalarem os momentos da Paixão.

A importância da Irmandade fez crescer a ambição de possuir novos espaços, nomeadamente uma nova capela, Casa de despacho e sepulturas para os irmãos. Esses intentos foram satisfeitos em 1630, segundo contrato celebrado entre a Irmandade e os frades. O Provedor da irmandade era D. Manuel da Cunha, mais tarde Bispo de Elvas, Arcebispo de Lisboa e capelão-mor de D. João IV. Seria para D. Manuel da Cunha que André Reinoso trabalhará entre 1644 e 1651 para a Igreja de Nossa Senhora da Encarnação em Olhalvo (Campos, 2018: 281-282).²⁵ A nova capela foi construída no claustro “à banda esquerda saindo do refeitório” (Sales, 1925:21), tendo a empreitada sido entregue ao mestre pedreiro Diogo Vaz, o mesmo que estará na obra da nova Igreja do Socorro (Coutinho, 2010, vol. II:408). As obras decorativas, a saber, um retábulo de madeira, pintura e douramento, estiveram a cargo do carpinteiro João Lobato, do pintor António Ramos (1632)²⁶ e do dourador Tomé da Costa Resende. O revestimento azulejar contou com a arte do oleiro de

24 Segundo Joaquim Oliveira Caetano, a decoração do tecto da igreja em madeira só se colocou a partir de 1584 e foi aprovada por Filipe I de Portugal em 1588 (Caetano, 2002:14). Em 1621, surge nova ligação do pintor *Santo* a S. Roque, nomeadamente através de um contrato de procuração que envolveu D. Francisco de Castelo Branco, Conde de Sabugal (Provedor da Santa Casa), a Companhia de Jesus da Ilha de S. Miguel e o pintor Luís Álvares de Andrade (Serrão, 1993:28). Este envolvimento será devido ao facto de o Provedor das obras da Casa Real, o fidalgo Lou-

renço Pires de Carvalho, ter de o chamar tal como estava indicado no alvará de nomeação de pintor régio de têmpera?

25 Teria sido esta obra em Olhalvo, termo de Alenquer, o motivo que impediu Reinoso de aceitar a presidência da Irmandade de S. Lucas em 1640-1641?

26 Artista que participou na reivindicação da liberalidade para a Pintura a óleo (Serrão, 1983:274) e foi procurador da Irmandade em 1643-1644 aquando da Presidência de Avelar (Flor, Flor, 2016:68)

pintado Miguel Pinheiro (1636). A empreitada só estaria completa na década de 40, sendo José de Avelar Rebelo o artista escolhido para a concluir. Com efeito, no ano de 1642 a 20 de Julho, a Irmandade decidiu que “os seis painéis de camarim se remedeassem de pintura e que pera isso se chamasse hum pintor com que nos consertaríamos que o fizesse melhor e mais barato” (Serrão, 1992:208). Embora a documentação seja omissa na iconografia escolhida, julgamos tratar-se de cenas da Paixão de Cristo, a fim de ilustrar e didactizar o destino do orago da capela. A execução destes painéis rendeu-lhe a receita de 180.000 rs. Saliente-se ainda de que na composição da mesa da Irmandade poderia estar Rui de Moura Teles, uma vez que era o Provedor no ano de 1641 (Sales, 1925:210). O Provedor Rui de Moura Teles (1580?-1676), Senhor de Póvoa e Meadas, era fidalgo da Casa Real e comendador da Ordem de Cristo. Em 1642 foi nomeado Capitão e Governador de Mazagão, em 1649 Vedor da Fazenda da Repartição de África, em 1652 vedor da Casa da Rainha D. Luísa de Gusmão e em 1656 seu estribeiro-mor (Lourenço, 1999, vol. III:8; 10-12). Mais tarde, será gentil-homem da Casa de D. Pedro, do Conselho de Estado e Presidente do Desembargo do Paço (Troni, 2012:178). Independentemente de ter sido Rui de Moura Teles a contactar com José de Avelar Rebelo para a empreitada de decoração da capela dos Passos da Graça, este nome vem salientar os círculos em que Avelar se moverá. No dizer do Padre António Carvalho da Costa “neste convento vestirão o hábito de Santo agostinho não só muitos primogenitos das Casas mais ilustres destes Reynos, mas inumeráveis filhos segundos & terceiros; de modo que quem tiver curiosidade de ver os livros das profissões achará que não há em Portugal Casa esclarecida, que não tivesse filhos nesta Religião, donde procedeo o chamarse a Religião dos Fidalgos (Costa, 1712, Vol III:362).

Só mais tarde, a partir de 1667, a capela conhecerá nova localização, desta feita na igreja do lado da Epístola²⁷, conforme se depreende pela descrição setecentista: “em correspondência deste altar da parte da Epistola está a Capella do Santo Christo dos Passos,

Imagem da mayor veneração, que tem esta corte. Não sahe fora da tribuna, em que esta com toda a grandeza, & reverencia, mais que vespóra, & dia da procissão, que he à quinta, & sexta feira depois da pymeira Dominga da Quaresma, & na Quinta vay cuberta debayxo de um rico sital; & quando algua pessoa Real está no ultimo perigo da vida; & para isto precede sempre decreto de Sua Magestade ao provedor da Irmandade, que dá conta ao Prelado do Convento, para que os Religiosos a acompanhem; & se sucede ficar fora da sua Capella, he por ordem dos Senhores Reys ou na sua Capella, ou na Sé, aonde de dia, & de noite he assistida de muyta gente, & da sua Irmandade, que de hora a hora lhe faz assistir irmãos com tochas acesas, além das muytas com que sempre a mandão rodear. Na sua tribuna se manifesta ao povo as ultimas quatro sextas feyras da Quaresma, Quinta feyra de Endoenças, & Sexta da Paixão até à Procissão do Enterro, & nestas vinte e quatro horas he assistida de muytas luzes, que alumião a hum magnifico sepulchro. Também se manifesta dos dias da Invenção, & Exaltação da Cruz, & Circumcisão de Cristo, que sam dias de festa da sua Irmandade, que sem controvérsia he a mais esclarecida, rica & dilatada que tem todo o Reyno” (Costa, 1712, Vol III:350-360).

É provável que as pinturas de Avelar tivessem subsistido até 1755, mas não resistiram já ao fatídico terramoto daquele ano. No entanto, deste breve balanço entre a vida do pintor *Santo* e de José de Avelar Rebelo, podemos extrair um contexto artístico comum: as ligações à igreja da Casa Professa de S. Roque, aos agostinhos de Nossa Senhora da Graça e à Ordem de S. Domingos. A ligação de parentesco entre Luís Álvares de Andrade e a mulher de José de Avelar sugerida por Vergílio Correia foi facto que não conseguimos provar, assunto que desenvolveremos.

27 Na década de 70 a Irmandade alargou os espaços que possuía no claustro: além da Capela do Senhor dos Passos com tribuna e ante-tribuna e Casa do Despacho, passou a

possuir uma secretaria, casa da cera, casa da cura dos penitentes, casa nova para a prata, oratório e mais jazigo com 45 sepulturas de mármore (Sales, 1925:25).

II.1.3 – Freguesia de S. Sebastião dos Mártires ou de Nossa Senhora do Socorro

A terceira paróquia a investigar foi a de Nossa Senhora do Socorro²⁸, na qual José de Avelar Rebelo surge duas vezes documentado na década de 40 por meio de registos paroquiais e de termos de devassas. A freguesia de S. Sebastião da Mouraria, posteriormente Nossa Senhora do Socorro [Figura 8], foi criada pelo ano de 1596, a partir do desmembramento da contígua paróquia de Santa Justa. Tinha a sua sede numa ermida situada na rua da Mouraria e tutelada pela Irmandade de S. Sebastião, constituída na sua raiz pelos irmãos artilheiros (SILVA, 1943: 58-59).²⁹ Esta especificidade chamou para junto da freguesia muitas famílias, cujo patriarca estava ligado à vida militar. Assim, não nos parece estranho o surgimento de profissões ligadas à sua *entourage*, afirmação de que daremos exemplo. Desde logo, assinala-se a existência de pintores. No final do século XVI, Francisco Venegas (15?-c^a 1594) vivia ao Jogo da Pela, onde a 28 de Janeiro de 1591, adquirira mais casas “de dous sobrados com suas logias que esta nesta cidade na Rua Direita defronte do Jogo da Pela, indosse a Sam Lázaro, que parte da banda do nascente com casas do dito Francisco Vanegas”. As casas foram compradas a Violante Fernandes, mulher de Dinis Carvalho (medidor das obras da cidade de Lisboa) (Serrão, 1983: 364-365).

Logo no início do século, outro artista surge-nos como testemunha do casamento entre João Gomes e Victoria Roiz: “Leonardo

28 Foram analisados na freguesia do Socorro o livro de casamento datado de 1596-1633 e os livros de registo de baptismos entre os anos de 1596 a 1657. No que diz respeito à consulta dos livros de registo de casamentos, o objectivo foi o de tentar encontrar o matrimónio dos pais de Avelar (embora só o nome da mãe seja conhecido), mas tal acto não se verificou na igreja de S. Sebastião da Mouraria.

29 Em 1712, o Padre António Carvalho da Costa assinalou as seguintes ruas desta

freguesia: Calçada do Colégio; rua direita do Colégio; calçada do Jogo da Péla; rua de cima; rua de Baixo; rua das Parreiras; o beco da parreira; a rua nova da Palma; a Rua dos Canos; a rua dos Esparteiros; a rua do Álemo; a travessa da Lindeza; a rua dos Cavaleiros; a rua do Boy Feroso; o beco de Barbara Leda; a travessa do Socorro.

30 DGLAB/TT, *Livro de Registos de Casamento da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1633), fl. 54 v-55.

João framengo [sic] e pintor” da casa de Martins Vaz de Azevedo. Na continuação da prospecção documental dos registos paroquiais, somos informados de que Martins Vaz de Azevedo ostentava a patente de Capitão e é interessante assinalar a presença deste artista, talvez a realizar trabalhos na sua residência de rua não identificada.³⁰ Este pintor flamengo poderá talvez tratar-se do pintor Leonardo, noticiado por Sousa Viterbo, cuja mulher Catharina de Baste era já viúva em 1619 e vivia na rua “que vai por cima do Corpo Santo” (Viterbo, 1903, 2^a série:54).



[Figura 8]

Joshua Benoliel, *Igreja de Nossa Senhora do Socorro*, Lisboa (demolida em 1949)

©Arquivo Municipal de Lisboa.

As investigações efectuadas nos livros dos registos paroquiais reservaram-nos mais surpresas, nomeadamente a do pintor inglês Tomás Luís (c.1560-1616). Embora a sua presença já tivesse sido registada em Lisboa por intermédio de contratos de trabalho e de uma acusação contra católicos ingleses sob investigação do Alcaide Valadares em 1594 (Cordeiro, 2014:34-568), desconheciam-se outros dados importantes para a caracterização sócio-profissional dos pintores do Socorro.³¹

Com efeito, Tomás Luís vivia em S. Sebastião da Mouraria desde pelo menos o ano de 1611, segundo dois assentos de baptismo, no qual surge referenciado como padrinho.³² À hora da morte, o cura da paróquia anotou no livro como sendo habitante na Rua da Amendoeira, mas as diferenças no registo da freguesia (em 1611, registou-se na Mouraria, freguesia dos Anjos; em 1612, em S. Sebastião da Mouraria) apontam para uma mudança de casas, próxima dos limites de ambas. Foi casado com Catarina de Gouveia que lhe sobreviveu e de quem teve pelo menos uma filha de nome Maria Basto de Gouveia. Ao contrário do que se pensava, Tomás Luís faleceu alguns anos após a reivindicação dos pintores a óleo pela liberalidade da pintura (1612), talvez ainda coartado pelo peso das denúncias de 1594. Porém, o seu desaparecimento em 1616³³ não significou a extinção da sua oficina e/ou ensinamentos. Os dados biográficos recolhidos apontam para o enlace entre a sua filha e o pintor Brás de Pina Cavide (15?-1663), activo na Irmandade de S. Lucas no Mosteiro da Anunciada.³⁴ Com efeito, a 15 de Abril de 1614 casavam-se, na Igreja de S. Sebastião da Mouraria, Brás de Pina Cavide com Maria Basto de Gouveia, viúva de Romão de Almeida.³⁵ O pintor Brás de Pina Cavide era natural da freguesia de Santo André de Estremoz, filho de Manuel Lopes Cavide e de Joana Fernandes.³⁶ Em data incerta veio para Lisboa, quiçá, como aprendiz de algumas das oficinas de pintura que laboravam na Mouraria. Um dia antes de contrair matrimónio com Brás de Pina Cavide, Maria Basto de Gouveia justificava, perante a Câmara

Eclesiástica, ser viúva de Romão de Almeida, falecido em 1610.³⁷ É possível que o primeiro marido também exercesse o ofício da pintura, uma vez que ela chamou para dar testemunho o pintor Alberto Duarte (1594-?). Este morava a Santo Antão-o-Velho e afirmou ter conhecido Romão de Almeida e de o ter visto morto em casa de Dom Gil Eanes da Costa. A informação é importante, pois deverá tratar-se de D. Gil Eanes da Costa (1543-1612) Presidente do Senado da Câmara de Lisboa (1595-1612), do Desembargo do Paço, Provedor do Hospital Real de Todos-os-Santos e da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. O nobre vivia em Alfama, ao Arco de Menino Jesus (Serrão, 2013:294-295) e a presença de artistas (pelo menos Alberto Duarte) poderá indiciar obras a decorrer no seu palácio.³⁸

31 Sobre Tomás Luís leiam-se as obras de Vítor Serrão e Filipa Raposo Cordeiro citados na bibliografia.

32 "Aos 8 de Junho de 1611 baptizou de meu mandado o Padre Pedralves Icónimo nesta Igreja a António filho de Bertolomeu Gonçalves mareante e de Maria Caiada sua mulher. Foi Padrinho **Thomas Luis pintor** e morador na Mouraria Freguesia dos Anjos." Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Santo Estevão* (1594-1613), fl. 83.

"Aos 26 de Janeiro de 1612 baptizou de meu mandado o Padre Manuel Mendes Icónimo nesta Igreja a Antónia filha de João Gonçalves mareante e de Maria Pais sua mulher. Forão padrinhos. **Thomas Luis** pintor morador na Freguesia de São Sebastião da Mouraria e Barbara Gonçalves veuva moradora na Freguesia de Santa Engracia". Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Santo Estevão* (1594-1613), fl. 88.

33 "A dois de fevereiro [1616] da dita era **Thomas Luis** pintor faleceu e fez testamento ficou por testamenteira sua mulher e se enterrou em S. Francisco. Vivia na rua damendoeira". Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657), fl. 17.

34 Surge na Irmandade de S. Lucas em 1613 como mordomo, sendo escrivão o pintor Domingos Vieira Serrão; mordomo em 1639-1640 tendo como Juiz Manuel da Costa; mordomo em 1646-1647, tendo como Juiz Gonçalo Peres. Em 1650-1651 e

em 1658 foi o próprio Brás de Pina o juiz da Irmandade. O ano de 1658 corresponde ao último ano em que o seu nome surgiu nesta Irmandade (Flor, Flor, 2016).

35 "Aos quinze dias do mês de Mayo de mil seiscentos e quatorze anos Por mando e licença do D. Francisco de Sá Provisor dos Casamentos deste Arcebispado, nesta igreja de S. Sebastião da Mouraria. Receby a **Bras de Pinna com Maria de Basto** viúva minha freguês [sic] por marido e mulher como manda a Santa Igreja de Roma. Testemunhaas que forão presentes António Luís, Manoel Roiz, Francisco de Lião, Gregório Antunes e Ana do Gonçalves e outros". Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Casamentos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1633), fl.101. É possível que a testemunha Gregório Antunes fosse o mesmo pintor que está presente na mesa da Irmandade em 1613 (Flor, Flor, 2016:66)

36 Não conseguimos perceber se a sua família estava ligada à do Secretário de Estado António Cavide (1605?-1674). Os pais de António Cavide – Agostinho Pires Cavide e Margarida Cão – casaram-se em 1585 na matriz de Vila Viçosa e a sua ascendência não é conhecida. Os filhos nasceram entre 1585 e 1605 (Cunha, 2000:536).

37 DGLAB/TT, *Justificação Sumária do Casamento de Brás de Pina e de Maria de Basto de Gouveia*, 13 de Maio de 1614.

38 Relembre-se aqui a encomenda ao pintor Diogo Teixeira da pintura de "S. Nicolau Tolentino em visão mística" para a sua Ca-

Quatro anos depois do enlace nascia, ao casal, uma filha de nome Juliana, cujos padrinhos de baptismo foram Francisco Figueiroa de Azevedo e Beatriz de Castro.³⁹ Depois desta data, os seus assentos parecem desaparecer desta freguesia. Só o voltamos a encontrar a 24 de abril de 1634 quando Brás de Pina Cavide se registou na Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de S. Roque (Coutinho, Ferreira, 2014:215). Este registo não só atesta as suas preocupações em manter-se sob a proteção assistencial da confraria dos oficiais mecânicos, como poderá, de igual forma, indiciar atividade artística na igreja professa dos padres Jesuítas. Na Irmandade da Doutrina registou-se como morador na Rua da Tanoaria, na freguesia de S. Julião. Desconhecemos se a mudança esteve relacionada com a viuvez (e conseqüente casamento com outra mulher de nome Maria de Moura) ou novas oportunidades de trabalho. Vinte e dois anos mais tarde, encontramos-lo na mesma freguesia, desta feita nas suas casas de morada à Calçada de S. Francisco onde, em conformidade com a sua mulher, resolveram escrever um testamento, no qual declaravam não ter herdeiros forçados e dívidas e quererem ser enterrados no jazigo dos Irmãos Terceiros do Convento de S. Francisco da Cidade. O pintor Manuel Teixeira de Araújo ajudou-os assinando em vez de Maria de Moura que não sabia ler, nem escrever. Como testemunha estiveram presentes João Manoel na Cordoaria Velha, Bartolomeu Gonçalves Feitor das Madeiras da Ribeira das Naus, Domingos Gonçalves morador a São Paulo em casa do Forneiro d'el-rei Manoel Fernandes, o referido Manuel Teixeira de Araújo e “Manuel Roiz aprendiz de pintor morador nas ditas cazas.”⁴⁰ Faleceu a 25 de Dezembro de 1663, mas como vimos, tinha o seu testamento feito desde o ano de 1656 (Simões, 2002, vol. II:187). A figura de Brás de Pina de Cavide surge-nos, assim, com uma trajetória “genealógica” mais definida e um nome a ter em conta na formação dos pintores do século XVII. Embora, a ausência de obra seja penalizadora para o seu estudo, a insistência no levantamento documental trará, por certo, novos acrescentos à caracterização deste artista.

Por estudos anteriores, deteta-se também a presença de Simão Rodrigues (c.ª 1560-1629) nesta freguesia⁴¹, com casas (e oficina?) na rua das Parreiras, depois de 1620, a partir da qual disseminou por todo o país os conhecimentos artísticos adquiridos em Roma na década de 80 (Serrão, 2002-3:95-114). No seu círculo profissional trabalhou uma série de pintores: António de Moura, António Ferreira, Manuel Fernandes, Pedro Vieira, Álvaro Nogueira, André de Morales e André Reinoso” (Serrão, 1995:498).

Pelo *corpus* documental associado a este pintor entende-se que a sua vida profissional (e do seu parceiro de sociedade habitual o pintor régio Domingos Vieira Serrão) foi muito activa, cumprindo contratos de Norte a Sul do País (e para os domínios ultramarinos). Estas ausências permitem-nos conhecer um pouco mais da sua vida pessoal, pois numa ocasião passou uma procuração à sua mulher, Catarina Soares, para que pudessem vender umas terras em Alcácer do Sal (Serrão, 1983:373). Por outro lado, um registo lacónico nos óbitos do Socorro, vem alargar o espectro da rede formativa de Simão Rodrigues, uma vez que um filho seu surge com o apelido de Matos.⁴² A existência deste descendente, cuja idade se desconhece, reporta-nos de imediato ao pintor “das Caldas” Belchior de Matos (act.1591-1628), “criado e oficial de pintor na oficina do mestre Diogo Teixeira” (Serrão, 1981:21).⁴³

pela sepulcral na Igreja do Convento da Graça em Santarém, mas outros nomes gravitam na *entourage* de D. Gil Eanes da Costa: Fernão Gomes, António da Costa; Cristóvão Vaz; Belchior de Matos e, de novo, Tomás Luís (Serrão, 2013:305; 309).

³⁹ DGLAB/TT, *Livro de Registo de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1625), fl. 3 (segundo Livro).

⁴⁰ DGLAB/TT, Registo Geral de Testamentos, *Testamento de Maria de Moura Testamenteiro Brás de Pina*, 1657, Livro 12, nº.78, fl. 107-108v.

⁴¹ Nesse ano de 1620 ainda vivia na Rua de S. Nicolau (Serrão, 1983:373), freguesia de S. Nicolau, Lisboa.

⁴² “Aos 26 de Julho de 1623 faleceu **Gabriel de Mattos** filho de Simão Roiz o pintor foi enterrar ao Carmo” Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657), fl. 39. No livro de registos de baptismo correspondente ao período 1596-1625 prospectámos os nascimentos até 1623 e só nasceu uma criança de nome Gabriel, filho de Manuel Garcia e Inês da Costa. Não conseguimos perceber se Gabriel de Matos era filho natural ou legítimo de Simão Rodrigues. Recentemente, Vítor Serrão avançou com o nome da sogra Beatriz Mendes (Serrão, 2002-3:95-114).

⁴³ Seria Belchior de Matos aparentado com Simão Rodrigues? E nesse caso, qual

Na freguesia do Socorro, o início de século XVII traz-nos ainda outra novidade: a presença do pintor Luís da Costa (1598-1673), aqui a viver entre 1628-1630, em cuja igreja de S. Sebastião da Mouraria foram baptizadas duas filhas.⁴⁴ Luís da Costa não é figura de somenos para esta análise, uma vez que, sob a alçada de Avelar Rebelo, trabalhou na decoração das cerimónias fúnebres de D. Duarte de Bragança na Capela Real do Paço da Ribeira (Soromenho, 2000:262).⁴⁵ Foi também mordomo da mesa da Irmandade de S. Lucas no ano em que Avelar Rebelo assumiu a presidência. Este pormenor é importante, se tivermos em conta que Luís da Costa foi o pai do tratadista Félix da Costa Meesen (1639-1712), a fonte oral de que este se serviu para elaborar a pequena biografia sobre Avelar, a qual se relembra: “Joseph de Avelar pintor, homem de grande talento, discrição e genio: o seu pintar foi mera curiosidade, com graça particular adjunta ao exercício. Faltou-lhe os meios para os fundamentos sólidos da arte, com tudo pintou muito bem. Seu painel na Igreja de Sam Roque do Menino entre os Doutores; foi honrado com o habito de Avis, pello seu saber” (Costa, 1696, fl. 108v).

A leitura atenta do texto demonstra bem o quanto Félix da Costa é um artista comprometido com o meio artístico e, portanto, não se excede nas críticas. Desta forma, considera-o de “grande talento, discrição e génio”, não deixando de lhe assinalar “a ausência dos meios para alcançar os fundamentos sólidos da arte”, frases que, em nosso entender, entram em contradição, pois a ausência de bases dificilmente ajuda a alcançar o estatuto de génio. Assinale-se ainda que Luís da Costa não emparceirou apenas com Avelar Rebelo em 1649 na Capela Real; em 1650 colaborava com André Reinoso na já mencionada empreitada da Igreja do Olhalvo, panteão familiar do Bispo de Elvas – D. Manuel da Cunha (Campos, 2018:281-282 e Serrão, 2020:81).

Desta forma, poderemos dizer que a freguesia do Socorro está bem representada no que à arte da pintura diz respeito, se pensarmos estar diante de representantes do Maneirismo

italianizante (Francisco Venegas), do Maneirismo Contra-Reformado (Tomás Luis, Simão Rodrigues), ou de um naturalista tenebrista (da paleta de Reinoso, saído de uma primeira formação da rua de S. Nicolau, uma das residências de Simão Rodrigues).

A comparência de Avelar na paróquia do Socorro remete-o (remete-nos) para este ambiente,⁴⁶ o qual podia ser o de iniciação na arte da pintura em algumas das oficinas mais importantes da época (Thomás Luis, Brás de Pina Cavide, Simão Rodrigues?). Todavia, esta dúvida não a conseguimos dirimir por insuficiência de provas documentais. Note-se, no entanto, o pormenor de que alguns deles (Venegas, Rodrigues, Reinoso,) terem em comum com Avelar Rebelo o labor nas campanhas decorativas da igreja de S. Roque de Lisboa, facto que em nosso entender não poderá corresponder a uma mera coincidência.

o grau de parentesco em causa? As datas apresentadas, leva-nos a rejeitar tratar-se de um filho. Será mais plausível ser, por exemplo, cunhado do pintor. A confirmar-se estas ligações mais próximas também ajudariam a explicar a rápida substituição de mão de obra em Óbidos quando, no caso de Belchior de Matos, surge André Reinoso, formado na oficina de Simão Rodrigues. E a figura de Pedro de Matos, irmão da Misericórdia de Óbidos (Serrão, 1981:51), pertencerá também a esta “genealogia”? Relembre-se aqui o filho Pedro nascido em 1587 na Freguesia da Pena. Teria Pedro também o apelido de Matos?

⁴⁴ DGLAB/TT, *Livro de Registos de Baptismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1625-1641), (Antónia a 3.12.1628, cujos padrinhos foram Gaspar Freire e Joana Ribeiro – fl.50 e Francisca a 03.10.1630, cujo padrinho foi João Ribeiro – fl.72).

⁴⁵ Biblioteca da Ajuda, 51-IX-3, *Despesa das Tarjas, Emblemas, escudos e mais obras de Pintores e Douradores que trabalharão nas exéquias do Infante D. Duarte*, 2º Rol, 1649, fl. 323.

-“Pello primeiro Rol incluso 24U859

- Pello segundo também incluso 50U000

- Pello 3º também incluso das férias dos pintores 31U200rs

De maes dos pintores conteúdos nos Rois asima trabalharão com **José do Avelar** na pintura dos emblemas os aqui nomeados a que se satisfez na maneira seguinte:

A António de Freitas seis mil rs

A Manuel Roiz três mil rs

A Simão Ferreira mil rs

A Luis da Costa oito sentos rs

A António Correia oito sentos rs

A Brás Pinheiro quatrocentos rs

T – 118U059”.

⁴⁶ Nos registos de baptismo surgem-nos nomes tão importantes como o arquitecto Filipe Terzi (DGLAB/TT, *Livro de Registo de Baptismos da Freguesia do Socorro*, 1596-1625, fl. 4). Nos registos de casamento o dourador Francisco Besteiro; Ladrilhadores: Francisco Ribeiro; Oleiros Matias Pires; Cristóvão Antunes e Agostinho Antunes; João Fernandes; Domingos Fernandes; Mathias Fernandes e João Martins; Tecelões: Paulo Henriques e Manuel Leal; Marceneiro: Gaspar Martins.

O crescimento da freguesia veio obrigar à construção de uma nova igreja paroquial, no largo chamado do Socorro e rua de S. Lázaro. De novo, encontramos o Mestre Leonardo Jorge na construção, a par com o Mestre Diogo Vaz, pois em testamento ainda reivindica a cobrança de 730 a 740.000 réis (Coutinho, 2010, Vol. II:408). Assim, em 1645-46 era inaugurado o novo templo, época coincidente com a presença de Avelar Rebelo na zona.⁴⁷ Com efeito, entre 1638-1639, como vimos, viveu na contígua freguesia dos Anjos e, só em 1647, é dado a viver na Rua da Palma, paróquia do Socorro. Não sabemos se esta morada correspondeu sempre à sua residência entre os anos de 1640-1647, mas certo é que Avelar surge documentado nela em 1646. Assim, a primeira referência coincide com a inauguração da igreja de Nossa Senhora do Socorro e com um baptismo de um menino.⁴⁸ Desconhecemos a identidade de Domingos Fernandes e Ana Soares, os pais do menino Manuel, mas deixamos a interrogação: significará este testemunho do acto religioso que Avelar Rebelo trabalhava na campanha decorativa do novo templo da freguesia?

A segunda fonte documental que liga Avelar Rebelo ao Socorro é uma denúncia relativa à vida privada, na qual está acusado de viver uma relação extraconjugal com uma mulher moradora na rua Suja. Nesta delação, Avelar é dado a viver à rua da Palma (Gonçalves, 2012: 137). O facto é denunciado por duas mulheres: a primeira era uma tendeira de nome Ângela Francisca, moradora à entrada da rua Suja (actual rua do Capelão, na Mouraria) de idade de 50 anos que afirmou ter como vizinha, no sobrado de cima, uma mulher, cuja irmã vivia “amancebada com um pintor que chamão o Avelar morador na rua da palma o qual ella testemunha ve o entrar na dita casa pera algumas vezes, mas não sahe porque e mais nao disse dos costumes”.⁴⁹ A segunda denunciante chamava-se Maria Marques, com cerca de 40 anos, exercia o ofício de padeira e vivia defronte da rua Suja. Tal como a anterior, sem mencionar o nome da mulher visada, confirmou que esta “andava amancebada com hum pintor que chamão de Avellar que vive na rua da palma o

qual entrava e sahia com grande continuação, o q ela testemunha sabe pello ver entrar e sair muitas vezes e mais não disse do costume delle”.⁵⁰

Por último, Manoel Roiz de Cáceres, pintor a óleo e morador por detrás do Convento de S. Domingos, confirmou também o testemunho de Ângela Francisca e Maria Marques, pelo que a pronúncia do processo definiu desta forma a situação: “Hua mulher que vive por cima de Angela Francisca tendeira na entrada da rua Suja com hum pintor Joseph de Avellar”.⁵¹

Para além de confirmar a presença de Avelar Rebelo em uma das freguesias mais antigas e dinâmicas da cidade de Lisboa, estes termos de devassas servem-nos também para refletir sobre a identidade da mulher de José de Avelar Rebelo, D. Joana de Andrade, a quem o pintor se refere como “hua molher de muita calidade” (Viterbo, 1903 3ª Série:55). A expressão é retirada do testamento do pintor, no qual se denota a grande preocupação de Avelar Rebelo com a situação económica em que a viúva ficaria, devido às graves penhoras patrimoniais provocadas pela doença prolongada do pintor. Era de tal forma que D. Joana de Andrade não ficaria “em estado de se casar senão muito pobre”, razão pela qual a declara herdeira universal “de tudo o que se achar meu e de todos os meus bens [h]avidos e per [h]aver e testamenteira de todos eles”. Assim,

47 No final do ano de 1645 já se faziam enterramentos na capela-mor da nova igreja. Para o final do século XVII (década de 70-80) estão documentados trabalhos de pintura a óleo de Bento Coelho da Silveira e Miguel Mateus [de Cardenas] e de pintura a têmpera de João da Mota e José de Matos (Ferreira, 2018:83-85).

48 “Aos vinte e hum dias do mês de Maio de mil seiscentos e quarenta e seis batizei a Manuel filho de Domingos Fernandes e de sua mulher Ana Soares. Foi padrinho **Joseph do Avelar**”. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1642-1657), fl. 50.

49 Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa* (Freguesia do Socorro), nº 226, fl. 69 v [12.03.1647].

50 Idem, fl. 73 [12.03.1647].

51 Idem, fls. 76 [13.03.1647] e 79. Manoel Roiz de Cáceres era casado com Maria Monteira. A 20 de setembro de 1639 nasceu-lhes uma filha de nome Maria, cujos padrinhos foram o Dr. António Coelho de Carvalho e Dona Mariana de Vasconcelos. Cf. DGLAB/TT, *Registo de Batismos da Freguesia do Socorro* (1625-1641), fl. 128v.

de fora dos beneficiários ficava Manuel de Avelar de Sousa, um filho natural, não reconhecido pelo pintor em testamento, mas uma das mais enérgicas figuras junto à corte de D. Pedro II para que este cumprisse o pagamento de trinta mil reis anexo à mercê do hábito da Ordem de S. Bento de Avis. Assim, a protecção de Avelar Rebelo em torno da mulher não deverá ter sido apenas de índole financeira, mas esteve também relacionada com o surgimento deste filho extra-matrimónio e das consequências de uma vida pessoal mais atribulada.⁵²

A referência ao facto de Avelar viver na rua da Palma fez-nos investigar dados biográficos relacionados com as famílias que ali viveram e deparámo-nos com o casal Diogo de Noronha (1590?-1645) e D. Leonor de Andrade (1590?-?). D. Diogo de Noronha era escrivão da Ordem de Malta e casou-se nesta freguesia com a sua parente D. Leonor de Andrade.⁵³ Naquela artéria foram-lhes nascendo e falecendo vários filhos.⁵⁴ Num dos assentamentos de baptismo, em 1623, surgem como padrinhos Frei Jerónimo de Brito e Melo comendador da Ordem de Malta⁵⁵ e uma D. Joana de Andrade, provavelmente parente de D. Leonor de Andrade.⁵⁶

São muitos os Noronhas que andam associados à freguesia do Socorro. Desde logo, os Condes de Linhares, depois os Condes de Arcos, os Condes de Vila Verde e os Comendadores de S. Martinho de Frazão. No início do século XVII, era titular de S. Martinho de Frazão D. Francisco de Noronha⁵⁷, cuja filha (D. Mariana de Noronha) casou-se com Gaspar Faria de Severim, secretário das mercês de D. João IV. Viviam na Rua do Boi Feroso.⁵⁸

Também se detectam muitos Andrades associados à família Noronha, mas tivemos mais dificuldade em identificar esta família. Por exemplo, no baptismo de Pedro, um dos filhos do escrivão da Ordem de Malta, os padrinhos são D. Gracia de Andrade (avó?) e Pedro de Noronha de Andrade.⁵⁹ Em 1625, foi baptizada uma menina de nome Sebastiana, apadrinhada pelo Desembargador do Paço, o Dr. Inácio Teixeira, e filha do licenciado Francisco Tavares e de D. Francisca de Andrade.⁶⁰ Em 1652, D. Diogo de Andrade,

Condestável, regressado da Baía faleceu na freguesia do Socorro, figura que não conseguimos identificar.⁶¹ Se D. Joana de Andrade, mulher de José de Avelar Rebelo, pertencia a este meio familiar ligado à “nobreza civil”, na definição de António de Vilas Boas e Sampaio (Caetano, 1994:127) foi dado que não conseguimos confirmar, apesar desta intensa prospecção e explanação de dados.

No entanto, o património elencado pelo pintor no testamento não deixa margem para dúvidas na avaliação de um nível social mais

52 No testamento, ao elencar o património penhorado, emitiu um desabafo que poderá estar relacionado com esta situação: “hua joia de perolas grande que dei a Francisco Cardoso irmão do Padre Jorge Cardoso para dar satisfação per mi a *Dona Anna Leitao que Deus lhe perdoie*” (Viterbo, 1903 3ª Série:55).

53 Diogo de Noronha casou-se a 21 de Janeiro de 1610 com D. Leonor de Andrade, tendo que pedir dispensação, pois ainda eram familiares em 3º e 4º grau. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Casamento de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1633), fl. 73. D. Diogo de Noronha faleceu em 1645, mas não conseguimos apurar a data de falecimento de D. Leonor porque há interrupções cronológicas no livro de óbitos da Freguesia do Socorro na década de 30-40. Por outro lado, D. Diogo de Noronha não é dado como viúvo, mas D. Leonor também não surge como testamenteira, papel que é desempenhado pelo seu filho primogénito D. Francisco de Noronha que deverá corresponder ao Capitão Francisco de Noronha a viver na Rua da Palma. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657), fl. 31;49.

54 Nascimentos: Manuel a 14 de Outubro de 1610 (fl. 8), Inês a 8.03.1612 (fl. 24), Francisco a 21.08.1614 (fl. 44v), Maria a 15.09.1616 (fl. 67v), Isabel a 19.11.1617 (fl. 1 do 2º livro), António a 20.04.1620 (fl. 35), Pedro a 12.10.1621 (fl. 49); Gonçalo a 24.05.1623 (fl. 155), Maria a 31.07.1624 (fl. 169) em DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia do Socorro* (1596-1625).

55 Segundo o geneall.net, Frei Jerónimo de Brito e Melo foi o 62º Prior do Crato, Bailio de Leça e Acre, Comendador de Algoz em Vimioso e de Vera Cruz de Marmelar, em Portel,

tudo na Ordem de Malta. Foi ainda Capitão-mor de Setúbal e Governador da Fortaleza de S. Filipe, além de fundador da Igreja de S. João em Palmela, onde jaz sepultado.

56 DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia do Socorro* (1596-1625), f. 155. No assento, o cura engana-se na redacção do nome de D. Leonor e escreve D. Gracia de Andrade, quiçá sua mãe. No entanto, Diogo de Noronha casou-se em 1610 com D. Leonor de Andrade, tendo que pedir dispensa, pois ainda eram familiares. Como vimos, ao longo dos anos, foram nascendo os filhos sempre com D. Leonor de Andrade, pelo que se confirma o erro do cura. Os erros que os padres incorriam ao assentar os nomes dos paroquianos já havia sido assinalado neste texto.

57 Descendia por linha bastarda de D. Pedro de Menezes, 1º Marquês de Vila Real, tal como os Condes de Linhares (estes por via legítima). Daí a concentração de tantos Noronhas nos registos da Freguesia do Socorro. Cf. Gayo, Vol. I; IX).

58 Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657), fl. 32.

59 Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro*, (1596-1625), fl.32v e 49. Pedro de Noronha e Andrade surge também associado a uma Lucrecia de Noronha, irmã de D. Mariana de Noronha, ambas filhas do Comendador de S. Martinho de Frazão.

60 Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro*, (1596-1625), fl. 177v.

61 Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657), fl. 79v.

elevado deste casal em relação a outros pintores, cujos inventários vamos conhecendo.⁶² Assim, a leitura atenta do testamento faz-nos registar os seguintes bens móveis: “hum prato de agoa às mãos com seo jaro [avaliado] em 20 mil rs, as quais peças são de prata”; “huam cadea de ouro de hua volta soldada em 15mil rs”; “hua palangana de prata de pontas e outra mais piquena e quatro tijelas tão bem de prata...[avaliadas] em dezoto mil rs...”; “hua palangana de prata.. [avaliada] em nove mil reis e seissentos e noventa reis”; “mais outra palangana de prata...por seis mil rs”; “hum saleiro de prata em seis mil rs”; “hum cálice de prata com sua patena em seis mil rs”; “hum anel de cinco esmeraldas em cruz e uma sortiga de três diamantes no que toca a hua quarta de prata” “e hua joia de perolas grande” (Viterbo, 1903:55-56). Embora todos os objectos acima mencionados estivessem penhorados, o seu elenco corresponde a uma avaliação considerável⁶³, facto que nos leva, de novo, a insistir na “qualidade” de D. Joana de Andrade e na detenção de um certo “laivo de nobreza” que levou D. João IV a beneficiar Avelar Rebelo com a Ordem de S. Bento de Avis.⁶⁴ Relembre-se aqui o facto de entre os reinados de D. João IV e D. João V não haver notícia de nobilitação de pintores e a dificuldade do estado do meio em ascender socialmente (Flor e Flor, 2019: 39). Em obra anterior, já havíamos reflectido sobre a terminologia “nobre” ligadas a André Reinoso (filho de um médico) e a Avelar Rebelo (“homem nobre e de bons parentes”) (Flor e Flor, 2019:39), facto que contrasta, por exemplo, com a terminologia na filiação do pintor Domingos da Cunha “o Cabrinha”, (1598-1644) cujos pais eram “Gregório Antunes e Margarida Pereira gente ordinária, mas de bom viver” (Franco, 1717:485).

Para além destes pormenores biográficos, outros poderão ser acrescentados para nos ajudar no esclarecimento do meio social em que se inseriu o pintor ao longo da carreira. Por exemplo, na mesma freguesia, conseguimos rastrear dois nascimentos de crianças filhas do Capitão Manuel de Vasconcelos do Amaral, morador em lugar de Palma de Baixo.⁶⁵ Recorde-se que este Capitão foi uma das

testemunhas do testamento de Avelar Rebelo e, para além dele, conhecemos o nome das restantes: o Dr. Manuel da Silva Correia, talvez médico, morador à Cruz da Pedra na quinta de Francisco Fernandes Furna; Manuel Serrão barbeiro morador no lugar de Carnide e vários membros da família Pimentel, primos do Cosmógrafo-mor do reino que viviam na Quinta das Laranjeiras, na freguesia de S. Sebastião da Pedreira. Com efeito, como testemunha surgem Filipe Serrão Pimentel, morador na quinta de seu pai Jerónimo Serrão Pimentel⁶⁶, bem como Manuel Serrão Pimentel também filho deste último.

Ainda como testemunha, cite-se a figura de António Correia de Azevedo que era natural de Lisboa e filho de Pero Correia de Azevedo e de Isabel da Silva. Em 1642, já ocupava a posição de Arcediago da Vila de Penela da Sé de Coimbra (Silva, 2013:382), mas não conseguimos ainda estabelecer a ligação com o pintor em estudo.

62 Compare-se, por exemplo, com o inventário de Baltasar Gomes Figueira, no qual não abundam nem as joias, nem a prata elencada.

63 O pintor José de Avelar Rebelo e a sua esposa possuíam um serviço completo de prata de considerável valor e depreende-se que foram penhoradas as peças principais (prato da água às mãos, jarro, saleiro etc), pressupondo que os pratos ficaram ainda em poder de D. Joana de Andrade. Agradeço ao Dr. Hugo Crespo esta reflexão.

64 Não conseguimos detectar o progenitor de Avelar Rebelo. Nos registos paroquiais surgem vários Rebelos, entre os quais Belchior Rabello contador do Cível da Cidade que surge como padrinho em 1619, mas sem ligação segura ao pintor. Cf. DGLAB/TT, Livro *Registo de Nascimentos da Freguesia do Socorro* (1596-1625), fl. 14v. Acresce ainda dizer que não conseguimos apurar se Álvaro do Avelar (Serrão, 1992:206) que surge na Irmandade de S. Lucas era parente de Avelar Rebelo.

65 DGLAB/TT, *Livro de Registo de Batis-mos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro*, (1642-1657), fl. 109 (19.08.1651); fl. 114 (27.07.1652). Na década de 40, o Capitão Manuel Vasconcelos do Amaral vivia na freguesia de S. Lourenço de Carnide. Cf. DGLAB/TT, *Li-*

vro de Registo de Mistos da Freguesia de Nossa Senhora do Amparo (1628-1653), fl. 56v.

66 A 12 de Outubro de 1656, Jerónimo de Serrão Pimentel, capitão (Olival, 1997:72) pediu licença para casar com Vicência de Padilha, natural da freguesia de S. Nicolau filha de Francisco Padilha de Miranda e de Dona Barbara de Padilha (DLAB/TT, 1656). Os irmãos de D. Vicência não queriam deixá-la casar com um viúvo recente, pois D. Joana de Suniga, havia falecido a 26 de Julho de 1656 e estava enterrada na capela do Convento do Carmo instituída em 1566 por Luís Serrão Pimentel para panteão familiar. No entanto, podia estar em causa questões de judaísmo, pois os Serrão Pimentel descendiam de cristãos-novos, embora este ramo alegasse que essa contaminação atingia apenas o lado do Cosmógrafo-mor Luís Serrão Pimentel. De facto, num processo de Inquirição de limpeza de sangue para a obtenção de um hábito da Ordem de Cristo a um neto de Jerónimo de Serrão Pimentel com Vicência de Padilha (Jerónimo de Padilha Pimentel) este alegava que os rumores de judaísmo tinham nascido devido “ao casamento do irmão [Jorge Serrão Pimentel] do bisavô [Jerónimo Serrão Pimentel] com Ana Tovar, pessoa bem menos opinada” (Olival, 1997:71).

Outros nomes na *entourage* de Avelar Rebelo assinalam-se de igual modo nesta freguesia: o licenciado Jorge Cardoso (1606-1669)⁶⁷ e o já aludido Cristóvão Soares de Abreu, desembargador na Relação do Porto e Vereador da Câmara de Lisboa. Recorde-se que o licenciado Jorge Cardoso foi o testamenteiro do pintor e, juntamente com o seu irmão Francisco Cardoso, um dos beneficiários. A confiança manifestada por Avelar Rebelo em Jorge Cardoso não sabemos aquando remonta. No entanto, gostaríamos de recordar as origens de Jorge Cardoso, nascido na freguesia de S. Julião “em huas cazas cazas que estão defronte do nicho de S. Eloy” e filho de um ourives e lapidário de nome Manuel Fernandes Henriques (Conceição, 1996:24). Esta ligação ao mundo dos oficiais mecânicos explicará decerto a ligação a Avelar e a presença de Cardoso na Irmandade de S. Lucas, na qual foi mordomo na presidência de Avelar (1643-1644) e escrivão na de António Pereira (1644-1645) (Flor, Flor, 2016:68).⁶⁸ À hora da morte, Jorge Cardoso deixou à sobrinha Mariana Cardosa em testamento “três quadros da Sua Devoção, hum de S. Jeronimo e outro de Santo Ambrosio e o terceiro de S. Damaso Papa Portugues natural de Braga” (BNP, coD. 628, fl. 41). Do quadro do Apóstolo de S. Tomé, obra inacabada de José de Avelar Rebelo oferecida em testamento no ano de 1657, não conseguimos encontrar rastro.

II.1.4 – Freguesia de Nossa Senhora do Amparo de Benfica

O pintor José de Avelar Rebelo faleceu a 15 de Outubro de 1657 na freguesia de Nossa Senhora do Amparo de Benfica (Viterbo, 1903:59), após ter vivido como acabámos de ver em zonas centrais de Lisboa. Em nossa opinião, esta itinerância pelas freguesias poderá corresponder à necessidade de estar junto dos locais de trabalho, facto que já comprovámos em relação a outros pintores como, por exemplo, Gabriel del Barco y Minusca (Flor, Flor, 2018:263). No entanto, não sabemos a data precisa em que Avelar se mudou para esta freguesia na estrada de Benfica, à Cruz da Pedra. Do nosso

conhecimento é apenas o pormenor de que se encontrava acamado “per causa de minha doensa ser tão prelongada” (Viterbo, 1903:55). Por outro lado, a mãe, Sebastiana do Avelar, havia falecido poucos dias antes, a 5 de Outubro, nas mesmas casas.⁶⁹

Por isso, tentámos perceber se a família era natural daquela zona periférica de Lisboa, mas não encontramos qualquer registo do casamento dos pais ou de batismo de crianças que nos elucidasse sobre a naturalidade do pintor.⁷⁰ Ao contrário das freguesias anteriores, estes registos paroquiais são lacónicos no que diz respeito a profissões, surgindo muito pontualmente nomes inequívocos como os de Pedro Nunes Tinoco que ali se casou em 1602⁷¹, de Teodósio de Frias a apadrinhar uma criança em 1614⁷² e, de novo, o de Pedro Nunes Tinoco a apadrinhar uma criança em 1630.⁷³

No livro de óbitos, no qual se assentou o falecimento de Avelar Rebelo, o Padre Domingos João dá-nos a notícia de que o pintor pediu para ser enterrado no Convento de S. Domingos de Benfica [Figura 9] e não na igreja paroquial de Nossa Senhora do Amparo.⁷⁴

67 DGLAB/TT, *Livro de Registo de Batis-mos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro*, (1642-1657), fl. 144v (17.09.1656).

68 O nome de Jorge Cardoso que surge como escrivão na direcção de Bartolomeu de Sousa será um homónimo, pois o Beneficiado havia falecido em 1669.

69 DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1653-1679), fl. 69v.

70 Foram consultados os vários livros de registo de mistos entre 1582-1657. Em 1635 surge, de novo, a apadrinhar uma criança, o Dr. Paulo Rebelo que calculamos ser o mesmo surgido na Freguesia de Nossa Senhora do Socorro (Baptismos entre 1625-1641, fl. 104). A 19 de Janeiro de 1674 faleceu o Padre João Machado Rabello, também enterrado em S. Domingos de Benfica. Não conseguimos apurar se as duas figuras teriam alguma ligação ao pintor Avelar Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1653-1679). Também não encon-

trámos vestígios do falecimento de D. Joana de Andrade na mesma freguesia. Apenas se registe o falecimento de uma D. Joana Cor-de Trophe (?) na quinta do Cónego Cordes a 29 de Junho de 1662, também enterrada no Convento S. Domingos de Benfica.

71 DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1582-1628), s/f. (22 de Setembro). A data já havia sido revelada por cópia no Processo de Habilitações do Santo Ofício (Campos, 2018:448).

72 DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1582-1628), fl. 82v

73 DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1582-1628), fl. 104.

74 DGLAB/TT, *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1653-1679), fl. 70.

Este dado é para nós importante porque, desta forma, a sua transferência para o termo de Lisboa poderá encontrar justificação naquele cenóbio dominicano.

Sobre a história deste convento quatrocentista, sabemos que a partir de 1624 conheceu grandes obras de ampliação e decoração programadas por Frei João de Vasconcelos (1588-1652) filho de D. Manuel de Vasconcelos (Senhor do Morgado do Esporão, Presidente do Senado da Câmara de Lisboa, Regedor da Justiça e membro do Conselho de Estado em Madrid) e de D. Luísa de Vilhena. Frei João pertencia a uma das famílias portuguesas mais influentes do tempo, tendo inclusive um irmão, D. Francisco de Vasconcelos 1º Conde de Figueiró, ao serviço de D. Mariana de Áustria, mulher de Filipe IV de Espanha, na qualidade de mordomo-mor.⁷⁵

Em 1637, Frei João de Vasconcelos viajou até Madrid na qualidade de Inquisidor apostólico e pregador de Filipe IV (Almeida, 1998:21). Além de assuntos inerentes ao cargo, procurou artistas capazes de executar obras *ao natural* para a decoração do templo de S. Domingos de Benfica. Estas indicações terão sido fornecidas pelo irmão que estava ligado à campanha de obras de uma importante instituição religiosa madrilena: a igreja de Santo António dos Portugueses para o qual trabalharam imensos pintores de craveira, a saber Eugénio Cajés (1575-1634), Francisco Pineda, Vicente Carducho e Angelo Nardi (Gomes, 2001:191). Através de Frei Luís de Sousa, somos informados de que Frei João encomendou uma série de pinturas⁷⁶ para os retábulos dos novos altares executados

75 Por curiosidade, refira-se o facto de Frei João de Vasconcelos ser “hum dos espirituais amigos com quem o Padre Jorge Cardoso tinha familiar trato”, notícia que nos estreita ainda mais as ligações entre José de Avelar Rebelo e o Convento de S. Domingos de Benfica. Cf. BNP, cód. 628, séc. XVIII, fl. 35.

76 Em trabalho anterior, sugerimos a hipótese da pintura de Vicente Carducho (1626)

na Igreja de S. Domingos ter pertencido à colecção do Morgado do Esporão residente em Madrid e ter vindo juntamente com as suas ossadas (Flor b, 2016:125).

77 O pintor Bento Coelho da Silveira está também documentado nessa tarefa de recepção e acondicionamento de obras no Palácio dos Marqueses de Fronteira (Soromenho, 2011:42; 53).

[Figura 9]

Aspecto exterior do Convento de S. Domingos de Benfica (Lisboa)



pelo marceneiro Jerónimo Correia (Ferrer de Valdecebro, 1668: 2º Vol. 38-39 citado por Sousa, 1866).

A recepção da pintura foi monitorizada por um pintor português, do qual o cronista infelizmente omitiu o nome: “ a segunda capela em ordem é do Espírito Santo, em que é muito para considerar a admiração com que se representam os sagrados Apostolos recebendo o fogo divino; mas com singularidade admirável se vê o Evangelista, fenix de Amor, encostado sobre um livro que lhe caiu das mãos, abrindo-se-lhe as folhas com propriedade tão enganosa, que quando este quadro chegou de fora, desenrolando-o o Pintor pera ver o que era, e tirando as folhas do papel que trazia pera resguardo da pintura, remeteu com a mão a uma folha do livro pintado, cuidando que era também papel posto de fora: já não temos que nos admirar com as uvas com que as aves se enganarão, nem ainda da toalha com que outro Pintor se enganou” (Sousa, 1866:187).⁷⁷

Um dos pintores associados a Benfica, em particular ao Paço do Inquisidor-mor mandado construir por D. Francisco de Castro (1574-1653), é o já citado Domingos da Cunha o Cabrinha.⁷⁸ Para Frei Luís de Sousa, o Paço do Inquisidor-mor era “outro novo Convento, pois não só compreende em si quanto pede uma perfeita Igreja, mas acompanhada pollo lado direito, e emparada por detraz com hum dormitório de dous lanços, que ocupão vinte cellas, e mais oficinas: compõem huma Casa de Noviços; que quer parecer novo e distincto edifício, maiormente ajuda polla parte esquerda da mesma capela de hum Palacio com aposentos e oficinas necessárias pera hospedar hum Senhor com a família de seu serviço; não sem gosto e recreação dos sentidos, porque ao da vista, a oferece pollas janelas hum breve mas deleitoso jardim com cerca particular regado de hum garnde tanque que, liberalmente lhe comunica a agoa que bebe de hum sombreiro de jaspe vermelho” (Sousa, 1886:197). Como se infere da descrição do dominicano-cronista e de documentação posteriormente aduzida (Vale, 2015:118) o conjunto mandado construir pelo Inquisidor compunha-se de palácio, Casa do Noviciado e capela do *Corpus Christi*.

Em 1632, Cabrinha recolheu-se ao mencionado “Paço do Inquisidor Geral, pera lhe acabar huns quadros, que já tinha começado, e não queria o ditto Senhor, que entrasse nelles outra mão” (Franco, 1717:501). Um assalto à sua casa situada na rua do Telhal freguesia de S. José (Flor, 2021:35), convenceu-o definitivamente a entrar na Companhia de Jesus nesse mesmo ano de 1632, tendo trabalhado pelos mesmos anos da década para a Igreja de S. Roque, tal como Reinoso e Avelar. Domingos da Cunha faleceu em 1644, precisamente no mesmo ano em que D. Francisco de Castro assinava com os frades dominicanos um contrato para a construção da capela do *Corpus Christi* (1644-1648), na qual mandou construir o sepulcro familiar.

Sem mais notícias, deixamos a interrogação: terá o desaparecimento do pintor jesuíta proporcionado a oportunidade para Avelar Rebelo se aproximar deste “estaleiro de obras” que o fizeram mudar

de freguesia e, mais tarde, escolher o Convento de S. Domingos de Benfica para descanso final?

II.1.5 – Contratos e Mecenas

Ao longo da sua vida activa, José de Avelar Rebelo trabalhou para Irmandades de igrejas paroquiais; Ordens Religiosas várias como as dos agostinhos, cistercienses, clarissas, jerónimos, teatinos e beneditinos). Para além do mundo religioso, respondeu a encomendas para a primeira nobreza de corte (capelas da Casa Professa da Igreja de S. Roque da Companhia de Jesus), altas figuras da Igreja e para a Coroa.

Analisando por ordem cronológica, em 1639, foi contratado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora dos Mártires de Lisboa para cumprir uma empreitada de oitenta pinturas, cuja execução foi faseada no tempo (1639/1650). A obra iniciou-se pelo tecto com a execução de setenta e dois painéis, no qual historiou “*toda a vida de Christo nosso Redemptor desde a Anunciação até á vinda do Espíricto Santo...* com largas molduras e nos repartimentos com pinhas ou florens tudo sobre dourado que junto com o singular das pinturas representava-se aos olhos hum devoto Ceu” (Conceição, 1751:304-305). Sobre o arco da capela-mor, “A Tomada de Lisboa” (colocada em 1641 e que ainda em 1751 se conservava junto à porta da Sacristia da igreja), bem como sete pinturas debaixo do coro representando os passos da Sagrada Escritura (aplicados em 1650). Estas ainda aí permaneciam quando Frei Apolinário da Conceição redigiu as memórias da história da Igreja dos Mártires.

Na década de 40, trabalhou para o Convento da Graça, tema já desenvolvido, e assinou e datou (1643) um “Descanso na Fuga

⁷⁸ O pintor era também visita de casa da Condessa de Odemira (Franco, 1717:540), talvez D. Juliana de Lara casada com D. Sancho de Noronha, 6º Conde de Odemira (c.1579-1641). Relembre-se o facto de a irmã do

Inquisidor Geral, D. Violante de Castro (?-1616) ser casada com D. Afonso de Noronha, 5º Conde de Odemira (f. 1578) (Sousa, 1662/1866:193).

para o Egipto” [Figura 10] para o Convento das Chagas de Vila Viçosa (hoje em colecção particular) (Serrão, 1992:233). Também para este convento de clarissas poderá ter executado um retábulo portátil sobre madeira, no qual exhibe a assinatura, nomeadamente



[Figura 10]

José de Avelar Rebelo, *Descanso na Fuga para o Egipto*, 1643, Colecção particular.

nas pinturas “Cristo atado à coluna” (assinado e datado de 1655) e “Prisão de Jesus” (assina Avelar) (Sobral, 2004:156-161). No mesmo ano, assinou o retrato de D. João IV para ser exposto na Sala dos Reis do palácio da Hospedaria do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, tema a que voltaremos.

Ainda na década de 40 (1644?) deverá ter recebido a encomenda de Frei Diogo de Jesus para pintar a tela do retábulo da livraria do Mosteiro de Santa Maria de Belém, um *S. Jerónimo Doutor da Igreja na Livraria a traduzir as Sagradas Escrituras*.⁷⁹ Nesta obra seguiu de perto a conhecida gravura de Albrecht Dürer (Serrão, 1992:229-230) e assinou *Avellar faciabat*. Também ao mesmo artista foram atribuídas duas telas para o altar de S. Jerónimo, sito no cruzeiro da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos: um *São Jerónimo no deserto* e um *Trânsito de S. Jerónimo* (Serrão, 1992:233), encomendas devidas a Frei Tomás de Basto, tal como a de um retábulo dedicado a *Santa Paula instruindo os seus Monges* que se situava em frente e que anda atribuído a André Reinoso.

Em 1646, o nome de Avelar Rebelo é detectado a trabalhar para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé de Lisboa, a qual possuía uma capela na charola (Serrão, 2001: 35-37), a primeira do lado do Evangelho. Esta ficou muito arruinada com o Terramoto de 1755, obrigando a obras de reconstrução e natural campanha decorativa, dirigidas pelo arquitecto Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791) e pelo pintor Pedro Alexandrino (1730-1810) respectivamente. Desta forma terá desaparecido um núcleo de obras importantes, a saber, um retábulo versando a *Paixão de Cristo* de Brás Gonçalves e um Sacrário Eucarístico com pinturas do mesmo artista em parceria com o pintor Gaspar Dias. Para a decoração seiscentista da capela

⁷⁹ Na obra *Corografia Portuguesa*, o Padre António Carvalho da Costa refere que da Sala dos Retratos dos Religiosos da Ordem de São Jerónimo no Mosteiro de Santa Maria de Belém se desce pela escadaria da Portaria principal “aonde estão duas pinturas, hua de

Avelar, outra de Arrinino (?)” (Costa, 1712:659). Teria a pintura *S. Jerónimo Doutor da Igreja na Livraria a traduzir as Sagradas Escrituras* sido transferida no século XVIII para a escadaria ou trata-se de outra obra assinada por Avelar, da qual não sabemos o tema da composição?

estão apurados nomes como o ensamblador régio António Vaz de Castro (entalhador), o arquitecto Marcos de Magalhães (traça da arquitectura e decoração do perdido zimbório), o pintor Martim Conrado responsável pela pintura oval representando a *Adoração do Santíssimo Sacramento pelos Anjos* (1647) e, por último, Avelar Rebelo que um ano antes (1646) havia executado a tela de *Cristo dando a comunhão aos Apóstolos*. O pintor parece ter seguido uma gravura da época segundo composição de Frederico Barroci sobre a *Instituição da Eucaristia* presente na Igreja de Santa Maria Sopra Minerva em Roma, mas o estado de conservação da pintura não deixa apreciar a estética (Serrão, 1998: 63).

Os frades teatinos do Convento de Nossa Senhora da Divina Providência, ao Bairro Alto, contaram também com a sua arte num conjunto de telas representando a vida de S. Caetano, as quais foram ornamentar o primitivo edifício inaugurado em 1653. Na década de 70, o rei D. Pedro II viria a oferecer terrenos para reconstrução do convento teatino e as pinturas de Avelar resistiram ao tempo, mas não à observação crítica do pintor Cyrilo Volkmar Machado que, no século XIX, detectou a sua identidade (assinada e datada de 1655): “em quanto aos dos Caetanos feitos, segundo alli se lê, em 1655, parecem de mão muito menos hábil, e menos antiga” (Machado, 1823:61). Um ano antes de falecer, José de Avelar Rebelo, completou um painel representando “Um Triunfo de Nossa Senhora” a pedido dos Monges Beneditinos do Convento de Nossa Senhora da Saúde⁸⁰, segundo notícia do mesmo Cyrilo: “na portaria de S. Bento há hum grandíssimo painel do triunfo de Nossa Senhora pintado em 1656, e ouvimos dizer a Pedro Alexandrino que no friso de architectura tinha o nome de Avelar” (Machado, 1823:61).

II.1.5.1 – D. Manuel de Saldanha (1593-1659)

Para além dos conventos e ordens religiosas mencionados, no que se refere às altas figuras da Igreja, o nome a salientar é o Reitor da Universidade de Coimbra D. Manuel de Saldanha [Figura 11], o qual

“ornou a Universidade de grandes obras” (Pereira, 1786:114v).⁸¹ Descendente do primeiro Saldanha que veio para Portugal no século XV, Diogo Lopes de Saldanha, Senhor de Miranda de Castanhar e de D. Maria Bobadilha (cujas armas ostentava), Manuel de Saldanha era filho de João Saldanha, Comendador de Alcains e de D. Leonor de Menezes, dama da Rainha D. Catarina de Áustria (Pereira, 1786: vol. II:114).⁸²

Nasceu a 9 de Janeiro de 1593, talvez na Quinta dos Álamos, freguesia de Nossa Senhora da Ajuda.⁸³ Licenciou-se em Cânones, foi Inquisidor em Évora (até 1638), Reitor da Universidade de Coimbra (1638-1659); Bispo eleito de Viseu (1646?) e Bispo eleito

80 A consulta do códice 628 da BNP (Fl. 36) aduziu-nos a informação de que o Padre Jorge Cardoso era amigo de Frei Jerónimo do Deserto irmão converso do Mosteiro de S. Bento, com quem tinha “frequente praticas, falecido um ano após José de Avelar Rebelo. No epitáfio daquele religioso, Jorge Cardoso mandou escrever: “aqui jaz Frei Jerónimo do Deserto que servio a Deus desde 43 annos no ministério de sacristão. A 15 de Maio de 1658 Georgius Cardoso Fieri Curavit”.

81 Na família Saldanha e nas suas várias ramificações (Condes da Ponte, Condes da Ega e os Marqueses de Rio Maior) existem várias figuras no século XVII com o nome de Manuel de Saldanha. O Reitor da Universidade de Coimbra é muitas vezes confundido com outro Manuel de Saldanha, sumilher da cortina de D. Afonso VI, Cónego da Sé de Lisboa e Bispo de Viseu, cidade onde faleceu em 1671. Este Manuel de Saldanha era filho de Fernão de Sousa Comendador de S. Martinho de Santarém e de D. Joana de Noronha filha do comendador de Santa Maria de África (Sousa, 1941:450-451). No entanto, a inscrição na ermida de S. José que fundou no convento do Buçaco em 1643 não parece deixar margem de dúvida sobre qual o ramo a que o Reitor Manuel de Saldanha pertencia, uma vez que se mencionam os irmãos Luís e Jerónimo, filhos de João de Saldanha e Leonor de Menezes. “Manuel de Saldanha Reitor da Universidade de Coimbra, Bispo eleito de Viseu, mandou fazer esta ermida a honra do Glorioso S. Jose com os Passos da Paixão que della comessão, e o cuidado e padroado della

encarregou aos sucessores primogénitos de seu irmão Luis de Saldanha, e tem huma missa quotidiana pela alma de seu Irmão Jerónimo de Saldanha” (Pereira, 1786:115).

82 O seu pai, D. Rodrigo de Menezes, “foi Governador dos Cinco que ficaram quando El Rei D. Sebastião passou a África” Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Mistos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Alcains* (1582-1630), fl. 692.

83 “Aos nove dias do mês de Janeiro de 1593 anos pus os santos óleos Manuel filho de João de Saldanha e de Dona Leonor [de Menezes] sua mulher forão padrinhos... [não refere]. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Baptismos da Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda* (1592-1662), fl. 6v. Os irmãos Maria e Rodrigo nascerão em Castelo Branco, freguesia de Alcains (07.04.1597 e 07.06.1598, respetivamente), mas o nascimento do primogénito Luis de Saldanha não foi localizado neste bispado da Guarda, nem em Lisboa na freguesia da Ajuda, talvez pelo facto de só haver registos de baptismo a partir de 1582 e 1592, respectivamente. Em Alcains, a irmã Maria teve como padrinhos Dom Nuno de Noronha Bispo da Guarda e a avó Dona Madalena de Almada, enquanto Rodrigo teve como padrinhos Rui Fernandes de Saldanha e também a avó. A mãe, D. Leonor de Menezes, faleceu a 14.10.1599 em Alcains de uma enfermidade. Cf. DGLAB/TT, *Livro de Registo de Mistos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Alcains* (1582-1630), fl. 692.

[Figura 11]

António Simões Ribeiro (?), *Retrato de D. Manuel de Saldanha*,
galeria dos Reitores, Sala do Exames Privado da
Universidade de Coimbra. ©Universidade de Coimbra

de Coimbra e Conde de Arganil (1655), não chegando a exercer tal cargo, pois faleceu em 1659. A sua eleição para o cargo de Reitor da Universidade de Coimbra remonta ao ano de 1638, tendo sido mais tarde confirmado no lugar por D. João IV. Tal como a restante família Saldanha, D. Manuel foi um fervoroso apoiante do Restaurador, tendo organizado seis companhias de estudantes para irem defender a independência do reino à fronteira de Elvas em 1645. A este propósito, Frei Nicolau de Santa Maria escrevia que “as letras lhe não embotavão a lança & que era verdadeiro Saldanha e que seus estudantes não erão menos diligentes em acodir ao tambor da guerra, que ao sino das escolas” (Santa Maria, 1668:296).

Em 1646, juntamente com o Reformador, o dominicano acima citado Frei João de Vasconcelos, celebraram na Capela da Universidade o solene juramento de Nossa Senhora da Conceição, juntamente com todo o corpo académico. Na direcção deste Reitor continuaram-se as obras de reforma dos espaços da Universidade (a partir de 1642), em particular a Sala dos Actos Universitários ou Sala dos Capelos (1654-1656) “porque estava mui danificada, & ameaçava o tecto ruina” (Santa Maria, 1668:296). Os trabalhos foram entregues ao mestre de obras de pedraria António Tavares, ao carpinteiro Francisco de Moraes, ao oleiro Bento Luís, ao mestre azulejador Manuel Fernandes, ao ladrilhador António de Paiva; aos marceneiros André de Almeida e Manuel da Costa, ao serralheiro Domingos Marques, ao ferreiro Mateus Ferreira e ao vidraceiro João da Costa (Correia, 1946:177-178).

No que se refere às obras de pintura teremos de assinalar vários nomes que estiveram na *entourage* do Reitor Manuel de Saldanha, tanto em contexto das obras da Universidade como em outras. Assim, para a pintura de brutesco no tecto da Sala dos Capelos (1654-1656)



foi escolhido Jacinto Pereira da Costa com a incumbência de “dourar e pintar a cornija na forma que diser o Senhor Reitor...e assim dourará os angros e as pinhas das partes mais convenientes para a elegância da dita obra” (Correia, 1946:177-180). Com ele terão colaborado Inácio da Fonseca e Luís Álvares (Correia, 1946:177-186).

Acresce ainda informar que o pintor dourador Jacinto Pereira da Costa era natural da cidade do Porto e tornou-se, em 1659, marido de Antónia de Ayala, irmã de Josefa de Óbidos (Serrão, 1991:33). Estas relações familiares desenvolveram-se a partir do conhecimento estabelecido entre Pereira da Costa e Baltazar Gomes Figueira quando trabalharam para o Colégio de Santo Agostinho em Coimbra (Garcia, 1923:144-146). Assim, o nome da pintora Josefa de Ayala e Cabrera, juntamente com o de seu pai Baltazar Gomes Figueira constituem outros dois nomes importantes na selecção do Reitor da Universidade de Coimbra para adorno das obras que projectava fossem elas livrescas ou artísticas. Recorde-se aqui a publicação dos *Estatuos da Universidade de Coimbra* com a respectiva “Portada” e “Insignia” (assinada por Josefa em 1653) e todas as questões técnicas que as gravuras suscitam.⁸⁴

Paralelamente aos nomes já elencados de pintores em torno do Reitor Manuel de Saldanha, outros terão de ser aduzidos. Desde logo, Carlos Falch (act. 1652-1656), um pintor de nacionalidade estrangeira que executou, a partir de Lisboa, os dezoito retratos dos reis na Sala Grande da Universidade pela quantia de 142.0000 reis entre Junho de 1655 e Dezembro do mesmo ano (Correia, 1946:189). Frei Nicolau de Santa Maria esclarece que, para se colocarem na sala os ditos retratos, D. Manuel de Saldanha os “mandou retratar muito pelo natural” (Santa Maria, 1668:296). A execução de quase uma vintena de retratos, desde D. Afonso Henriques até D. João IV (exceptuando os Filipes) no espaço de seis meses obrigou a um trabalho de parceria, talvez Simão Fogaça e Todo Jacobo (criado) a viver em 1652 com Falch na sua residência sita na Rua das Parreiras, freguesia de Santa Catarina, excomungados pelo Padre pelo facto de não terem avisado da mudança de residência (Flor,

2018:79). Essa diversidade de mão de obra na série de retratos de Coimbra provocou uma qualidade irregular, facto que desagradou a D. Manuel de Saldanha que exigiu a emenda do retrato de D. João IV em Março de 1656 (Correia, 1946: 189).

A imagem do monarca era tema caro ao Reitor de Coimbra, pois já havia solicitado a sua representação no frontispício da obra que mandara publicar em 1641 intitulada, “Os Applausos Académicos da Universidade de Coimbra a El Rei Nosso Senhor”. Esta saiu do prelo da oficina de Diogo Gomes de Loureiro (act. 1598-1651) impressor da Universidade (Gonçalves, 2010:14), na qual a portada aberta por Agostinho Floriano⁸⁵ ostenta o retrato de D. João IV, pintado por José de Avelar Rebelo (Soares, Lima, II vol., 1948: 196-206).

Observando e comparando as representações de D. João IV na gravura publicada em 1641 [Figura 12], cujo contexto será desenvolvido mais adiante, e na pintura do Paço Ducal de Vila Viçosa assinada em 1643, facilmente nos apercebemos de ligeiras diferenças, quer no posicionamento do rosto (mais terçado na gravura), quer a nível do traje, pois o Rei não surge com a couraça, apenas vestido com a coura de pele. Ainda examinando a gravura, ao pescoço do rei, a cruz da Ordem de Cristo não surge pendurada numa cadeia de ouro até à faixa como poderemos vislumbrar na pintura a óleo. Estas disparidades conduzem-nos logo a retirar uma primeira ilação: a pintura não deriva directamente da gravura que é cronologicamente anterior.

Neste sentido, a gravura de João Baptista Coelho⁸⁶, que assina “o Lusitano”, está mais próxima do modelo de Vila Viçosa. Embora o gravador tenha omitido a autoria do pintor responsável pela idealização do modelo, saliente-se, contudo que o exemplar é disseminado

84 Sobre este assunto ver (Serrão, 1991:104;252) e (Caetano, 2015:67-69).

85 A portada dos “Applausos Académicos...” representa a porta férrea da Universidade de Coimbra com a representação dos Reis D. Dinis e D. João III. Foi obra projectada no mandato de D. Álvaro da Costa e entregue à arte dos Arquitecto António Tavares,

do Mestre de Obras Isidro Manuel, do escultor Manoel de Oliveira em 1635 e do pintor Francisco da Fonseca que dourou a figura da Universidade de Coimbra (1635) (Craveiro; Trindade, 2019:15-17).

86 Abridor de cunhos da Casa da Moeda de Lisboa (Soares, 1971:87-94).



[Figura 12]

Agostinho Soares Floriano, Retrato de D. João IV, a partir de uma pintura de José de Avelar Rebelo, inserida na obra INVICTISSIMO REGI LUSITANIAE JOANNI IV. ACADEMIA CONIMBRICENSIS LIBELLUM DICAT IN FELICISSIMA SUA ACLAMATIONE. JUSSU EMANUELIS DE SALDANHA, Coimbra, Universidade de Coimbra, Dias Gomes de Loureiro, 1641. <https://catalogo.bnportugal.gov.pt/>

em obra publicada pelo impressor régio António Alvarez II, o que nos leva, à reflexão sobre o controlo da imagem régia por canais “oficiais” e artistas próximos do círculo real [Figura 13].

A associação de Avelar Rebelo a Manuel de Saldanha ainda não foi possível precisar, embora novos elementos documentais nos ajudem um pouco a esclarecer a forma como o Reitor de Coimbra



[Figura 13]

João Baptista Lusitano, Gravura representando o Rei D. João IV inserida na obra Restauração de Portugal Prodígiosa oferecida ao Sereníssimo e Felicíssimo Rey Dom João IV pelo D. Gregório de Almeida (pseudónimo para o Padre Frei João de Vasconcelos) Ulissiponense, Lisboa, na oficina de António Alvarez, 1643. <https://purl.pt/11978/1/index>

organizava a sua acção mecenática. Em 1646, o Reitor ter-se-á deslocado a Lisboa e, ao partir para Coimbra, deixou várias indicações a um secretário da sua casa, cujo nome não nos é relevado. Este secretário verteu todas as indicações em uma memória intitulada: “cópia das lembranças que o Senhor Bispo de Viseu me deixou no mês de Junho de 1646” (DGLAB/TT- ACP). Trata-se de um conjunto de indicações relacionadas com as encomendas de paramentaria, insígnia e joias a utilizar na qualidade de Bispo de Viseu. Neste sentido, é encomendado a António Luís Vestimenteiro (que vivia na Rua Nova aos Livreiros) um pontifical inteiro de cetim branco; a António Luís bordador (morador na Rua dos Escudeiros) as armas para o docel, além da capa de asperges e mitra; a António Antunes a execução de uma cadeira de nogueira preta e a Pedro Gomes a seda branca e carmezim e veludo roxo para forrar a dita cadeira; a Pedro Galvão latoeiro (morador aos latoeiros) o pedido para aplicar a pregaria das cadeiras, a um sirgueiro a quem se pede para executar os adereços (franjas) a seis almofadas a partir de damasco, veludo e tela; a Gil Carrasco ourives da prata pela prata do Pontifical e a Garcia Nunes debuxador pelas peças de vestuário que ia debuxando, a um tapeceiro que vivia na freguesia de S. Nicolau (conhecido de Luís de Saldanha) que executasse espaldeiras e sobreportas; a um ourives de ouro, juiz do Povo (Damião da Mata?) uma cruz peitoral e a André dos Santos (lapidário?) pela execução de um anel de pedras brancas e roxas para o pontifical e uma cruz de pedras.

As despesas são interessantes de se examinar, crescendo ainda a curiosidade de D. Manuel de Saldanha mandar fazer um faldistório como “o do Senhor Inquisidor Geral que o licenciado Diogo Velho me mandou mostrar, António Dias o vio para o ordenar”, pedido que demonstra bem o conhecimento que possuía sobre as encomendas de D. Francisco de Castro, talvez para o Paço dos Inquisidores em Benfica.

No que diz respeito à arte da pintura, a memória é ainda mais rica, não só porque ficamos a conhecer alguns dos nomes que trabalharam para o Reitor da Universidade de Coimbra, mas também

porque conhecemos melhor as suas redes de aquisição de obras de arte a nível internacional. Com efeito, para este item é mencionado de novo o dito André dos Santos, especificando-se que era vizinho do pintor Filipe Lobo. Filipe Lobo era morador a Santa Catarina na década de 60, pelo que se coloca a hipótese de André dos Santos ter permanecido na mesma freguesia entre 1646-1670.

Assim, André dos Santos ficou encarregado de avisar D. Manuel de Saldanha “das pinturas que lhe vierem de Flandres”.⁸⁷ No rol do Reitor de Coimbra, Lobo também não é esquecido: “Felippe Lobo Pintor vezinho de Andre dos Santos tem a fazer hua **marinha** de que não fiz preço com elle.” De Filipe Lobo (act. 1646-1675) sabemos que assinou uma “Vista de Belém” que pertenceu à família dos Condes de Mesquitela e está hoje à guarda do Museu Nacional de Arte Antiga. Entre a década de 60 e 70 viveu sempre na freguesia de Santa Catarina. Era casado com Margarida de Araújo⁸⁸ e o seu nome está registado na Irmandade de S. Lucas como mordomo entre 1669-1670; eleitor e irmão em 1673-1674; irmão entre 1675-1676, mas não chegou a completar o ano inteiro de mandato, pois faleceu em Janeiro de 1675.⁸⁹

Estas facilidades de ligação de André dos Santos com a Flandres e a vizinhança com Filipe Lobo vêm de novo colocar a tónica na

⁸⁷ Além das pinturas, encomendou também livros (*Flandrica Illustrada*; toda iluminada e hum jogo de mapas para João de Saldanha). Também o livreiro Lourenço Queiroz (morador na Calçada da Padaria) ficou responsável de conseguir um pontifical de estampas.

⁸⁸ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Rol de Confessados da Freguesia de Santa Catarina*, 1661, 1662; 1663; 16664; 1667; 1670; 1671; 1672. Vivia em 1661 na Rua da Laranjeira, banda da terra, juntamente com a sogra (Maria de Araújo); Serafina moça; Manuel filho menor e Maria escrava; 1662; 1663; 1664. Em 1667, surge outro Phelippe Lobo no agregado e em 1668 Francisco. Em 1669, muda-se para a rua das Convertidas e está ausente Francisco; de 1672 mudou-se para a Rua do Cabral (Banda do mar) onde vive com

a mulher, sogra, o filho Phelippe, Serafim (sic) e um escravo de nome Manuel. Em 1671, acresce uma Mariana de Araújo viúva (talvez cunhada do pintor), uma filha de nome Maria de Jesus, o filho Phelipe, a criada Serafina, uma escrava de nome Maria e Maria Tavares de Miranda. Em 1672 só surge no agregado o pintor e respectiva mulher, o filho Phelippe, Serafina e a escrava Maria.

⁸⁹ DGLAB/TT, *Livro de Registo de Óbitos da Freguesia de Santa Catarina (1675-1698)*, fl. 2v: “Em dezoito de Janeiro de mil e seiscentos e setenta e cinco anos faleceu Felipe Lobo marido que foi de Margarida de Araújo. Não fez testamento e está enterrado nesta Igreja.”

nacionalidade do pintor, cujo nome surge escrito nos róis de confesados como Phelippe, embora nunca se discrimine se tem nacionalidade estrangeira ao contrário de muitos outros, cujos nomes apor-tuguesados têm como indicação suplementar “framengo”. Ficamos, portanto, a saber que Filipe Lobo produziu uma pintura de género (marinha) para o Reitor da Universidade de Coimbra e que este esperava pinturas originárias da Flandres. Outros agentes estavam na rede de D. Manuel de Saldanha: a saber Gil Carrasco, ourives da prata que havia mandado fazer a “hum estrangeiro os doze mezes de bronze de palmo e meio cada hum a 150U ...” e Marsal Nunes possuidor de “quatro Laminas de pedra guarnecidas de pau preto pelas quaes pede 100 U huma he do nascimento, outra dos Reis, eu lhe mandei dizer que mas vendesse, respondeo que enquanto estava prezo não tratava de nada. Como o soltaram se lhe poder mandar falar sobre isto.”

A família era também uma grande base de apoio para o Reitor, pois na Junqueira em casa de seu irmão Luis de Saldanha (Quinta dos Álamos) ficava-se a fazer um roquete e outro em casa da sobrinha D. Isabel da Silva (casada com Aires de Saldanha e Albuquerque a viver na Quinta da Junqueira, futuro Palácio da Ega). Ainda na Quinta dos Álamos, D. Margarida de Vilhena (casada com o sobrinho João Saldanha da Gama) iria receber o faldistório e gremial;⁹⁰ um pouco mais longe, às Chagas em casa de outras sobrinhas “ficavão dois massos de ouro” para de fazerem de renda pequenos vasos e, no Mosteiro da Anunciada, as freiras iriam pregar ouro e lantejoulas na vestimenta.

Este extenso contexto acima elencado ilustra bem a forma enérgica com que o Reitor de Coimbra organizava as suas actividades e como contactava artes e ofícios para o desempenho dos seus vários cargos: Baltasar Gomes Figueira; Carlos Falch, Jacinto Pereira da Costa; Josefa de Óbidos; José de Avelar Rebelo e, sabemos agora, por último, Filipe Lobo. A forma directa como D. Manuel de Saldanha contactou este pintor poderá corresponder ao modo como

concertou com Avelar Rebelo a execução do retrato da gravura aberta por Agostinho Floriano, embora não conseguíssemos localizar mais informação sobre o tema. O apreço que Avelar Rebelo lhe suscitou ficou bem expresso no ano de 1645, quando se publicaram as “Poesias compostas na ocasião da Felícissima e milagrosa aclamação e Coroação del Rei nosso senhor Dom João o quarto de Portugal *que se não oferecerão no Certamen Poético, que na dita Universidade ouve nem andão no livro dos seus Aplausos*» compostas por Lourenço d’Anvers (Barbosa, 1752: 740), nas quais foi incluído um soneto «ao pintor José de Avelar Rebelo, autor do quadro dos Reis Magos que el-Rei lhe mandou fazer» (Viterbo, 1903: 21).

A ligação que se consegue estabelecer entre José de Avelar Rebelo e a Universidade de Coimbra não se ficou pela figura do Reitor Saldanha. Também em Frei Tomás de Aranha (1588-1668) encontramos uma associação. Filho do Alcaide mor do Redondo e de D. Isabel da Costa, Frei Tomás de Aranha nasceu em Coimbra. Em 1605 ingressou na Ordem de S. Domingos, professou no Convento de Aveiro e recebeu o grau de bacharel em Teologia pela Universidade de Coimbra. Nesta mesma cidade, exerceu o cargo de Reitor do Colégio de S. Tomás. Faleceu em Lisboa no Convento de S. Domingos em 1668. Era “dotado de engenho perspicaz” (Barbosa, 1752, Tomo III:739-740), razão pela qual a sua prédica tinha sucesso entre a população religiosa. A 17 de Outubro de 1644, dia de S. Lucas, pregou um sermão na Igreja da Anunciada de Lisboa. A publicação dele, saído da oficina do impressor Domingos Lopes Rosa, foi financiada por Avelar Rebelo, na qualidade de irmão da confraria através do qual teve a oportunidade de exaltou o culto do Santíssimo Sacramento, enunciar o código de conduta aos pintores e elogiar a pintura como arte liberal.

90 Ainda na Quinta dos Álamos, o Reitor de Coimbra declarava: “Ficão em casa de Luis de Saldanha dez taboas de Angelim para se mandarem a Tancos quando ouver mais agua

com ordem a Manuel Vicente para que as mande a Coimbra em hum carro e que lá se lhe pagará.” (DGLAB/TT-ACP)

II.1.6 – D. João IV [Figura 14]

O último nome a mencionar como mecenas de José de Avelar Rebelo é a figura de D. João IV. À semelhança do que sucede com D. Manuel de Saldanha, a historiografia ainda não conseguiu estabelecer as circunstâncias iniciais desta protecção, embora nos últimos anos alguns dados tenham sido discutidos, os quais deixamos elencados em três pontos:

II.1.6.1 – Pintor Régio ou “fazer serviços a El Rei”?

Em nossa opinião, José de Avelar Rebelo não parece ter sido pintor régio de D. João IV, embora tivesse pintado amiúde para a Coroa. Com efeito, quem analisa os alvarás régios de nomeação dos pintores na Chancelaria, cedo se apercebe que o nome de Avelar Rebelo não surge na estrutura da Provedoria das Obras Reais nem recebe pagamentos enquanto tal. Também a documentação que temos vindo a elencar ao longo deste livro nunca se refere a Avelar como pintor do rei. Damos um exemplo concreto com o mesmo tipo de fontes, onde tal ocorre: em 1665, o pintor Feliciano de Almeida (1635-1694) também foi denunciado às Devassas por suspeita de envolvimento com uma louceira de nome Vicência Faria. Ao longo das denúncias foi sempre referido como pintor do rei (Gonçalves, 2012:150), título nunca utilizado pelos denunciantes quando se referiram a Avelar Rebelo.

Por outro lado, as prerrogativas de um pintor régio também poderão ajudar neste raciocínio: com efeito, tal ofício recebia uma remuneração pelos serviços prestados de cinco mil reis anuais e um moio de trigo. Estas despesas eram pagas pela Fazenda régia e estavam cabimentadas na Alfândega de Lisboa, na Portagem da Cidade de Lisboa ou em Almojarifados subalternos como os da Imposição dos Vinhos, o Almojarifado das Lezírias de Vila Franca ou, mais tarde, na Tesouraria das Moradias da Casa Real (Flor, Flor, 2018:34).

No elenco que José de Avelar Rebelo fez no seu testamento a propósito das dívidas e das benesses que faltava receber, nunca

referiu pagamentos em atraso por parte da Fazenda, com excepção da mercê do hábito de S. Bento e respectiva tença: “declaro que entre os meus bens me tinha feito Sua Magestade merce de 30 mil reis efetivos para aver de os ter com hum habito de São Bento e me tinha mandado lançar e por que a merce não teve ifeito per causa da minha doensa ser tão prelongada e sobrevir a morte del rei que Deus tem em glória” (Viterbo, 1903:55).

Estamos em crer que a mercê do hábito de S. Bento e a tença de 30 mil reis passados por D. João IV em Almeirim a 14 de Novembro de 1654 terão sido, por um lado, a forma de o monarca recompensar o pintor por ser exterior à Provedoria das Obras Públicas e, pelo outro lado, agradecer as pelo menos duas décadas de trabalho para a Coroa. O próprio José de Avelar Rebelo afirmará este facto quando reclama o pagamento do que lhe fora prometido: “peso a Sua Magestade [D. Afonso VI], que Deus guarde, visto os serviços que fiz a seu pai El Rei, que Deus tem em glória, será servido fazer esta tença a minha molher Dona Joana de Andrade e o mais que se me dever de meus servisos ...e vistas as grandes considerasois com que Sua Magestade me fes merse conforme o seu decreto que deixo a minha molher...” (Viterbo, 1903:55).

II.1.6.2 – O mecenato de D. João IV

As principais obras que temos documentadas para D. João IV remontam à década de 40-50.⁹¹ Como vimos em texto anterior, na obra de 1641 “Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV”, a gravura

⁹¹ O pintor italiano Pietro Maria Guarienti afirmou na sua lista de artistas portugueses publicada na obra *Abecedario Pittorico* (Guarienti, 1753:231) que José de Avelar Rebelo havia pintado para a Biblioteca da Patriarcal e Cyrillo Volkmar Machado acrescentou à informação as datas de 1637-1648 (BFCG, ARS). Estes dados trazem-nos duas dificuldades: a primeira é a de perceber de onde provinham os quadros da Livraria da Patriarcal assina-

dos por Avelar, pois quando Guarienti esteve em Lisboa entre 1733 e 1741 (Viggiani, 2016:46), o complexo da Capela Real para a qual Avelar havia trabalhado tinha conhecido algumas transformações espaciais. A vontade de D. João V em ascendê-la ao estatuto de Patriarcal e a criação da Colegiada de S. Tomé obrigou ao aumento da Capela e à construção dos aposentos do 1º Patriarca. O Padre João Baptista de Castro definiu

[Figura 14]

Anónimo, *Retrato de D. João IV*, c. 1641, nº inv. PT/TT/QDR/000002. ©DGLAB/ANTT

aberta por Agostinho Floriano a partir de um retrato pintado por Avelar Rebelo suscita algumas dúvidas, pois o pintor parece ter-se inspirado num retrato *ad vivum* executado por um desconhecido pintor italiano, Francesco da Ravena, facto só conhecido pela inscrição da gravura, hoje à guarda da Biblioteca Nacional de Áustria (Flor, 2016:139). De igual forma, já referimos as dificuldades que os primeiros embaixadores portugueses em Inglaterra e França nos anos 40 tiveram em obter um retrato de boa qualidade do *Restaurador* (Flor, 2016:133). Só a 28 de Outubro de 1646, D. João IV corrigia esta situação mandando fazer cópias de uns retratos feitos em anos anteriores pela Secretaria de Estado (Silva, 2003:67-68). O pintor copista não é referido, nem a matriz do retrato, embora saibamos que algum tempo antes de falecer (1644), Domingos da Cunha o *Cabrinha* retratou D. João IV ao vivo (Franco, 1717:487;530).

Ao contrário de Domingos da Cunha, sobre a arte de retratar de José de Avelar Rebelo não temos qualquer notícia escrita. Apenas nos restam as obras (a mencionada gravura de 1641 e a pintura do Paço Ducal de 1643), as quais nos parecem mais derivar de modelos copiados de outros pintores, do que da *cosa mentale* ou das capacidades de representar um *ad vivum*. Alguns nomes estrangeiros gravitam em torno de D. João IV como o já referido Francesco da Ravena. A este poderemos acrescentar, por ordem cronológica, Bernardino della Aqua (act. 1631),⁹² Francesco Gentilleschi (1599-1665) a

as obras de adaptação como “quanto foi possível” (Castro, 1763, vol.III:194). A segunda dificuldade relaciona-se com as datas, pois não conseguimos apurar em que fontes se tinha baseado Cyrillo para afirmar balizas tão certas. O mesmo pintor italiano referia que Avelar era tão rico que tinha muitas casas numa rua em Lisboa e, por tal, se chamava do Avelar. Com efeito, essa rua existia na

freguesia de Santo Estevão no século XVI (Rijo, 2021:52), mas chamava-se João do Avelar e não José como quis Guarienti.

⁹² Bernardino del Aqua (act. 1586-1631) é documentado para o Paço Ducal de Vila Viçosa, antes da Restauração Portuguesa, pelas festas de casamento de D. João Duque De Bragança com D. Luísa de Gusmão (Flor, 2016:120).



viver em Lisboa entre 1641-1648; Lucas Vorsterman II (1624-1667) documentado no nosso país entre 1643-1645. Durante a sua estadia, abriu gravuras com retratos de reis portugueses para a obra desaparecida *Aparato Genealógico de los Reys de Portugal* de D. Francisco Manuel de Melo (Flor, 2014:421). Ainda neste elenco surge-nos outro artista de nome Francesco Curradi (1570-1660), discípulo de João Baptista Naldini.

O italiano Curradi era pintor de temas religiosos, mas também de retrato, tendo feito o seu auto-retrato com a cruz da Ordem de Cristo ao peito. Esta havia sido oferecida, uma vez que “o seu credito chegou a tal ponto que entre tantos homens celebres foi escolhido a fim de executar algumas obras para o Rei de Portugal, que depois de o ter recompensado generosamente em joias e dinheiro o agraciou com a cruz e o hábito de cavaleiro de Cristo (Viterbo, 1892:18) [Figura 15]. São, pois, vários os artistas estrangeiros hábeis em produzir retratística de qualidade antes e depois da Restauração, capazes de servir de inspiração aos pintores e gravadores portugueses que lhe copiaram o modelo e o distribuíram através de gravuras em livros, telas a óleo nas livrarias de conventos ou ainda galerias de palácios.

Dois anos depois da execução do retrato de D. João IV, o nome de Avelar Rebelo volta a surgir ligado à Coroa pela pena de Frei Tomás Aranha nas “Poesias compostas na ocasião da Felícissima e milagrosa aclamação e Coroação del Rei nosso senhor Dom João o quarto de Portugal *que se não oferecerão no Certamen Poético, que na dita Universidade ouve nem andão no livro dos seus Aplausos*” publicadas por Lourenço d’Anvers (Barbosa, 1752, Tomo III: 740) foi incluído um soneto «ao pintor José de Avelar Rebelo, autor do quadro dos Reis Magos que el-Rei lhe mandou fazer» (Viterbo, 1903: 21).

Ao pintor José de Avelar Rebelo, auctor do quadro dos Reis Magos, que el Rei lhe mandou fazer

Soberano pinzel [sic], tu te condenas
A não pintar jamais, pois que chegaste
Rei dos pinzeis, nos Reis, que nos mostraste
Onde chega o juízo humano.
Das linhas de Protogenes ordenas
Grossos cordeis, nas linhas que lançaste
E em garrote d’invejas lhe trocaste,
O sutil, em borrões, a gloria, em penas.
Tudo contemplo Trino em teus primores;
Painel de três, Pintor, Rei, verdadeiro
Monarca, em te ocupar, comtigo humano.
Elle imita três Reis, tu três pintores,
Elle Alfonso, Manoel & João primeiro,
Tu Miguel, Raphael & Ticiano.

Na frase “que el Rei lhe mandou fazer” teremos de atentar a dois pormenores. Por um lado, a uma ordem expressa de D. João IV a José de Avelar Rebelo para executar uma *Adoração dos Três Reis Magos*, à margem dos pintores régios da modalidade de óleo. Este facto leva-nos a elencar nomes que eram pagos pela Fazenda régia, a saber, Miguel de Paiva (act. 1632-1643); António de Paiva (1644-1650), Manuel Franco (1650?) e Domingos Vieira, *o Escuro* (1650?-1678), preteridos nesta encomenda.

Por outro lado, embora não saibamos qual o local de culto a que a pintura se destinava, a sua execução poderá corresponder aos anos em que José de Avelar Rebelo trabalhou nas obras da Livraria Musical do Forte do Paço da Ribeira, cuja cronologia está hoje mais afinada. Com efeito, através de documentação recente, estamos informados de que a Livraria musical do Restaurador só foi enviada

do Paço Ducal de Vila Viçosa para o Paço Real da Ribeira a 21 de Maio de 1647 (Flor, Flor, 2018: 15-16), pelo que a intervenção a fresco na Sala dos Instrumentos de Música deverá ter sido pouco tempo antes da chegada dos livros a Lisboa. Ainda a propósito da Livraria lembre-se que esta era composta por várias salas, uma das quais, a de Leitura, possivelmente recebeu um tecto em caixotões, em cujos painéis foram representados os inventores dos instrumentos e consonâncias, géneros, modos, cordas do manicórdio, etc. Não estamos informados se foi José de Avelar Rebelo o autor deste programa, mas sabemos que a decoração da Livraria levou alguns anos a completar, pois um ano após o falecimento de D. João IV, a Junta da Fazenda do Estado de Bragança pagava ao judeu Jerónimo Nunes da Costa pela aquisição de livros e retratos encomendados pelo Rei em Amesterdão (Flor, Flor, 2018: 30-31).

Pelos mesmos anos, procedia-se à remodelação da Capela Real, pois após 1640 há notícia de se utilizar a Sala dos Tudescos como espaço de substituição para as funções litúrgicas. Desde 1619 que a Capela Real havia sido transferida para o piso superior do Paço da Ribeira a fim de receber com mais comodidade Filipe III de Portugal durante a sua visita. Após a Restauração, D. João IV mandou “lavar de pedra o que era de madeira e mandou vir quadros de Flandres para ornato das paredes em lugar de panos”, sendo talvez esta a principal razão da estadia de Lucas Vorsterman em Portugal (Sobral, 1994:58-59).

O facto de a Capela Real estar em obras justificará a intervenção do arquitecto João Nunes Tinoco e de José de Avelar Rebelo nas aludidas exéquias de D. Duarte de Bragança (1610-1649). A sua participação consistiu em organizar o programa fúnebre, escondendo as “cicatrices” das obras em curso para que o espaço fosse mais digno na despedida a um Príncipe da Casa Real. Com efeito, a existência de um desenho à pena assinado pelo arquitecto deixa ver um “perfil de um dos lados da igreja e capella Real de Sua Magestade, a qual se ordene guarnecer de veludo preto e telas

amarelas com seus painéis e emblemas e mais ornato como neste perfil se mostra” (Soromenho, 2000:262-263), no qual podemos ver a marcação de cartelas reservadas à equipa de Avelar Rebelo para a ilustração de emblemas e letreiros, além da marcação de desenho de caveiras (hieróglifos?) no vão dos arcos das capelas. Como vimos anteriormente, a leitura da documentação sugere tratar-se de um trabalho liderado por José de Avelar Rebelo no que à pintura de emblemas dizia respeito e sob a sua orientação estavam os nomes de António Freitas, Manuel Roiz, Simão Ferreira, Luís da Costa, António Correia e Brás Pinheiro. Constituiriam estes artistas a mesma equipa da livraria musical do Forte da Ribeira e seriam eles habituais colaboradores de Avelar Rebelo?

Após este trágico episódio, as obras da Capela Real continuaram e o programa iconográfico começou a ser definido por esses anos. A José de Avelar Rebelo coube a representação do orago da igreja, quiçá uma tela representando “A incredulidade de S. Tomé” para o altar-mor. O falecimento de D. João IV e a perda de saúde de Avelar Rebelo impediram-no de terminar a obra que o monarca mandara fazer, deixando a pintura ao seu testamenteiro Jorge Cardoso (Viterbo, 1903:55), facto já referido. No entanto, o ciclo de pintura dedicado aos Santos portugueses para adornar os oito altares da Igreja continuou pelos anos seguintes, dando espaço ao desabrochar artístico do futuro pintor régio Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708) que assegurou a execução de seis pinturas, substituindo Avelar Rebelo na execução da tela de S. Tomé. Bento Coelho cumpriu ainda a empreitada das telas de “S. Gonçalo de Amarante fabricando a ponte”; “S. Veríssimo com Santa Máxima e Júlia sofrendo o martírio”, “Santa Senhorinha de Basto no coro adquirindo a Glória”, “Santo António no sermão aos peixes”, “Santa Isabel unindo com o ceptro a Virtude” (Sobral, 1994:57). Outros dois importantes artistas da época assegurarão a restante tarefa: João Gresbante (act. 1642-1680?) com um “S. Dâmaso condenando heresias” e Marcos da Cruz (c. 1610-1683) com um “S. João de Deus exercitando a Caridade”.

No final da década de 60, a igreja parecia estar pronta para receber as festividades do baptismo da Infanta Isabel Luísa Josefa (1669-1690) com os tectos das naves da igreja pintados afresco com brutesco e *quadri riportati*, a igreja forrada de azulejos e imensas pinturas como nos deixou o testemunho de D. Diego Enriquez de Villegas em *Pyramide Natalicio y Baptismal*: “dividese la Capilla Real en tres naves, la del medio, es más capaz... Las otras dos naves, que de la del medio divide, y separa una vala polidamente lavrada de tablonos de palo del Brasil con sus entradas: en cada una ay dos altares. Toda la Capilla esta cubierta de azulejos, los dos techos son a fresco pintados con florones de oro, a trechos; y la nave de en medio, de brutesco de oro, y con quadros de pinturas valientes, como también los triángulos, que ocupan los espacios, entre cada dos arcos, con molduras de tulla doradas, y del altar mayor la Pintura, y Retablo, es una de la más perfetas, que en Europa se halla. Con que toda la Capilla se halla de Retabolos, lienços, molduras, y frizos dorados, y de azulejos adornada; assi, no necessitava de otro adorno más...” (Villegas, 1670: 109-111).

De todos estes pintores que intervieram nas obras da Capela Real, só Bento Coelho da Silveira ascenderá (a partir de 1678) ao cargo de pintor régio. Até hoje, não conseguimos determinar se a participação dos restantes artistas dever-se-á a ordens régias ou ao estabelecimento de parcerias de trabalho em sociedade firmada que vemos para o caso do pintor de têmpera Ferreira de Araújo e João da Mota (Serrão, 1999:292) ou, mais tarde, para os azulejadores e pintores de azulejo? (Mendes, 2018). Embora as ditas parcerias pudessem existir numa modalidade informal (sem contratos de escritura), estamos mais inclinados a pensar ter sido esta a modalidade selecionada, se tivermos em conta que os pintores régios estão fora da campanha de obras da Capela Real e que o pintor Luís Álvares de Andrade, em época mais recuada e apesar de ser pintor régio de têmpera, concorreu à obra da pintura do retábulo da igreja de S. Julião de Setúbal por ter o “lanço mais baixo” (Serrão, 1983:355).

II.2 O outro lado do Rei-Restaurador: contexto histórico-artístico

Susana Varela Flor

II. 2.1 – Contexto histórico

Em 1953, a Comissão responsável pela renovada museografia do Paço Ducal de Vila Viçosa viu concretizado um dos seus pedidos à Biblioteca Pública de Lisboa: o ingresso nas colecções da Fundação da Casa de Bragança do retrato de D. João IV (Monge, 2017:87-88) assinado e datado: *Avelar fecit 1643* [Figura 1].

Desconhecemos se a mesma Comissão escolheu o ano específico de 1953 por algum referencial estratégico, porém, não podemos deixar de mencionar que se assinalavam precisamente 310 anos desde a execução do retrato (1643) até à referida exposição museográfica, logo num monumento considerado identitário para a História de Portugal.

Desde o século XIX que o retrato tem suscitado interesse por parte dos estudiosos e investigadores.⁹³ Mais recentemente, dois estudos integrados em projectos científicos financiados por fundos internacionais aduziram renovada informação. Intitulado *Eneias – A*

coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implementação do Liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação (IR Clara Moura Soares – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), este projecto permitiu “mostrar o papel desempenhado pela Biblioteca Nacional, em articulação com o Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos e com a Academia Nacional de Belas-Artes, na gestão do património artístico dos Conventos, particularmente da pintura, depois da extinção das Ordens Religiosas” (Soares, Rodrigues, 2016: 298).



[Figura 15]

Giuseppe Macpherson,
Retrato de Francesco Curradi
(1579-1661), c. 1772-80, Royal Collection Trust.
This work is licensed under a Creative Commons
Public Domain Mark 1.0 License.

O segundo projecto, designado *Copimonarch – La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* (IR David García Cueto – Universidade de Granada), ajudou a esclarecer a proveniência da pintura e conduziu a uma visão aprofundada e integrada da iconografia de D. João IV (Flor, 2018), a partir de nomes de pintores já conhecidos como os já mencionados neste texto Miguel de Paiva, Domingos da Cunha o Cabrinha, Carlos Falch, Lucas Vorsterman, ou outros ainda desconhecidos como o de Francesco da Ravena.

Chegados ao ano de 2022, no qual se finalizou o restauro⁹⁴ de tão importante documento icónico, podemos esclarecer que o estado da arte deste retrato corresponde às seguintes informações: pela análise da documentação seiscentista (Bernardo, 2009) e novecentista (Nascimento, 1979:57) conservada na Biblioteca Nacional de Portugal, bem como dos fundos documentais à guarda da DGLAB/TT⁹⁵ é possível afirmar que o retrato de D. João IV veio do palácio da Hospedaria do Real Mosteiro de Alcobaça (Flor, 2018:77)

[Figura 16].

Com efeito, em 1649, terminava-se o “quarto novo [que] fizeram os monges à sua custa” onde, segundo Frei Manoel dos Santos, um retrato de D. João IV se encontrava na *Sala del Rei* colocado nas paredes a par dos de D. Teodósio, D. Pedro II e D. João V (Nascimento, 1979:41). Devemos recordar que no Mosteiro de Alcobaça existiram, até 1835, dois retratos de D. João IV, sendo que o segundo estaria exposto no Cartório da Livraria monástica. A razão da existência de duas pinturas com a vera efgíe do fundador da dinastia de Bragança poderá estar relacionada com o facto de o

93 Citem-se os nomes de Gabriel Pereira, José Barbosa Canaes de Figueiredo, Ernesto Soares, Luís de Moura Sobral, Vítor Serrão, Clara Moura Soares; Rute Massano Rodrigues, Anísio Franco, Susana Varela Flor, Susana Cavaleiro Gonçalves, Maria de Jesus Monge entre outros referidos na bibliografia final.

94 Executado pela Dr.ª Rita Vaz Freire sob encomenda da Fundação da Casa de Bragança.

95 DGLAB/TT/Inspeção Superior Biblioteca Arquivos, FREIRE, Luciano “Conta e Relação dos Quadros que tenho restaurado pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa” Cx. 170, 1888.

monarca ter devolvido aos monges cistercienses os privilégios que haviam sido retirados por Filipe I de Portugal, a saber, bens e rendas, além do cargo de esmoler-mor aos Abades Gerais e do privilégio do Lausperene.

No ano de 1835, após a extinção das Ordens Religiosas, o retrato de D. João IV foi inventariado num dos claustros do mosteiro, de onde foi transferido para Lisboa, mais propriamente para o Depósito de Pinturas estabelecido no Convento de S. Francisco da Cidade, conhecido como o DLEC (Depósito das Livrarias dos Extintos Conventos). Mais tarde, em 1841, o DLEC integrou a Biblioteca Pública de Lisboa e com ele muitos dos quadros que não haviam sido escolhidos pela Academia Nacional de Belas-Artes. Em 1844, o bibliotecário-mor José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha descreveu as estratégias desencadeadas para pôr termo à acelerada deterioração das obras, montando um sistema de roldanas para que os quadros estivessem convenientemente suspensos no andar superior do Convento de S. Francisco (Pereira, 1900). Em 1888, o então Director Gabriel Pereira solicitou ao estudante de pintura Luciano Freire para dar uma “envernizadela baratinha” nos quadros da coleção da Biblioteca Nacional (Freire, 1888, cap. VI, fl. 3). Embora considerasse que as pinturas por ele intervencionadas não possuíam valor de documentos iconográficos por serem retratos póstumos, o certo é que o pintor “refrescou e fixou as tintas estaladas nas telas de muitos” incluindo os dois retratos de D. João IV (Soares, Rodrigues, 2016:231-232). Talvez a despesa de 6\$00 fosse relativa à intervenção na obra em análise, pois Luciano Freire classifica-a como de grande restauro cobrando o valor mais alto do total do conjunto (Freire, 1888, cap. VI, fl. 3). Embora o estado de conservação da obra não fosse especificado (e no inventário existiam mais dois retratos do mesmo monarca), julgamos que a exibição do retrato do Restaurador na Sala de Geografia da Biblioteca Nacional de Lisboa (Pereira, 1900:7) justificasse uma intervenção mais completa.

Em 1900, o retrato foi remetido à Academia de Belas-Artes⁹⁶, mas em 1915 era devolvido à Biblioteca Nacional. Sob orientação do Inspector Júlio Dantas organizou-se uma lista designada: “Relação dos quadros existentes nas salas 22 e 25 da Biblioteca Nacional de Lisboa que, pelo seu valor como pintura e como documentação iconográfica, devem ser convenientemente tratados e conservados, a fim de poderem integrar o Arquivo Nacional do Convento de S. Bento da Saúde” (Pessanha; Valdez; Leal, 1915:112-117). O retrato de D. João IV não figura neste rol pois, pelo seu valor autoral, não estava nem em condições de ser inutilizado (como tantas outras pinturas referidas no documento), nem de ser oferecida a outra instituição. Tal valia ficou demonstrada no destaque concedido por Reynaldo dos Santos por ocasião da exposição “Personagens portuguesas do século XVII” no Palácio da Independência em 1942 (Santos, 1942).⁹⁷ Por conseguinte, permaneceu na Biblioteca Nacional por mais 38 anos, findos os quais viajou de Lisboa até ao Alentejo, região que esteve na origem da sua execução, como iremos perceber no parágrafo seguinte.

Pela ausência de dados documentais, as circunstâncias da encomenda são-nos desconhecidas. No entanto, o contexto explanado anteriormente permite-nos colocar duas hipóteses a esse respeito: a de que os monges cistercienses encomendaram ao pintor José de Avelar Rebelo um retrato de D. João IV, cujo modelo poderá ter sido copiado de um original de Francesco da Ravena (Flor, 2016:139), a fim de figurar na galeria régia do palácio abacial; ou a da encomenda por iniciativa do próprio rei que assim reforçava a sua imagem num Mosteiro tão significativo para a realeza portuguesa como o de Alcobaça.

⁹⁶ BNL, Arquivo Histórico, BN/GPA/06/Cx 01-06 – Guia em duplicado dos retratos em tela que o Director d’esta Bibliotheca remette para a Academia de Bellas Artes de Lisboa 17-7-1911.

⁹⁷ Infelizmente, na legenda da imagem do retrato de D. João IV, o autor indica a data de 1649 como presente no quadro, o que vimos não corresponder à verdade. Tal lapso tem vindo a ser repetido (Franco, 2018:70).

O que sabemos ao certo é que o monarca está representado em retrato oficial. A data da execução revelada pelo pincel de Avelar sugere-nos a razão de tal encomenda: o ano de 1643 assinala o momento em que o rei decidiu juntar-se ao exército português no Alentejo, a fim de combater as tropas castelhanas do Governador da Estremadura, o Conde de Santo Estêvão. Esta acção ficou assinalada no célebre *Portugal Restaurado* de Conde de Ericeira, o qual nos testemunha que, a 19 de Julho, D. João IV partiu para Évora, adornado de galas militares e com o estandarte que fora benzido na Sé de Lisboa.

Pela mesma fonte, sabemos que viajou para Évora, onde foi hospedado nas casas do 3º Conde de Basto (c.1600-1642), tendo feito entrada oficial na cidade a 30 de Julho e aclamado com grande festa pelo povo. O nascimento de D. Afonso VI fê-lo regressar incógnito a Lisboa, demorando-se apenas alguns dias já no mês de Agosto. Regressou ao Alentejo, mas, antes de Évora, passou por Vila Viçosa “onde el rey havia chegado a aliviar alguns dias as saudades que sempre teve daquele sitio”. Só a 5 de Outubro dava por terminada a sua campanha no Alentejo, regressando então à corte e tendo o povo rendido a seus pés. A avaliação sumária que o Conde de Ericeira fez desta acção militar ajuda-nos assim a compreender a necessidade e a estratégia real de enfatizar uma iconografia marcial: “... partiu para Lisboa amando-o o Povo como pay, venerando-o como rey e considerando-o vitorioso” (Menezes, 1679: 392).

II. 2.2 – Contexto Artístico

Em 1996, Luís de Moura Sobral considerava que o retrato assinado por Avelar resultava numa obra de crise (Sobral, 1996:177), talvez porque nele vislumbrasse o “retrato certo do Restaurador, à procura de uma imagem áulica eficaz numa época difícil” onde “tudo é rígido e forçado, relação da figura com o espaço, pose, tratamento plástico bem se vendo que o pintor nunca tinha tido a

oportunidade de realizar uma obra de aparato desta responsabilidade” (Sobral, 2004:74).

Embora o autor não tivesse à época a oportunidade de estudar a pintura com as condições e os meios disponíveis em 2022 (restaurada e submetida a vários exames laboratoriais), Sobral colocava a tónica no tom certo ao questionar os dotes de Avelar Rebelo para a pintura de retrato. Pela biografia esboçada neste livro, facilmente nos apercebemos que o pintor praticava em simultâneo as modalidades de óleo e de têmpera e pintava vários géneros, como muitos colegas de profissão da época. Percorrendo as frugais referências documentais, o pintor Avelar não é destacado



[Figura 16]

Mosteiro de Alcobaça (pormenor do Palácio Abacial ou Hospedaria)

pela modalidade específica da pintura de retrato, ao contrário do que sucede, por exemplo, com Feliciano de Almeida.

A hipótese de trabalho que temos vindo a colocar de Avelar Rebelo ter copiado uma matriz já existente, para além de justificar em parte a ausência de mestria do pintor na arte de retratar, ilumina-nos o contexto dos processos criativos seiscentistas, bem como o uso da imagem real, a qual era restrita a um círculo pequeno de impressores régios, para os quais trabalhavam gravadores e pintores protegidos da Coroa.

Ainda assim, as debilidades demonstradas na arte de retratar parecem-nos evidentes, nomeadamente na incapacidade de captar a dimensão psicológica do modelo e numa certa desproporção existente entre a representação do rosto e respectiva conjugação com tronco, membros e adereços. Além disso, nota-se um certo conservadorismo no modo como concebeu o retrato de corpo inteiro, sobre fundo negro, junto de um bufete e com cortina ornamental a enquadrar a pose. Trata-se de antigas estratégias de representação que nos remetem para o tempo do Renascimento e para a tradição criada no seio da obra pictórica de Ticiano e Anthonis Mor, repetidas depois por Alonso Sánchez Coello e Juan Pantoja de la Cruz. Os retratos oficiais e marciais da época elegem elementos iconográficos de forte pendor simbólico para acompanhar o modelo (escudo, bastão ou peças de mobiliário), fazendo sobressair de um fundo escurecido e grave a figura humana que encarna a fortaleza e a superioridade próprias de um retratado de alta condição social. Avelar Rebelo faz conter e prolongar neste retrato toda a carga iconográfica e plástica da retratística do século XVI que acabou por se manter ao gosto de monarcas, aristocratas e clérigos ao longo de todo o século XVII.

Acresce a esta complexidade analítica, o estado de conservação da pintura sujeita a condições de grande instabilidade no período em que esteve no Depósito de S. Francisco e os restauros sofridos ao longo dos tempos, em particular o de Luciano Freire em 1888.



[Figura 17]



[Figura 18]

É, pois, com base nestes dados multifactoriais que iremos proceder à leitura da obra de arte.

II.2.3 – Descrição Iconográfica

Independentemente do sítio para o qual a pintura veio a ser exposta, a fim de evocar a figura do monarca ausente, a tipologia escolhida foi como vimos a de retrato oficial na sua vertente militar. Com efeito, D. João IV apresenta-se como Mestre da Ordem de Cristo convocando-se, para o efeito, os vários símbolos: cadeia de ouro ao pescoço com a insígnia daquela Ordem Militar e espada embainhada [Figura 17]. A couraça, e sob esta uma coura feita de camurça ou de couro (Silva, 2007: 163), rematam o elenco de símbolos militares que sublinha a mensagem de supremo defensor do reino de Portugal. A ausência de coroa é suprida por outros atributos como o bastão de comando na mão direita e um escudo protector, pintado com as armas reais.

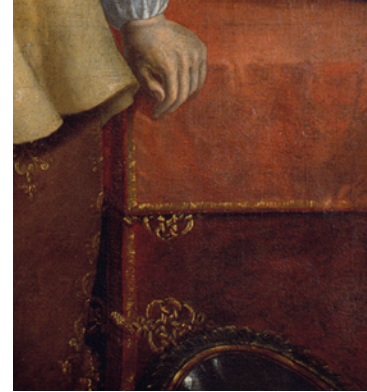
Em simultâneo, o soberano traja à moda de seiscentos: gibão de cor castanha, sobre a qual se apassamanaram, a fio de ouro, o tecido das mangas e das calças, rematadas com exuberantes rosetas, abaixo dos joelhos. De menor tamanho, encontramos também



[Figura 19]



[Figura 20]



[Figura 21]



[Figura 22]

rosetas a decorar os sapatos pretos de tacão alto. No conjunto da indumentária, sobressai a faixa verde, cor evocativa da Casa de Bragança, bem como a alvura branca da valona (sem suporte) e dos punhos da camisa. Para finalizar a composição visual não poderia faltar o chapéu preto, decorado com exuberantes plumas e cintilante joia presa por centilhos⁹⁸ ou trancelins [Figura 18]. A figura do Rei-Restaurador impõe-se no conjunto, não só pela monumentalidade, como também pela simplicidade do espaço doméstico, preenchido com um bufete coberto e uma cortina presa em nó [Figura 19], subtil artifício barroco para revelar o monarca.

Assim, da observação directa da obra, teremos de sublinhar a forma como a luz foi captada e distribuída pelo espaço ocupado pelo retratado. Se observarmos atentamente, a fonte de luz entra por um ponto à direita do quadro (visível no escudo) e reflecte-se em material propício à sua cintilação, a saber, o escudo de Portugal, a couraça, os olhos azuis do Rei (iluminando-lhe a face) [Figura 20] e terminando por concentrar-se na cortina mais recuada.

Com efeito, a cortina no canto esquerdo da pintura funciona não só como eixo vertical da composição e elemento protector

da figura, como também serve de elemento receptor da luz vinda do lado direito, razão pela qual apresenta uma variedade entre os tons mais avermelhados nas zonas mais escuras e os róseos nas zonas mais expostas à sua presença. Embora não saibamos o tipo de tecido representado (seda, tafetá?), a franja que a recorta parece ser decorada com “fio de ouro”, o qual foi mimetizado pelo pintor através de subtis pinceladas a amarelo com variantes tonais “reflectoras”.

No que diz respeito ao bufete, no “rol da indumentária e acessórios que pertenceram ao Rei D. João IV e ao Príncipe D. Teodósio” pode-se ler sobre a existência de: “um bufete de pau de angelim coberto com pano de veludo carmesim trançado de ouro com alamares de laço nos cantos (Silva, 2007:264)” descrição que coincide com a peça de mobiliário representada para servir de apoio ao rei, ao chapéu e ao escudo com as armas reais [Figura 21]. Pintada com traços largos, verifica-se, a olho nu, uma pincelada dada em

98 “pequena cadeia que rodeava toda a copa do chapéu. Era constituído por uma

biqueira, pelo passador ou cadeia e pela fivela que servia de fecho” (Silva, 2003:73; 76).

mancha a fim de salientar a zona da transição do tampo da mesa, a qual surge na mesma direcção da mão do monarca.

Sobre o bufete, o chapéu preto apresenta uma extraordinária joia designada nos inventários como “pluma”, presa no centilho. A joia corresponde a uma aigrette circular em ouro decorada com diamantes de talhe mesa, uns de contorno quadrangular e outros pentagonal. O curioso nesta representação é a cintilação negra dada pelo pincel de Avelar. Sabemos que os diamantes negros só foram descobertos no Brasil no século XIX, pelo que a representação destas gemas de talhe opaco, de cravação fechada e de fundo pintado de negro⁹⁹ era tarefa difícil, pelo que a cintilação teria de ser dada pela reflexão de luz, bem visível no exame de infravermelho, vinda da zona direita e manchada a branco, em oposição ao lado esquerdo da joia situado na penumbra.

Em relação à cadeia de ouro sobre couraça de metal, refira-se que uns dias antes do ‘Levantamento e Juramento de D. João IV Rei de Portugal’, o seu camareiro-mor João Rodrigues de Sá adquiriu a António Gomes a insígnia da Ordem de Cristo, com a qual o monarca se apresentou pendurada em “hum colar ao pescoço de grande valor, e delle pendente o hábito da Ordem de Nosso Senhor Jesu Cristo em um circulo de diamantes...” (Silva, 2003:74). Com efeito, é este o colar, ou cadeia de ouro de correntes apertada, que vislumbramos sobre a couraça de metal, cuja cruz da Ordem se encontra, de novo, rodeada de diamantes “negros” brilhantes pela mancha de luz que atinge a joia e parte da couraça. Na cadeia de ouro, o efeito é obtido por minuciosas (e alternadas) pinceladas de tons brancos que criam

⁹⁹ Agradeço ao meu colega Dr. Hugo Crespo as explicações técnicas e artísticas sobre a execução e uso da joalheria seiscentista. Nos inventários existentes, estas joias surgem designadas como plumas, pois tomavam o nome das plumas decorativas dos chapéus (no caso do chapéu de D. João IV poderão ser plumas de avestruz). No inventário de D. João IV e de D. Teodósio aparece descrito

como “uma pluma verde” (Silva, 2007:271). Hugo Crespo considera ainda que, pelo tipo de arranjo geométrico e cravação, a joia deverá corresponder à década de 20 ou 30 do século XVII, pelo que será pertença ainda do património do ducado de Bragança, ao contrário do cordão da cadeia de ouro, adquirida em 1640 (Silva, 2003:74).

[Figura 23] página seguinte

Arco dos Franceses, João dos Reis (1687?), Cópia dos Reaes Aparatos & Obras que se fizeram em Lisboa na ocasião da Entrada e dos Desposorios de suas Majestades. Biblioteca Nacional de Portugal [em linha <http://purl.pt/26151>].

um jogo de luz e sombra que proporciona ao olhar do observador a ilusão de superfícies cintilantes douradas. No gibão, o mesmo efeito é obtido na imitação do trabalho de passamanaria dos ramos de ouro das mangas do gibão, desenhados em módulos repetidos e com variantes tonais mais escuras e mais claras nas zonas voltadas para a luz.

A faixa de tafetá (?) de cor verde representando a cor da Casa de Bragança assenta sob um cinturão ou talabarte (Silva, 2007:134), do qual pende uma espada dourada. Ao nível da observação a olho nu verifica-se a expressividade dos pincéis na modelação das pregas para criar a zona de cintilação da luz, cujos reflexos encontram uma zona de intersecção com a cadeia de ouro produzindo umas manchas subtis de amarelo. Esta modelação quase “impressionista” é visível em sentido, ascensional, ao longo da zona central da couraça militar, criando uma variedade de matizes.

O escudo de Portugal encontra-se encostado ao pano de veludo carmesim, num claro jogo de contraste entre um cromatismo vermelho e verde [Figura 22]. Este encontra-se pintado nas franjas aplicadas no forro interior do escudo, servindo estas simultaneamente de protecção física e de identificação iconográfica da Casa de Bragança. Como acima foi mencionado, a superfície do escudo é o primeiro espaço de reflexão da luminosidade do quadro, a qual se espalha tanto pelo interior do aposento, como pelo próprio escudo em si. Esse facto é visível nas subtis pinceladas em tom amarelo que iluminam as plumas verdes, conferindo movimento e textura ao material têxtil. Beneficiário desse ponto de luz dado com branco acaba por ser o interior do escudo sobre o qual cintilam várias gemas da coroa e o orbe dourado que a encima.

Castro dos Francezes

na entrada da See.



Regia Solis erat



FORTIA FACTA PATRVM. SERIES LONGIS.

PER TOT DVCTA VIROS. ANTIQVE

SIMA RERVVM.

AB ORIGINE GENTIS.

Breve conclusão

Assumir o ensejo de encontrar mais dados biográficos e documentais que nos pudessem ajudar a caracterizar melhor a figura de José de Avelar Rebelo foi um dos grandes objectivos que norteou o trabalho que agora se apresenta. Escolhemos, por isso, apresentar o primeiro texto (II.1) explanando a metodologia aplicada: partindo da presença documentada de José de Avelar Rebelo nas freguesias de Lisboa, observar a natureza sociológica das mesmas a fim de encontrar elos de ligação, explicações e novas pistas de trabalho. É um trabalho infundável, rodeado de imensas dificuldades e de adição de dúvidas, muitas delas que não puderam ser esclarecidas dadas as inúmeras contingências que integram qualquer investigação em História da Arte.

Assim, em vez de conclusões definitivas sobre este tão importante pintor da primeira metade do século XVII, escolhemos salientar duas ou três constantes que nos ajudem a melhor defini-lo:

1 – *fa presto*: embora a historiografia tenha reservado para o pintor régio Bento Coelho da Silveira o epíteto de *fa presto*, só a produção que temos documentada a José de Avelar Rebelo nos remete para uma intensa produção ao longo dos anos em que a sua actividade nos é conhecida. Coroa, Mosteiros e Conventos, Sé Patriarcal, Igrejas Paroquias, Oratórios particulares fazem parte da longa lista de encomendas. As pinturas da Igreja dos Mártires são bem exemplo de uma campanha que se desenrolou durante onze anos (1639-1650), cuja razão poderá residir em questões orçamentais inerentes ao património da Irmandade do Santíssimo Sacramento, mas também nas imensas solicitações por parte de Avelar que ao longo desse período trabalhou para as Chagas de Vila Viçosa, Mosteiro de Santa Maria de Belém, Sé de Lisboa, Convento da Graça, Mosteiro de Alcobaça, Capela Real só para mencionar o que lhe está documentado, como acima

dissemos. Neste sentido, nunca será demais lembrar a questão das parcerias, documentada por Félix da Costa no que ao pintor Marcos da Cruz diz respeito, e que é uma via de trabalho sempre em aberto.

2 – Heterogeneidade: pintor a óleo, pintor a têmpera, pintor a fresco, ou seja, a utilização de técnicas executadas sobre tela, estuque ou madeira atestam a designação de artista de “grande talento” e de “graça particular adjunta ao exercício” no dizer do exigente Félix da Costa.

3 – Liberal: nunca será demais sublinhar o papel desempenhado no sentido de fortalecer a liberalidade da arte Pintura que adoptou como ofício, fosse na assumpção do cargo de Juiz da Irmandade de S. Lucas do Convento da Anunciada, fosse no patrocínio do Sermão de Frei Tomás de Aranha. Esta é uma acção que já nos mereceu prolongada reflexão (Flor, Flor, 2016: 45-49) e que vem de novo confirmar as palavras de Meesen sobre o seu saber que ajudou a receber das mãos de D. João IV a mercê do Hábito de Avis, “para que outros à sua imitação o sigão” (Costa, 1696: fl. 108v).

No final do século XVII, João dos Reis fez um levantamento dos arcos efémeros construídos para celebrar o casamento entre D. Pedro I e D. Sofia de Neuburgo (1687). Um dos mais magníficos erigidos na capital foi o arco da nação francesa encostada ao Portal da Sé [Figura 23], no qual se poderá ver a representação das quatro partes do mundo e acima quatro retratos: À esquerda do arco verifica-se a presença do Imperador do Sacro Império Romano-Germânico Henrique O Santo (973-1024) e do Duque do Palatinado-Neoburgo Wolfgang Guilherme (1578-1653), ambos defensores da fé católica. À direita, dois Reis da Casa Real Portuguesa – D. João I considerado “Pater Patriae” e D. João IV “Monarchiae Restaurator”. Observando

em pormenor a representação de D. João IV [Figura 23 a], vemos-lo vestido com o traje e insígnias do dia da sua aclamação: “opa de brocado roçagante, forrada de tela branca, tudo semeado de ramos de ouro” (Menezes, 1679, Tomo I: 112). É uma imagem que está próxima do retrato da Figura 14, estando o Rei retratado de corpo inteiro junto a um bufete, ostentando o ceptro e pousando a mão junto à coroa de Portugal. Trazemos à colação esta imagem, não só porque não é muito divulgada, como também por ser um documento visual que nos ajuda a completar o *corpus* retratístico do Restaurador, uma vez que nos remete para modelos originais (existente no Paço Real da Ribeira?) que eram copiados para arcos efémeros ou gravuras inseridas em livros. Por fim, consideramo-la importante porque o enquadramento de D. João IV entre figuras reais tão importantes associa-se perfeitamente à frase que escolhemos para ilustrar o título deste livro: “Pinto para os tempos a imagem de hum Rey, cuja história, se não comprehenderá outra maravilha para sua felicidade, por ella somente não receará competição com os grandes do Mundo”.



[Figura 23 a]

Retrato de D. João IV no Arco dos Franceses (pormenor) Cópia dos Reaes Aparatos & Obras que se fizeram em Lisboa na ocasião da Entrada e dos Desposorios de suas Majestades. Biblioteca Nacional de Portugal [em linha <http://purl.pt/26151>].

III – Exames Laboratoriais

III.1 – Estudo Analítico do Retrato de D. João IV

Sara Valadas, Catarina Miguel,
Mathilda Coutinho, Miriam Pressato,
Silvia Bottura-Scardina,
Ana Margarida Cardoso, António Candeias

III. 1.1 – Metodologia de investigação

Como o intuito de proceder ao estudo técnico e material da obra, a equipa do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora procedeu à sua análise *in-situ* em laboratório, reunindo um conjunto de dados que se entrecruzam em contexto multidisciplinar na investigação.

A investigação *in-situ* envolveu um conjunto de técnicas de exame e análise não-invasivas onde se inclui a fotografia sob luz visível (Vis), a reflectografia de infravermelho (RIV)¹⁰⁰ com sensibilidade espectral entre os 900 nm e os 1700 nm, a análise de imagem hiperespectral (HSI)¹⁰¹, a espectroscopia de reflectância por fibra ótica (UV-Vis-NIR-FORS)¹⁰² na região do visível, ultravioleta e infravermelho-próximo, e a espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energias (EDXRF)¹⁰³.

O estudo laboratorial envolveu a análise de micro-amostras (área inferior a 1 mm²), recolhidas em zonas de lacuna ou *craquelé* profundo, tendo sempre como prioridade a preservação da integridade física da obra. Estas foram montadas em corte estratigráfico, de forma a se obterem secções transversais¹⁰⁴. Os cortes estratigráficos foram

observados ao microscópio ótico de campo escuro (OM) sob luz visível e radiação ultravioleta¹⁰⁵. A observação dos cortes estratigráficos constitui o ponto de partida para a caracterização material dos vários estratos pictóricos, uma vez que permite visualizar o número e espessura dos estratos que compõem a pintura e caracterizar a morfologia e cor dos materiais – em particular dos pigmentos – presentes.

A identificação dos materiais pictóricos foi efectuada com técnicas de micro-análise complementares, designadamente, a micro-

¹⁰⁰ A reflectografia de infravermelho (RIV) foi efectuada com uma câmara Osiris® (Opus Instruments), equipada com um detector InGaAs [URL: <https://www.opusinstruments.com/cameras/osiris-camera/>].

¹⁰¹ A análise de imagem hiperespectral foi realizada com uma câmara hiperespectral Specim IQ (Specim Ltd) que permite capturar hiper-cubos com um sensor de Si-CMOS, entre os 400 nm e os 1000 nm, em 204 bandas, com uma resolução espectral de 7 nm, gerando uma matriz de 512x512 dados espectrais. Os resultados foram analisados com o software ENVI (ENVI Classic 5.3, Exelis VIS, Boulder, CO).

¹⁰² A análise por espectroscopia de reflectância por fibra ótica na região do ultravioleta-visível-infravermelho-próximo foi realizada usando um espectrómetro portátil i-Spec 25 (BWTEK) combinado com uma fibra ótica integrada com uma fonte de halogénio de tungsténio de 5W, com colimador com abertura focal de 5mm e um sensor de matriz InGaAs, com três detectores a operar na região espectral dos 400-2500 nm. As análises foram realizadas com o software iSpec4. Para o Detector 1 (BRC711U-512, região espectral de 345,6 nm – 1061,3 nm), foi utilizado um tempo de integração de 95 ms, média de 25 em modo “non-smooth”; para o Detector 2 (BTC261P-512-OEM61, região espectral de 883,9 nm – 1718,0 nm), foi utilizado um tempo de integração de 250µs, média de 50, em modo “non-smooth” com alta sensibilidade; e para o Detector 3 (BTC263E-256-OEM61, região espectral de 1482,4 nm – 2654,9 nm), foi utilizado um tempo de integração de 332 µs,

uma média de 100, em modo “non-smooth” com alta sensibilidade. De modo a assegurar a reprodutibilidade dos resultados obtidos, cada um dos pontos foi analisado três vezes, apresentando-se neste trabalho o espectro representativo de cada uma das análises efectuadas.

¹⁰³ A análise elementar por espectrometria de fluorescência de raios X foi realizada com espectrómetro portátil Bruker Tracer III-SD equipado com um gerador de raios-X com ânodo de Ródio e um detetor modelo X-Flash SDD. As condições aplicadas foram 40 kV, 30 µA e 60 segundos de tempo de aquisição. Os espectros obtidos foram tratados com o software ARTAX.

¹⁰⁴ Os cortes estratigráficos foram preparados através da inclusão de cada micro-amostra num molde de PVC envolvendo-a numa resina epóxida. Após a secagem da resina, procedeu-se ao seu polimento, de forma a expor a secção transversal da amostra à superfície da resina.

¹⁰⁵ A análise estratigráfica das micro-amostras foi efectuada através de um microscópio petrográfico de luz refletida da Leica DM2500, modificado para observação dos cortes estratigráficos em campo escuro. O registo fotográfico com luz visível e luz ultravioleta (composta por um filtro de excitação: BP 340-380; espelho dicromático: 400 e filtro de supressão de Lp425, tamanho K) foi efectuado com uma câmara fotográfica digital Leica DFC 290HD, com ampliações de 100x, 200x e 500x.

espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier (μ -FTIR)¹⁰⁶ e a microscopia electrónica de varrimento acoplada a um espectrómetro de energia dispersiva de raios X (SEM-EDS)¹⁰⁷.

III.1.2 – Resultados

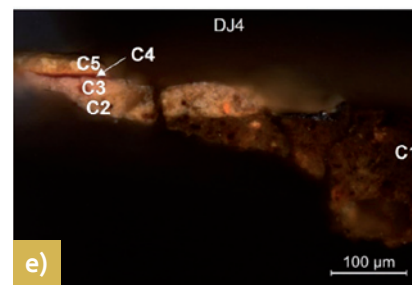
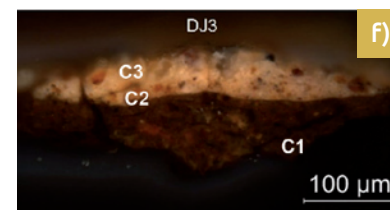
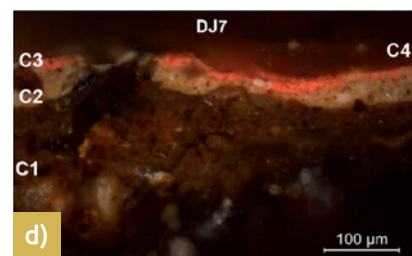
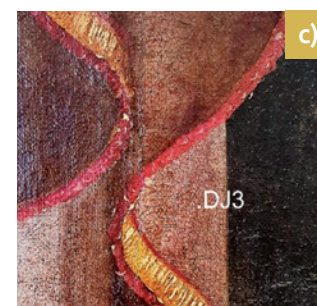
Se de um *olhar* muito já se revelou da pintura de D. João IV de José de Avelar Rebelo, o *vera* pintura através dos métodos de exame e análise permite-nos ir mais longe no conhecimento e compreensão das cores presentes na sua obra. Entre transições electrónicas e vibrações moleculares, os materiais da cor outrora utilizados pelo pintor desvendam-se de uma forma única e característica, numa verdadeira *impressão digital*. São estes materiais e a forma como foram empregues por José de Avelar Rebelo na construção desta obra em particular que se procurou desvendar de seguida.

Do ponto de vista estrutural, a investigação permitiu apurar que o suporte da pintura é constituído pela união de três panos, de forma a criar uma superfície total de 229 cm de altura por 138 cm de largura. Sobre o suporte, uma camada de preparação de cor castanho-escuro foi sobreposta por uma imprimadura ocre, estendida sobre toda a superfície com a intenção de criar uma base de trabalho mais clara (Stols-Witlox, 2020, LeGac 2017). A **Figura 24** mostra vários cortes estratigráficos obtidos na análise da obra, verificando-se a microamostra típica desta pintura na seguinte sequência estratigráfica (ex. DJ4): preparação (C1); imprimadura (C2), camadas de cor (C3/

106 Foi utilizado um espectrómetro Bruker, modelo Tensor 27, na região do infravermelho médio (MIR). O espectrómetro, acoplado ao microscópio Hyperion 3000 é controlado pelo software OPUS 7.2, Copyright© Bruker Optik GmbH 2012, possui um detetor MCT (Mercury Cadmium Telluride – Telureto de Mercúrio e Cádmiio) que permite a aquisição de espectros em diferentes pontos da amostra. As amostras foram analisadas no modo de transmissão utilizando uma objetiva de 15x e uma microcélula de compressão

de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espectros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm^{-1} , com 64 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} .

107 Os cortes estratigráficos foram analisados com recurso ao microscópio electrónico Hitachi S3700N com um detetor de raios-X por dispersão de energia Bruker Xflash 5010 SDD acoplado. As análises foram realizadas em baixo vácuo (pressão variável: 40 Pa), corrente de 20 kV.



[Figura 24]

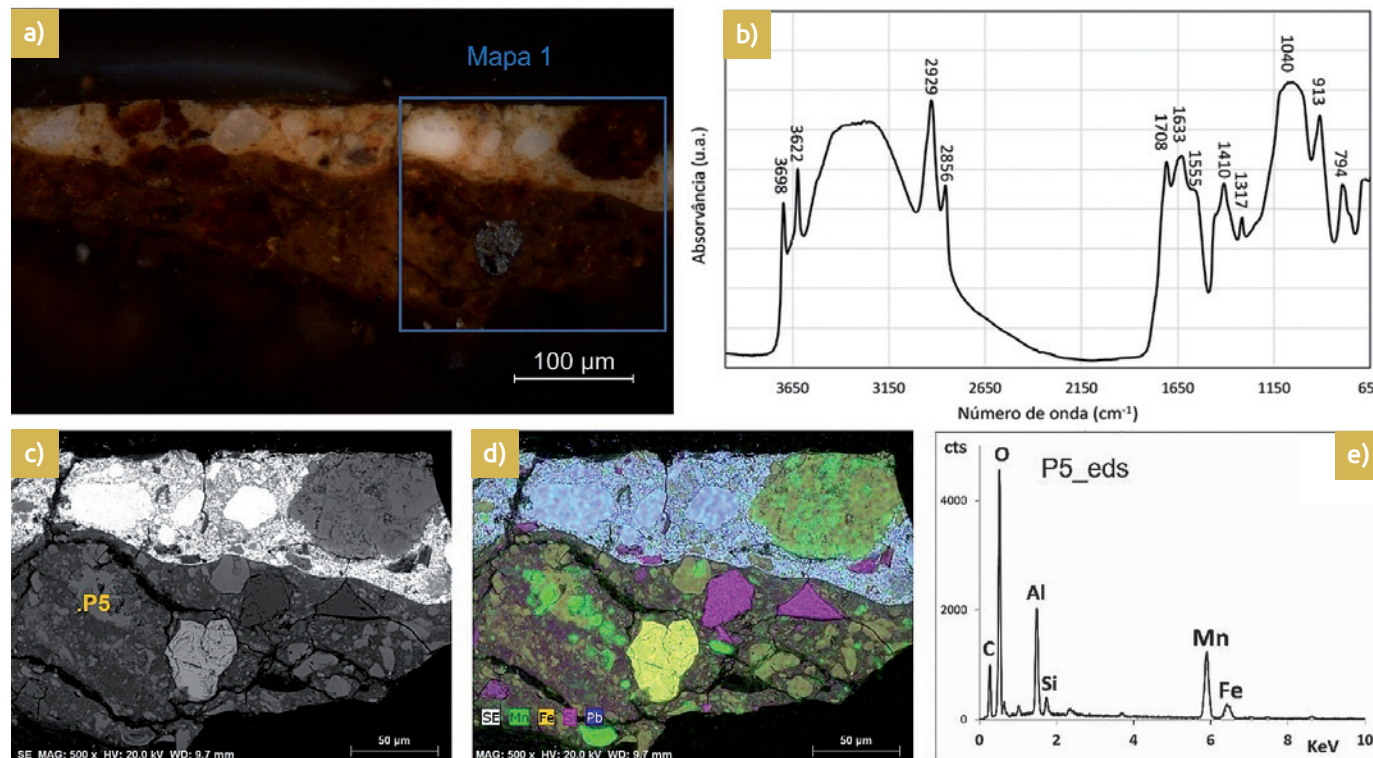
Locais de amostragem em **a)**, **b)** e **c)** e respetivos cortes estratigráficos em **d)**, **e)** e **f)**, revelando a estrutura da pintura em que C1 corresponde ao estrato preparatório, C2 à imprimadura, C3 à camada pictórica e C4 ou C5 à camada pictórica ou verniz.

C4) e camada de protecção/ verniz (C5). Das amostras recolhidas, verifica-se que, sobre este sistema preparatório, o pintor desenvolveu a composição com um a três estratos de cor sobrepostos. Vestígios de intervenções anteriores, nomeadamente na forma de retoques, revelam que a pintura foi submetida a uma ou mais intervenções de conservação e restauro durante a sua história.

Os resultados analíticos revelam que a preparação castanha tem uma espessura máxima acima de 200 µm e é composta por materiais argilosos enriquecidos em ferro e manganês, que poderão estar associados à presença de umbra, um pigmento preparado a partir de rochas sedimentares de granulação muito fina compostas por óxidos e hidróxidos de manganês (Mn) e por partículas de hidróxido de ferro

na forma de goetite ($\alpha\text{-FeOOH}$) (Eastaugh 2004: 377) [Figura 25]. Este pigmento, também conhecido como “terra de sombra”, tem um poder secativo que favoreceria a secagem da preparação e a rapidez de execução do trabalho (Cruz, 1999:46). Através da análise de grupos funcionais por $\mu\text{-FTIR}$ foi possível a detecção de óleo (com bandas características a 2929, 2856 e 1708 cm^{-1}) e de proteína (1555 cm^{-1}) na preparação que sugere a utilização de um aglutinante de base oleosa [Figura 25 b)]. Sendo que a proteína, embora possa pertencer ao aglutinante, poderá também ser proveniente de eventuais intervenções de fixação dos estratos pictóricos com um adesivo proteico.

Por seu lado, a imprimadura forma um estrato mais fino, com uma espessura máxima de aproximadamente 40 µm, e é composta



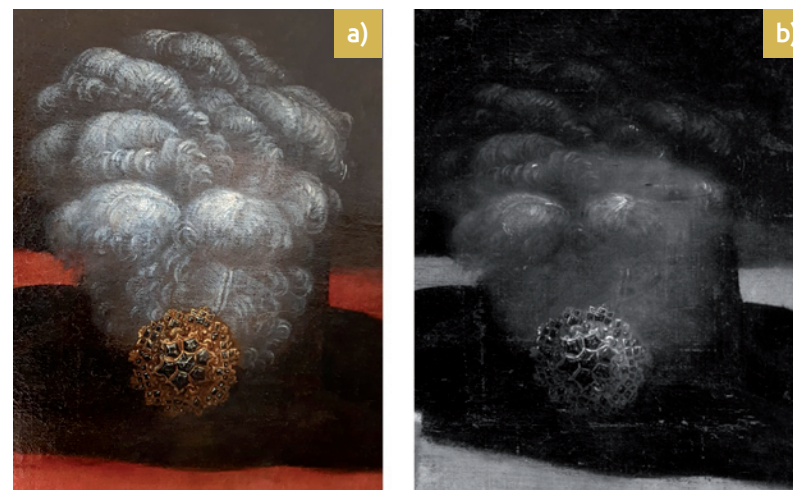
[Figura 25]

Análise dos estratos preparatórios em que o corte estratigráfico apresentado em **a)** revela as características ópticas destes estratos (MO); **b)** espectro de FTIR resultante de uma análise à preparação escura. As imagens em baixo são relativas à análise SEM-EDS do corte estratigráfico em que é apresentado: a imagem SEM em modo de electrões retrodifundidos (BSE) em **c)**, a imagem SEM em modo de electrões retrodifundidos (BSE); **d)** o mapa de distribuição elemental composicional e **e)** a análise EDS no ponto 5.

por branco de chumbo (hidrocerussite, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) em mistura com aluminossilicatos de ferro e/ou manganês (Fe, Al, Si, Mn), entre os quais, mais uma vez, se inclui possivelmente a umbra [Figuras 24 e 25]. A opacidade e tom claro deste estrato permitem ao pintor intensificar a luminosidade da sua composição, contrariando o tom quente e escuro da preparação. A sua cor é visível à vista desarmada, em zonas gastas ou onde as tintas foram aplicadas de forma mais fina, como acontece com a plumagem do chapéu de D. João IV [Figura 26].

Considerando que José de Avelar Rebelo não era um pintor especialista em Retrato, é possível que o mesmo tenha realizado um desenho subjacente ou um esboço sobre a preparação ou sobre a imprimadura, de forma a orientar a fase de execução pictórica. No entanto, o exame com reflectografia de infravermelho (RIV) não permitiu esclarecer esta hipótese. O facto de não se detectar desenho subjacente com RIV não implica, no entanto, que este não esteja presente (Valadas et al. 2016; LeGac 2017; Cruz 1999; Bomford et al. 2002). De facto, as características materiais desta obra, nomeadamente a tonalidade colorida dos estratos preparatórios – que diminui o contraste com um eventual material de desenho – e o eventual recurso a materiais de desenho sem carvão e, logo, menos visíveis sob radiação infravermelha, poderão ter limitado a captação de um eventual desenho. No entanto, o confronto entre a imagem obtida com luz no espectro do visível e por RIV permitiu verificar a inexistência de alterações de composição, o que suporta a hipótese da existência de um esquema prévio à execução pictórica. Este método de exame permitiu ainda evidenciar a visibilidade da assinatura, realizada com um material que absorve fortemente a radiação IV como um pigmento preto de carvão [Figura 27].

A paleta de Avelar Rebelo nesta pintura é bastante restrita, com uma predominância de tons escuros, com alguns apontamentos vermelhos, alaranjados e amarelos que, para além das carnações rosadas, conferem uma luminosidade quente à composição. O recur-



[Figura 26]

Pormenor do chapéu revelando a imprimadura subjacente às plumas: a) luz visível e b) RIV.

so ao branco em alguns detalhes decorativos imprime alguns focos de luminosidade mais fria, que equilibram o conjunto. Foram ainda observados alguns motivos de tonalidade azul e verde-escura que se confundem com cinzas e pretos e, por isso, detêm pouca expressão na actual paleta da obra. O estudo analítico dos materiais empregues nesta obra permitiu a identificação dos pigmentos responsáveis pela cor e a forma como foram misturados para criar as tintas.

A **cor branca**, observada na gola e punhos de D. João IV, assim como na plumagem do seu chapéu, foi aplicada em camadas finas e translúcidas de tinta que deixam vibrar as tonalidades escuras que lhes são subjacentes, criando, desta forma, um efeito de leveza na reprodução destes materiais [Figura 26 a)]. A análise química elementar¹⁰⁸ dos brancos apresenta como elemento químico maioritário o chumbo (Pb), [Figura 28 a)]. A análise por espectroscopia de

108 Análise por fluorescência de raios-X dispersiva de energia (EDXRF).

infravermelho¹⁰⁹ permitiu identificar as bandas de absorção características da presença de hidrocerussite (branco de chumbo) – um carbonato básico de chumbo $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ – nomeadamente a banda de absorção intensa a cerca de 1415 cm^{-1} relativa à distensão $\nu(\text{CO}_3^{2-})$, o pico de absorção a cerca de 682 cm^{-1} relacionado com a flexão $\delta(\text{CO}_3^{2-})$ e o pico de absorção a cerca de 3541 cm^{-1} relativo à distensão do grupo $\nu(\text{OH})$ (Gettens *et al.* 1993), [Figura 28 b)].

A **cor amarela** empregue na indumentária (sobretudo nos ricos detalhes decorativos que imitam ornatos dourados nos tecidos, joias e escudo de Portugal), foi caracterizada através de análise *in-*

situ por EDXRF [Figura 29 d)], verificando-se uma associação entre os elementos químicos chumbo (Pb) e estanho (Sn), indicativo da presença de um pigmento amarelo de chumbo e estanho. Esta análise química permitiu ainda verificar a distribuição deste material pictórico na composição. Análises químicas laboratoriais complementares¹¹⁰ permitiram verificar que estes elementos decorativos a imitar o efeito dourado do ouro são expressos pela aplicação de pinceladas empastadas (e portanto camadas de tintas mais espessas) (ver figura 29 d)) contendo maioritariamente o pigmento amarelo de chumbo e estanho do tipo I (Pb_2SnO_4) na sua

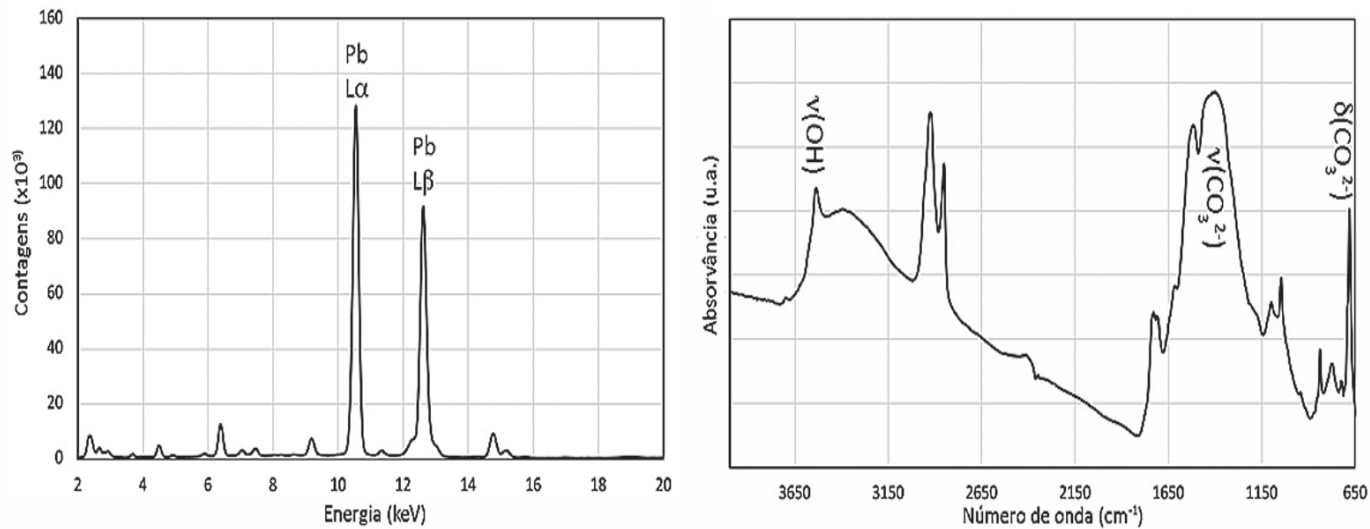
[Figura 27]

Retrato de D. João IV em: **a)** luz visível e **b)** RIV; pormenor da assinatura em **c)** luz visível e **d)** RIV.

¹⁰⁹ Análise de micro-amostras representativas das tintas brancas por micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ($\mu\text{-FTIR}$).

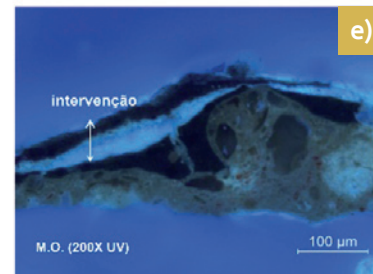
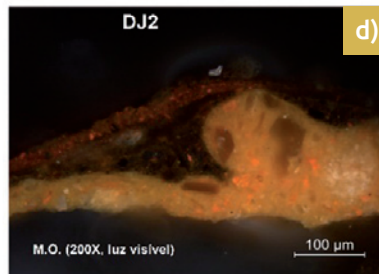
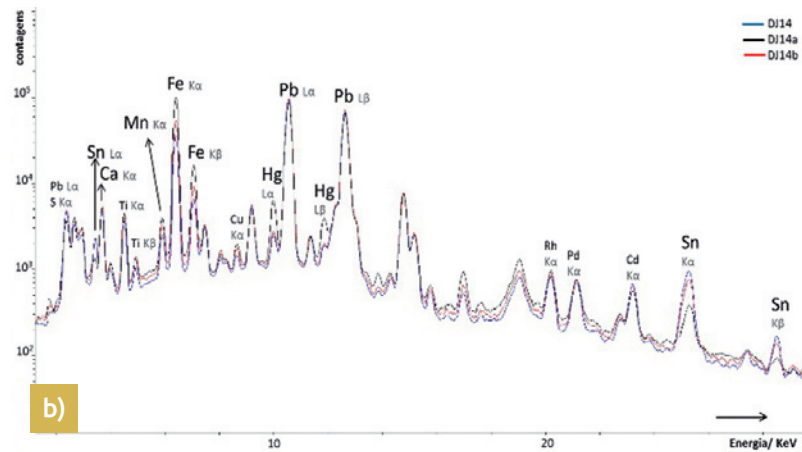
¹¹⁰ Análise combinada através de microscopia óptica, FTIR e SEM-EDS.





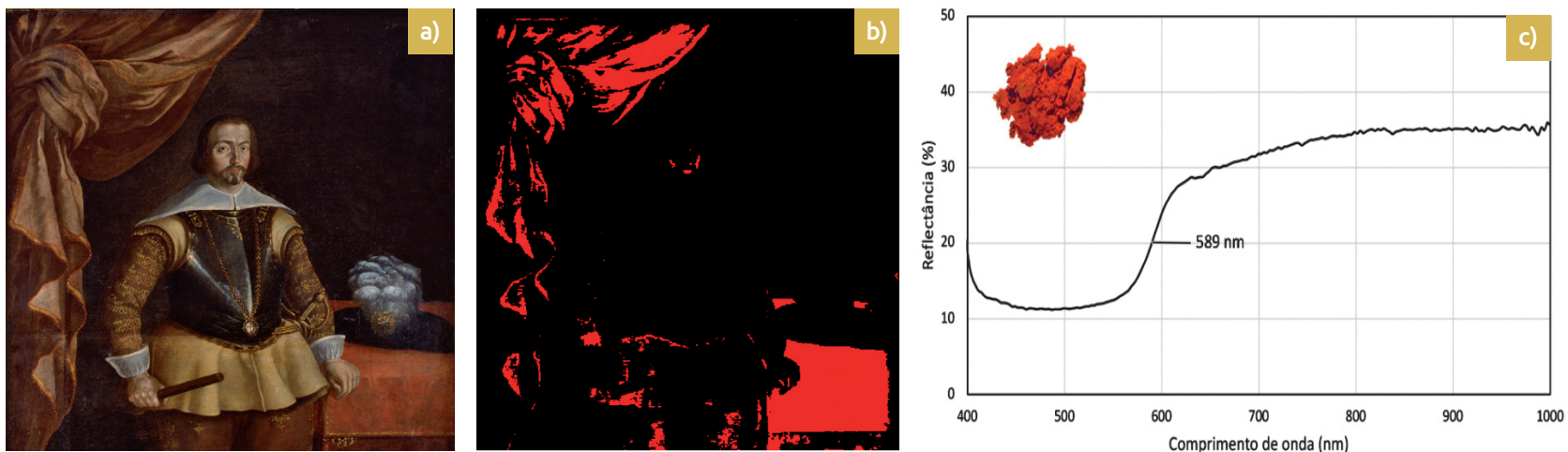
[Figura 28]

Identificação de branco de chumbo como fonte de cor nos brancos da pintura de José de Avelar Rebelo. À esquerda, espectro de EDXRF evidenciando a presença maioritária de chumbo na sua composição; à direita, espectro de infravermelho representativo deste pigmento evidenciando as suas bandas de absorção características.



[Figura 29]

a) Área de microamosagem (DJ2) assinalada na pintura;
 b) Espectro de EDXRF;
 c) Respetivos locais de análise, corte estratigráfico DJ2 observado por MO;
 d) MO sob luz visível;
 e) MO sob UV.



[Figura 30]

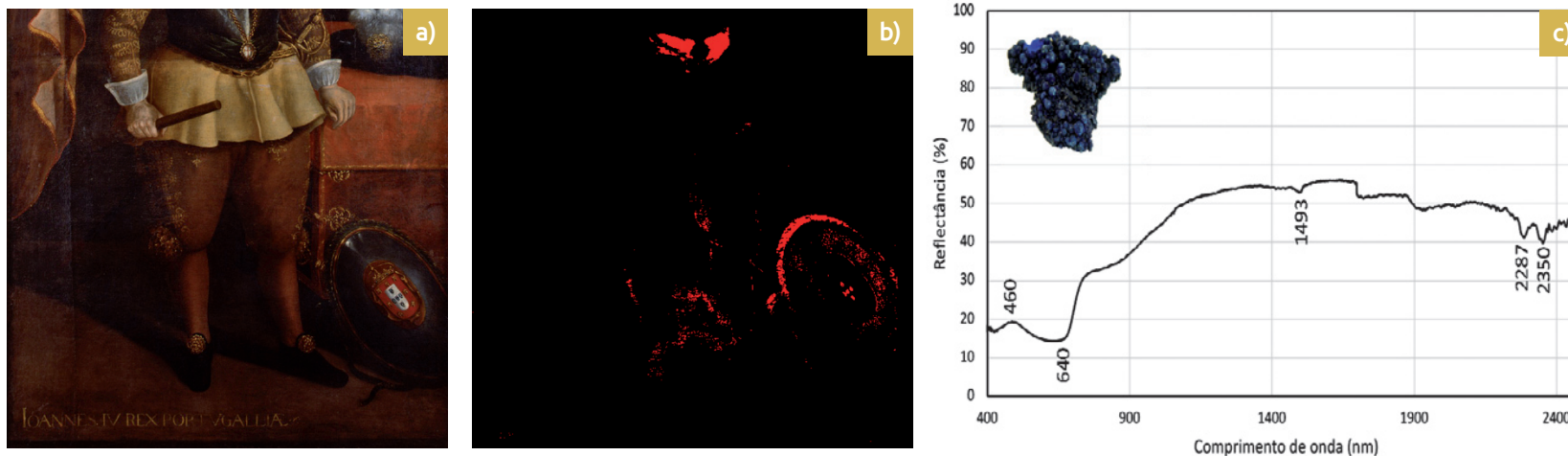
a) e b) Fotografia em luz visível e respectivo mapeamento do pigmento vermelho (HgS) num detalhe na pintura de D. João IV, com base na respectiva análise hiperespectral por imagem; **c)** Espectro de UV-Vis-FORS da cor vermelha mapeada na análise hiperespectral onde se identifica a presença de vermelho (HgS).

composição (Borgia 2007, Higgitt 2003), embora a mistura pictórica contenha ainda pequena proporção no pigmento **mínio** (Pb_3O_4) (Feller, 1986), de cor laranja, em minerais argilosos (ocres, goetite, $\alpha\text{-FeOOH}$, e hematite, $\alpha\text{-Fe}_2\text{O}_3$) e no pigmento branco de chumbo ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$) (Eastaugh, 2004: 170 e 183).

Os **vermelhos** presentes na composição da pintura são, na sua maioria, de natureza inorgânica. A análise de imagem hiperespectral da pintura permitiu identificar o uso de vermelho (HgS) quer na cortina, banquetas e indumentária de D. João IV, quer nas suas rosáceas e nos lábios [Figura 30 a) e b)]. A identificação do pigmento foi feita com base no respetivo espectro de UV-Vis-NIR-FORS, nomeadamente na forma da curva espectral e no ponto de inflexão a cerca de 589 nm, característico das transições eletrónicas do sulfeto de mercúrio (HgS) (Aceto et al. 2014), [Figura 30 c)].

Lacas vermelhas, compostas por um ou mais corantes orgânicos fixos a um composto inorgânico translúcido em óleo, foram detectadas pontualmente, sob a forma de uma velatura translúcida sobre a base opaca rosa do cortinado, de forma a acentuar a profundidade das zonas de sombra e conferir um aspecto aveludado ao tecido [Figura 24 e), estrato C4].

A análise por EDXRF detectou a presença de cobre (Cu) em várias áreas da pintura, em motivos de tonalidade **azul e verde-escura**. A curva de reflectância, obtida através do exame com a câmara hiperespectral permitiu identificar a presença do pigmento azurite ($2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$) no escudete e em algumas regiões de sombra na zona circundante as pernas de D. João IV, assim como na faixa de cor verde. Mais uma vez, a identificação do pigmento foi feita com base no respetivo espectro de UV-Vis-NIR-FORS, nomeadamente na banda de reflectância com um máximo a 460 nm, a banda de absorção a cerca de 640 nm relativa às transições d-d do cobre, e os máximos das bandas de absorção a cerca de 1493 nm [vibração $2\nu(OH)$], e a 2287 e 2350 nm [vibrações $3\nu(CO_3^{2-})$ e $\nu + \delta(OH^-)$] referentes aos grupos hidroxilo e carbonilo da azurite ($2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$) (Dooley et al. 2013) [Figura 31]. Por outro lado,



[Figura 31]

a) e b) Fotografia em luz visível e respectivo mapeamento do pigmento azurite ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) num detalhe na pintura de D. João IV, com base na respectiva análise hiperespectral por imagem; c) Espectro de UV-Vis-NIR-FORS relativo à cor azul onde se identifica a presença de azurite ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$).

ao permitir o mapeamento das áreas onde se encontra a azurite, a câmara hyperspectral deixa antever que este pigmento azul terá sido também empregue nos motivos de tonalidade verde. As análises laboratoriais complementares corroboram estes dados ao revelar que o verde¹¹¹ foi essencialmente obtido através de uma mistura de amarelo e azul, em particular dos pigmentos amarelo de chumbo e estanho e azurite.

Para o efeito metálico da couraça, em tom cinzento-azulado, o artista recorre a uma mistura pictórica que consiste essencialmente

na adição de pequenas porções de azurite a uma base cinzenta, composta por branco de chumbo e por um pigmento preto (possivelmente **carvão**).

Do ponto de vista da técnica de execução pictórica, uma observação à vista desarmada da obra permite destacar um apuramento cuidado na representação dos pormenores decorativos que contrasta com a incapacidade de conceber a figura humana e de representar a dimensão psicológica do retratado. Com efeito, parece que para compensar tais dificuldades, Avelar Rebelo se aprimorou nos pormenores decorativos presentes tanto a nível dos adereços que compõem a cena como a nível das vestes, joalheria e atributos heráldicos.

Uma forma de pintar imediata aqui reflectida pelo preenchimento de grandes áreas da composição com tintas estendidas e sem grande expressão. Estas grandes áreas são geralmente obtidas com um único estrato de cor. As sombras projectadas da figura real, bem como o limite entre o chão e o fundo são actualmente pouco perceptíveis quando a obra é observada à vista desarmada. No entanto, essa construção espacial é evidente na imagem RIV, onde o cuidado de acentuar a intensidade das sombras na zona de contacto

¹¹¹ No entanto, embora não tenham sido detectados, através de FTIR, carboxilatos de cobre, geralmente associados a um verdigris/resinato de cobre, não podemos excluir a

hipótese da presença deste pigmento, dado o efeito óptico obtido pela transparência desta tinta (Gunn et al. 2009; Patri et al. 2016).



[Figura 32]

Pormenores do Retrato de D. João IV em luz visível revelando alguns traços da técnica do artista na produção desta obra.

penas decorativas, uma mais clara, acentuada pelo efeito reflector da imprimadura, em primeiro plano, e uma segunda mais escura, correspondendo ao fundo preto de segundo plano. Embora o efeito final actualmente observado não seja evidente, é possível que o pintor tenha procurado diferenciar com esta técnica, o primeiro e segundos planos da composição.

Como referido acima, verifica-se um maior cuidado na representação dos elementos decorativos dourados, únicas áreas onde se observa algum empastamento nas tintas amarelas à base de amarelo de chumbo e estanho. Neste caso, o pintor recorre à técnica tradicional de reprodução de elementos dourados, referida, entre outros por Filipe Nunes, em 1615 no seu tratado *A Arte da Pintura*: “quando se houver de fazer algum passamane que pareça de ouro se perfilará primeiro todo o debuxo com almagra e zarcão, e depois de enxuto o retocarão com massicote dourado nos altos, e aonde dá a luz” (Nunes, 1615:109).

Nesta pintura, Avelar Rebelo cria uma base ocre sobre a qual desenvolve as decorações douradas com pinceladas individualizadas de amarelo [Figura 32 a), b) c)]. Quando estes motivos dourados são aplicados sobre a toalha vermelha, o pintor ainda constrói reflexos avermelhados da toalha sobre os elementos dourados [Figura 32 b)].

Tais elementos decorativos, permitem ainda percecionar a grafia pictural do artista, revelando a direcção e intensidade das pinceladas numa repetição rápida de gestos. A Figura 32, revela ainda a mestria do artista ao tirar partido das propriedades físicas dos materiais para produzir tanto os efeitos empastados [Figura 32 a), b) c)]

dos pés com o chão, e de as esbater progressivamente à medida que se afastam do corpo [RIV, Fig. 27], constitui um artifício técnico que o pintor domina com o objectivo de acentuar o efeito de profundidade da cena.

Ainda em relação à construção dos vários planos da composição, a RIV revela que o pintor deixou em reserva, sobre a imprimadura, a área superior do chapéu [Figura 26 b)]. Esta opção técnica permitiu ao pintor obter duas tonalidades subjacentes diferentes para as

como efeitos de transparência pela utilização de camadas finas [Figura 32 d)] e/ou de velaturas.

A Figura 32 d), permite ainda exemplificar a técnica de construção das carnações, onde o artista parte de uma base mais escura (possivelmente um esboço) sobre o qual faz a modelação das zonas mais claras, com tintas pouco espessas, num efeito de transição progressiva onde a base escura é então reservada para o efeito de sombreado.

Considerações finais sobre o estudo material

O estudo técnico e material do Retrato de D. João IV reforça tratar-se de uma pintura a óleo sobre tela. Da observação directa da Obra, evidencia-se numa primeira instância, que na representação do Rei D. João IV existe uma assimetria do tamanho do corpo em comparação com o da cabeça, manifestando a dificuldade do artista em desenhar proporcionalmente a figura humana. Por outro lado, o artista apresenta uma técnica cuidada nos pormenores e trabalha a projecção de sombras.

O estudo analítico permitiu identificar uma sequência construtiva iniciada pela aplicação de um preparo de cor escura sobre o suporte fibroso, à base de materiais argilosos enriquecidos em ferro e manganês e aglutinados a óleo e proteína. Sobre este, o artista sobrepõe um estrato de tom beije, aplicado uniformemente por toda a área da pintura, e como tal, terá a função de imprimadura. Os dados analíticos obtidos até então permitiram verificar a presença de entre 1 a 3 estratos de cor que se sobrepõem à imprimadura. O artista utiliza uma paleta cromática que reflete os materiais pictóricos utilizados na época, designadamente: branco de chumbo, calcite, amarelo de estanho e chumbo, azurite, vermelhão, mínio, ocres, umbra e carvão vegetal.

Os resultados do estudo material e técnico desta pintura vêm complementar o conhecimento da prática pictórica portuguesa seiscentista, juntando-se aos dados até hoje recolhidos sobre pintores como Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708), Marcos da Cruz (c.1610-1683), João Gresbante (act.1642-1680) (Cruz, 1999) ou Josefa de Óbidos (Antunes, 2019).



Bibliografia

FONTES MANUSCRITAS

AHPL – Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa

- *Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa* (Freguesia do Socorro), nº 226.
- *Rol dos Confessados desta Igreja de Nossa Senhora dos Anjos nesta Cidade de Lx no presente ano de 1638 começando ao postigo de St. Andre vindo pela calçada abaixo*, 1638, fl. 54v-55v.
- *Rol dos Confessados e comungados em esta Igreja Parochial dos Anjos desta Cidade Lisboa o anno presente de 1639 annos*, fl.100.

BIBLIOTECA DA AJUDA

- Ms. Av. 54-VIII-36, nº 94 – Carta de Francisco Soares de Abreu para o Padre João de Vasconcelos, Reitor do Colégio do Porto, 13 de abril de 1644.
- Ms. Av. 54-VIII-36, nº 95 – Carta de Francisco Soares de Abreu para Cristóvão Soares de Abreu, 02 de Abril de 1644.
- Ms. Av. 54-VIII-37, nº 193, *Carta de Mateus Gomes para Cristóvão Soares de Abreu* 1644.
- Av.54-VIII-38, nº 307, *Carta de Mateus Gomes para Cristóvão Soares de Abreu*, 1647.

BIBLIOTECA GERAL DE COIMBRA

- Ms.335 – Cerimónias Fúnebres de D. Teodósio, 1653, fl. 113.

BIBLIOTECA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

- Reservados
- Arquivo Reis-Santos, “Manuscrito de Cyrillo Volkmar Machado”, Caixa nº 173 – RS173/1 (32)

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Arquivo Histórico

- BN/GPA/06/Cx 01-06 – Guia em duplicado dos retratos em tela que o Director d’esta Bibliotheca

remitte para a Academia de Bellas Artes de Lisboa 17-7-1911.

Colecção Pombalina

- Cod. 628, SOUSA, D. Manuel Caetano de, *Memórias e Documentos para a História da vida de Jorge Cardoso, autor do Agiologio Lusitano*, século XVIII.

DGLAB/TT- DIRECÇÃO GERAL DOS LIVROS, BIBLIOTECAS E ARQUIVOS/TORRE DO TOMBO

Arquivo Condes da Ponte

- Cx. 13, Doc-5-78, “Cópia das lembranças que o Senhor Bispo de Viseu me deixou no mês de Junho de 1646”.

Registos Paroquiais (ADL)

- *Livro de Registo de Baptismos da Freguesia de Nossa Senhora da Ajuda* (1592-1662)
- *Livro de Registo de Mistos da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Alcains* (1582-1630)
- *Livro de Registo Mistos de Nossa Senhora do Amparo de Benfica* (1653-1679)
- *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Santo Estevão* (1594-1613)
- *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1581-1613)
- *Livro de Registos de Casamentos de Nossa Senhora da Pena* (1616-1632)
- *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora da Pena* (1588-1661)
- *Livro de Registo de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1625)
- *Livro de Registos de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1625-1641)
- *Livro de Registo de Batismos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1642-1657)
- *Livro de Registos de Casamentos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1596-1633)
- *Livro de Registos de Óbitos da Freguesia de Nossa Senhora do Socorro* (1610-1657)

Câmara Eclesiástica de Lisboa, *Vicência de Padilha e Jerónimo Serrão Pimentel*, Sumários Matrimoniais, mç 661, Proc 86, 1656.

Hospital de S. José, Escrivão Botelho, *Instituição da Capela de Francisco Soares de Abreu*, B Maço 56, nº 5, Cx 632, 1627 e 1644.

Justificação Sumária do Casamento de Brás de Pina e de Maria de Basto de Gouveia, 13 de Maio de 1614.

Inspecção Superior Biblioteca Arquivos, FREIRE, Luciano "Conta e Relação dos Quadros que tenho restaurado pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa" Cx. 170, 1888.

FONTES IMPRESSAS

CASTRO, João Baptista de, *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Tomo III, Parte V, 1763.

CARDOSO, Jorge, *Agiologio Lusitano dos Sanctos e Varões Illustres em Virtudes do Reino de Portugal e suas conquistas*, Lisboa, na Oficina de Henrique Valente de Oliveira, Tomo II, 1657.

IDEM, *Ibidem*, Tomo III, 1666.

CONCEIÇÃO, Frei Apolinário da, *Demonstração Histórica da Primeira, e Real Parochia de Lisboa, de que he singular Patrona e titular N. S. dos Martyres*, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1750.

COSTA, Félix da, *A Arte da Antiguidade da Pintura* [1696] – Introdução e notas de KÜBLER, G., New Haven and London, Yale University Press, 1967.

COSTA, Padre António Carvalho da, *Corografia Portuguesa e descrição Topográfica do Famoso Reyno de Portugal...*, Tomo III, Lisboa, na Oficina Real Deslandesiana, 1712.

FERRER DE VALDECEBRO, Andres – *Historia de la Vida del Venerable Padre Maestro Frei Juan de Vasconcellos*. Madrid, Officina de D. Maria Rey, 1668.

FRANCO, Pe. A., *Imagem da virtude em o Noviciado da Companhia de Jesus na Corte de Lisboa em que se contem a Fundaçã da Caza e os Religiozoz de virtude que em Lisboa forão noviços offerecida a Virgem Senhora da Assumpção padroeira do mesmo noviciado ...*, Coimbra, no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1717, 533-534.

GAYO, Manuel José da Costa Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Agostinho de Azevedo MEIRELES e Domingos de Araújo AFONSO (ed.), Braga, Tomo I, 1938.

LACERDA, D. José de, *Esboçeto Histórico da Veneranda imagem do Senhor Jesus dos Passos da Graça e Templo da mesma invocação acompanhada de um parecer do Illm.º D. José de Lacerda*, Lisboa, Typografia Lisbonense, 1876.

LIMA, Durval Pires de, *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, vol. II, CML, 1950.

MACHADO, Cyrilo Volkmar, *Collecção de memórias relativas ás vidas dos pintores e esculptores, architectos e gravadores portuguezes e dos estrangeiros que estiveram em Portugal...*, Lisboa, na Imprensa de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana, Histórica, crítica e cronológica...*, Lisboa, na oficina de Ignacio Rodrigues, Tomo III, 1752.

MELLO, D. Francisco Manuel de, *Tacito Portuguez – Vida, e morte, ditos e feitos de El-Rei Dom João IV*, Afrânio PEIXOTO, Rodolfo GARCIA; Pedro CALMON (Introd.), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1940.

MENEZES, Conde de Ericeira, *História de Portugal Restaurado. Oferecida a El Rey D. Pedro II, Nosso Senhor. Escrita por Dom Luís de Menezes Conde de Ericeira*, Tomo I, Lisboa, na Oficina de João Galvão, 1679.

NUNES, Filipe, *A Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* [1615], Leontina VENTURA (Ed.), Porto, Editorial Paisagem, 1982.

PEREIRA, Joaquim da Silva, *Coimbra Gloriosa pelas suas Nobilissimas e Antiquíssimas memorias e biblioteca geral das Parochias...*, Coimbra, Tomo II, 1786.

SANTA MARIA, Frei Nicolau de, *Crónica dos Cônegos Regrantes do Patriarcha Santo Agostinho*, em Lisboa na oficina de João da Costa, 1668.

SOUSA, Frei Luís de, *Da História da Ordem de S. Domingos particular do Reino e Conquistas de Portugal – Primeira parte por Fr. Luís Cacegas da mesma ordem e Provincia e chronista dela reformada em estilo e ordem e amplificada em sucessos e particularidades por Frei Luis de Sousa filho do Convento de Benfca*, vol. III, 3ª ed., Typ. Panorama, 1866 [1623].

VILLEGAS, D. Diego Henriquez de, *Pyramide Natalicio y Baptismal ...*, Lisboa en la emprenta de Antonio Craesbeck de Melo, Impresor de Sua Magestade. Ano de 1670.

LIVROS

BOMFORD, D., BILLINGUE, R.; CAMPBELL, L., DUNKERTON, J.; FOISTER, S.; KIRBY, J.; PLAZZOTTA, C.; ROY, A.; SPRING, M., *Art in the Making – Underdrawings in Renaissance Paintings*, London, The National Gallery London, 2002.

COELHO, Teresa de Campos, *Os Nunes Tinoco: uma Dinastia de architectos régios dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança/Documenta, 2018.

COUTINHO, Maria João Pereira; FERREIRA, Sílvia, *Artistas e Artífices da Lisboa Barroca, – A Irmandade de Nossa Senhora da Doutrina da Igreja de São Roque*, Lisboa, Esfera do Caos, 2014.

CRUZ, António João, *Da Sombra para a Luz*, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1999.

EASTAUGH, N.; WALSH, V.; CHAPLIN, T.; SIDDALL, R., *The Pigment Compendium – A Dictionary of Historical Pigments*, Oxford- Burlington, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.

FARIA, Ana Leal de, *Arquitectos da Paz: A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815*, Lisboa, Tribuna da História, 2008.

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro, *Pintores de Lisboa, Séculos XVII-XVIII: a Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, Scribe, 2016.

IDEM, *Retratos do Paço ducal de Vila Viçosa*, vol 6, Col. *Livros de muitas Couzas*, MONGE, Maria de Jesus, (coord.), Fundação da Casa de Bragança, Caxias, 2018.

FREIRE, Luciano M., *Catálogo Ilustrado do Museu Nacional dos Coches*, Edição oficial, Lisboa, (1928), Ed. Veja, 2003.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Artistas de Coimbra, Documentos para as suas biografias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.

GOMES, Paulo Varela, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: a planta centralizada*, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.

MONGE, Maria de Jesus, *Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: de Paço a Museu*, nº 5, Col. *Livros de muitas Couzas*, MONGE, Maria de Jesus (Coord.), Fundação da Casa de Bragança, Caxias, 2017.

PAIVA, José, *Os Bispos de Portugal e do Império 1495-1777*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2006.

SALES, Ernesto de, *Nosso Senhor dos Passos da Graça – Estudo Histórico*, Lisboa, 1925.

SANTOS, Reynaldo, *Personagens Portuguesas do século XVII – exposição de arte e iconografia*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1942.

SERRÃO, Vitor, *Belchior de Matos (1595-1628) – Pintor das Caldas da Rainha*, Caldas da Rainha, Secretaria de Estado da Cultura/Instituto Português do Património Cultural, 1981.

IDEM, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, INCM – Coleção Arte e Artistas, 1983.

IDEM, *A Lenda de S. Francisco Xavier pelo Pintor André Reinoso – estudo histórico, estético e iconológico de um ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de S. Roque*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993.

IDEM, *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões*, Lisboa, CNCDP, 1995.

IDEM, CORDEIRO, Filipa Raposo, *Tomás Luís e o Retábulo da Igreja da Misericórdia*, Lisboa, Edições Colibri, CMM, 2005.

IDEM, *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1649)*, Casa de Massarelos – Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2008, p.153-154.

IDEM, “Pintor Simão Rodrigues e a posse do Codex Casanatense em 1628: Fortuna, atribuições e influências artísticas” in *Anais de História de Além-Mar*, Coord. Ernst van der Boogaart e Tiago Miranda, nº XIII, 2012, pp. 537-566.

IDEM, “O mecenato artístico de D. Gil Eanes da Costa (1543-1612): a capela privada no Mosteiro dos Gracianos de Santarém e o seu retábulo” in *D. Álvaro da Costa e a sua descendência: poder, arte e devoção*, (Coord. Maria de Lurdes ROSA), Lisboa, Instituto de Estudos Medievais/Centro de História de Além-Mar/Caminhos Romanos 2013, 301-317.

IDEM, “André Reinoso (c.1590-pós 1650). Um pintor de fama para a fama de S. Francisco Xavier” in *Missão, espiritualidade e Arte em S. Francisco Xavier*, (MORNA, Teresa Freitas; TRIGUEIROS, Júlio; COUTINHO, Maria João Pereira (Coord. científica), Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020, pp. 50-91.

SILVA, A. Vieira da, *As Freguesias de Lisboa – Estudo Histórico*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1943.

SILVA, Nuno Vassalo e, *As Coleções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em*

relações com Portugal) II Volume, Lisboa, Instituto de Alta cultura, 1948.

SOARES, Ernesto, *História da Gravura Artística em Portugal: os artistas e as suas obras*, vol. 1, nova edição. Lisboa, Livraria SamCarlos, 1971.

SOARES, Mafalda Cunha, *A Casa de Bragança 1560-1640 – Práticas Senhoriais e Redes Clientelares*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

SOBRAL, Luís de Moura, *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

IDEM *Pintura Portuguesa do Século XVII – histórias, lendas, narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.

VALE, Teresa Leonor Magalhães do, *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

VITERBO, Francisco Sousa, *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1892.

IDEM, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses que, sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal...* 3 séries, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências, (1903-1913).

IDEM, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Construtores Portugueses ...*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1904, vol. I.

CAPÍTULOS DE LIVROS

CAETANO, Joaquim de Oliveira, “O Tecto de S. Roque” in *O tecto da Igreja de São Roque, História, Conservação e Restauro*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia/ Museu de S. Roque, 2002, pp. 13-37.

IDEM, “Josefa em Óbidos (1630-1684): pintora e donzela emancipada” in *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*, Anísio FRANCO; António Filipe PIMENTEL; Joaquim Oliveira CAETANO; José Alberto Seabra Carvalho (cord. Científica), Ana de Castro HENRIQUES (Coord. Editorial), Lisboa, MNAA/INCM, 2015, pp. 61-87.

COUTINHO, Maria João Pereira, “Arquitectura e obra de pedraria na Igreja dos Anjos (1580-1855), *A Igreja dos Anjos-feição especialíssima*, Paulo Campos PINTO; Sílvia FERREIRA (Coord.), Lisboa, Junta de Freguesia de Arroios/ Letras paralelas, 2020, pp. 34-55.

SILVA, Ana Margarida Dias da, “Processos para Dignidades e Beneficiados da Sé de Coimbra: origem Geográfica” in *Actas do 3º Congresso Internacional Casa Nobre um património para o futuro*, Arcos de Valdevez, Setembro de 2013, pp. 370-389.

FLOR, Pedro, “Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da Freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI-XVIII) in *A Igreja dos Anjos-feição especialíssima*, Paulo Campos PINTO; Sílvia FERREIRA (Coord.), Lisboa, Junta de Freguesia de Arroios/ Letras paralelas, 2020, pp. 17-33.

FLOR, Susana Varela, “Vias de introdução do primeiro naturalismo na pintura o século XVII em Portugal” in *Visiones Renovadas del Barroco Iberoamericano*, Maria del Pilar LÓPEZ; Fernando QUILES (Ed.), Universo Barroco Iberoamericano, Sevilha, Vol I, 2016, pp. 116-133. (b)

FLOR, Susana Varela, “Las imagines adora, quien conoce la figura”: A Pintura de retrato como instrumento visual da Diplomacia Seiscentista” in *Pensar História da Arte, – estudos de homenagem a José Augusto França*, Pedro FLOR; Patrícia MONTEIRO (Coords.), Lisboa, Esfera do Caos, 2016, pp. 127-146.

FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro, «Gabriel del Barco y Minusca: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa Barroca» in *La Sevilha Lusa: La presencia portuguesa em el Reino de Sevilla durante El Barroco*, QUILES, Fernando; CONDE; Antónia Fialho (Coord.), Sevilha, Universidade Pablo de Olavide e Universidade de Évora, 4º Vol. Coleção Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 252-287.

FLOR, Susana Varela, “Decorando os anjos: azulejaria e pintura por ordem das Irmandades e Confraíras” in *A Igreja dos Anjos-feição especialíssima*, Paulo

Campos PINTO; Sílvia FERREIRA (Coord.), Lisboa, Junta de Freguesia de Arroios/ Letras paralelas, 2020, pp. 104-121.

FRANCO, Anísio et alii., *Do tirar polo natural – Inquérito ao Retrato Português*, Catálogo da Exposição, Lisboa, MNAA/INCM, 2018.

GETTENS, R.J.; KÜHN, H.; CHASE, W.T., “Lead White” in Roy, A. (ed.) *Artists’ Pigments – A Handbook of their History and Characteristics*, New York, Oxford University Press, vol.2, 1993, pp.67-81.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Leitura, introdução e notas da Descrição do Real Mosteiro de Alcobaca [1702] de Frei Manuel dos SANTOS*, in *Alcobaciana*, nº 3, Alcobaca-Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaca, 1979.

ORMSBY, Bronwyn; GOTTSEGEN, Mark, “Grounds, 1400–1900: Maartje Stols-Witlox Including: Grounds in the twentieth century and beyond” in *Conservation of Easel Paintings* (Joyce Hill STONER; Rebecca RUSHFIELD Ed.), London, Routledge, 2020, pp.163-191.

DOOLEY, K.A. et al., “Mapping of egg yolk and animal skin glue paint binders in Early Renaissance paintings using near infrared reflectance imaging spectroscopy,” *Analyst* 138 (2013): 4838.

SERRÃO, Vítor, “Tendências da Pintura Portuguesa na segunda metade do Século XVII (entre Avelar Rebelo, Bento Coelho e os focos regionais)” in SOBRAL, Luís de Moura (Coord.), Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu tempo, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 41-65.

IDEM, “O desvario do ornamento de brutesco na pintura de tectos do mundo português 1580-1720” in *Struggle for Synthesis – a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, IPPAR, Vol. I, 1999.

IDEM, “O Retábulo do Santo Sacramento da Sé de Lisboa (1541-1555)” in *Cripto-História da Arte – análise de obras de arte inexistentes*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, pp. 23-46.

IDEM, "A Universidade de Coimbra e as Artes: uma dimensão do sublime", in *A Universidade de Coimbra: o tangível e o intangível*, COSTA, José Francisco de Faria e; COELHO, Maria Helena da Cruz (coords.), Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp. 16-57.

SOROMENHO, Miguel, "Ingegnosi ornamenti – Arquiteturas Efêmeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes]", *Arte Efêmera em Portugal – catálogo da exposição*. Pereira, João Castel-Branco (Coord.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 21-49.

SOUSA, João de Saldanha Oliveira e, "Os Saldanhas na Restauração de Portugal" in *O Instituto – Revista Científica e Literária*, Vol. 98, Coimbra, 1941, pp. 428-506.

ARTIGOS DE REVISTA

ACETATO, M.; AGOSTINO, A.; FENOGLIO, G.; IDONE, A.; GULMINI, M.; PICOLLO, M.; RICCIARDI, P.; DELANEY, J. K., "Characterisation of colourants on illuminated manuscripts by portable fibre optic UV-visible-NIR reflectance spectrophotometry" in *Analytical Methods*, 6 (5), 2016, pp. 1488-1500.

ANTUNES, Vanessa, et al., "Josefa d'Óbidos workshop from panel to canvas. Multianalytical approach to materials and technical evolution of the most significant Portuguese painting workshop of the 17th century" in *Journal of Molecular Structure*, 1188, 2019, pp. 31-41.

BORGIA, I.; BRUNETTI, B.G.; MILIANI, C.; RICCI, C.; SECCARONI, C.; SGAMELLOTTI, A., "The combined use of lead-tin yellow type I and II on a canvas painting by Pietro Perugino" in *Journal of Cultural Heritage*, Elsevier, vol. 8, Issue 1, January-March 2007, pp. 65-68.

CERQUEIRA, Cruz, "As imagens e os painéis de S. Domingos de Benfca – notas para a História artística de Manuel Pereira e Vicente Carducho" in *Olisipo – Boletim do Grupo dos Amigos de Lisboa*, Ano IX, nº 35 (julho) 1946, 136-143.

IDEM, *Ibidem* (conclusão), Ano IX, nº 36 (Outubro) 1946, pp. 204-223.

CORREIA, Virgílio, "Oleiros e Pintores de Louça e azulejo de Lisboa – Olarias (Anjos)" in *Atlântida*, Lisboa, Vol. VIII, Nº29-30, pp. 531-540.

COSTA, Garcez, "Culto lisboeta: duas procissões em Lisboa" in *Revista Municipal*, XXIII (95), Lisboa, 1962, pp. 41-51.

CRAVEIRO, Lurdes; Trindade, Luísa, "A porta férrea da universidade de Coimbra", *Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra*, n 52, 53, fevereiro de 2019, pp. 15-17.

FERREIRA, Sílvia, "Memórias de ausência, testemunhos de persistência: a talha barroca das igrejas de Nossa Senhora do Socorro, de Santo Estevão e de S. Miguel, em Lisboa" in *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª Série, nº 9, (janeiro-Junho), 2018, pp. 81-96.

FLOR, Pedro; FLOR, Susana Varela, "'Vademécum' dos Pintores Régios (1450-1750)" in *Rossio*, nº 8, CRESPO, Hugo (Editor convidado), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Junho de 2019, pp. 30-40.

GUNN, Michèle; CHOTTARD, G.; RIVIÈRE, E.; GIRERD, J.J.; CHOTTARD, J.C., "Chemical reactions between copper pigments and oleoresinous media" in *Studies in conservation*, IIC, 47.1, 2002, 12-23.

HIGGITT, Catherine; SPRING, Marika; SAUNDERS, David, "Pigment-medium interactions in oil paint films containing red lead or lead-tin yellow" in *National Gallery Technical Bulletin*, nº 24, London, The National Gallery, 2003, pp. 75-95.

LE GAC, A.; MELO, Helena P., "Duas lunetas de André Gonçalves para o Palácio Nacional de Mafra. História, técnica e conservação" in *Revista Monumentos*, Lisboa, Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, nº 35, 2017, pp. 30-33.

OLIVAL, Fernanda, "O acesso de uma família de cristãos-novos portugueses à Ordem de Cristo" in *Ler História*, Lisboa, ISCTE/IUL, nº 33, 1997, pp. 67-82.

PEREIRA, Gabriel, *Notícias dos Retratos em tela*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1900.

PESSANHA, D. José da Silva; VALDEZ, José Joaquim d'Ascensão; SOUZA, Alberto, "Quadros da Biblioteca Nacional de Lisboa" in *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, Vol. 1, no 3, Abril de 1915, Lisboa, 1915, pp.112-117.

PRATI, Sílvia.; BONACINI, I.; SCIUTTO, G.; GENTY-VINCENT, A.; COTTE, M.; EVENO, M.; MENU, M.; MAZZEO, R., "ATR-FTIR microscopy in mapping mode for the study of verdigris and its secondary products" in *Applied Physics A*, Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg, 122.1, 2016, 1-16.

SERRÃO, Vítor, "Simão Rodrigues em Roma. A influência do Oratório del Crocifisso na Pintura Maneirista Portuguesa" in *Promontoria*, Universidade do Algarve, nº1, 2002-2003, pp. 97-114.

IDEM, "Pittura Senza tempo em Coimbra, cerca de 1600: as tábuas de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão na sacristia da igreja do Carmo" in *Monumentos- revista semestral de Edifícios e Monumentos*, Lisboa, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, nº 25, 2006, pp. 98-107.

SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano; Cruz, António João; Rego, C., "Conservação e destruição de Pinturas dos Conventos Extintos em Portugal durante o século XIX" in *Estudos de Conservação e Restauro*, nº 4, 2012, pp. 231-248.

SOROMENHO, Miguel, "Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas – Decoração, coleções e arquitectura nos Palácios de Lisboa na segunda metade do século XVII" in *Revista de Artes Decorativas*, nº 5, Universidade Católica Editora/CITAR, 2011, pp. 39-55.

VALADAS, Sara, FREIRE, R.; CARDOSO, A.; MIRÃO, J.; VANDENABEELE, P.; CAETANO, J.O.; CANDEIAS, A., "New insight on the underdrawing of 16th Flemish-Portuguese easel paintings by combined surface analysis and microanalytical techniques" in *Micron* 85, Elsevier Science, 2016, 15-25.

VALE, Teresa, "Um convento dentro do Convento. A intervenção do Inquisidor Geral D. Francisco de Castro no Convento de S. Domingos de Benfca à luz do seu testamento e outras fontes" in *Arquivo Municipal de Lisboa – um acervo para a História*, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2015, pp. 111-123.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO E DOUTORAMENTO

ALMEIDA, António José de, *Imagines Sacrae no Convento de S. Domingos de Benfca*, II Vols., Lisboa, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998.

BERNARDO, Alex Sousa, *Um Palácio para um Abade*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

CONCEIÇÃO, Joaquim Fernandes da, *Espiritualidade e Religiosidade no Portugal moderno – O Agiologio Lusitano do Padre Jorge Cardoso*, Dissertação de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, Porto, 1996.

CORDEIRO, Filipa Raposo, *Thomas Luis, pintor maneirista do sacro e do profano: arte, conservação e restauro; Aldeia Galega, Elvas, Idanha-a-Nova e Vila Viçosa – séculos XVI a XVII*, Tese de Doutoramento em História, Arte Património e Restauro, Universidade de Lisboa-Faculdade de Letras, 2014.

COUTINHO, Maria João Fontes Pereira, *A Produção Portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)*, Doutoramento em História, especialidade em Arte, Património e Restauro, Universidade de Lisboa – Faculdade de letras, Lisboa, II vols, 2010,

GONÇALVES, José Jorge David de Freitas, *A Imprensa em Coimbra no século XVII*, Dissertação apresentada à obtenção de grau de Doutor em História Económica e Social, Lisboa, Faculdade

de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

GONÇALVES; Susana Cavaleiro Ferreira, *A Arte do Retrato em Portugal no tempo do Barroco (1683-1750), Conceitos, tipologias e protagonistas*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

RODRIGUES, Olinda Maria de Jesus, *As Alminhas em Portugal e a devolução da Memória. Estudo, Recuperação e Conservação*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657: O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, 2º volume, Coimbra, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

SILVA, Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Dissertação de Mestrado de Artes Decorativas, Universidade Católica Portuguesa-Escola das Artes, Porto, 2007.

SIMÕES, João Miguel Ferreira, *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II. Ambientes de trabalho e mecânica de mecenato*, dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2002.

TRONI, Joana Leandro Pinheiro de Almeida, *A Casa Real Portuguesa ao Tempo de D. Pedro II (1668-1706)*, tese para obtenção do grau de Doutor em História Moderna, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2012.

VIGGIANI, Daniela, *L'edizione dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi, aggiornata da Pietro Maria Guarienti (1753), una fonte per la storia dell'arte portoghese*, Tesi presentata alla Faculté des études supérieures per l'ottenimento del diploma di Doctorat em histoire de l'art (option Générale),

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des Sciences, Université de Montréal, Montréal, 2016.

WEBGRAFIA

SILVA, Raquel Henriques da (Coord.), *Lx Conventos*, 2013-2015, FCT <http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/geral.aspx> consultado em Julho de 2022
Geneall.net <https://geneall.net/pt/> consultado em Julho de 2022

MENDES, Rui Manuel Mesquita, "Companhias de Azulejadores e de Pintores de Azulejo activas em Lisboa entre 1757 e 1773: novos contributos para o estudo da produção de azulejos no Período Pombalino" in *ArtisOn: edição especial- Quem faz o quê: processos criativos em azulejo*, CARVALHO, Rosário Salema de (Ed.), nº 6, 2018, pp. 45-59.

NOGUEIRA, Alice Alves, "Os Restauradores da Colecção de Pintura da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa provenientes dos Conventos Extintos" in *ArtisOn: o Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a actualidade*, nº 3, 2016, pp. 236-244.

RIJO, Delminda, "Entre o Centro Urbano e o Termo: a Freguesia de Santa Engrácia no século XVII. Apontamentos sobre a população e o crescimento urbano" in *Freguesia de São Vicente - História, Memória, Vivências*. Lisboa, Gabinete de Estudos Olisiponenses, 2021, pp. 47-63.

SOARES, Clara Moura; RODRIGUES, Rute Massano, "O Restauro das Pinturas Conventuais à guarda da Biblioteca Nacional (1835-1913) – contributos para a História da Conservação e Restauro" in *ArtisOn: O Património Artístico das Ordens Religiosas: entre o Liberalismo e a actualidade*, nº 3, 2016, pp. 231-232.



Notas Biográficas COORDENAÇÃO CIENTÍFICA :



SUSANA VARELA FLOR doutorou-se em 2010 com uma tese dedicada aos retratos de D. Catarina de Bragança, Rainha de Inglaterra (1638-1705). No presente, é Investigadora Auxiliar do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/

Laboratório Associado IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território – Linha 1: *Science and Technology for Cultural Heritage*. Colabora com o Laboratório HERCULES desde 2015.

susanaflor@fcsh.unl.pt



SARA VALADAS é doutorada em Química pela Universidade de Évora, na área de química aplicada ao Património. Desde 2010 que integra a equipa do Laboratório HERCULES, actualmente como investigadora e membro integrado, participando em diversos projectos nacionais e internacionais, como o estudo

do Retábulo da Sé do Funchal, o Projecto Old Goa Revelations (estudo dos retratos dos Vice-Reis da Índia), o Projecto SCREAM para o estudo dos desenhos de Edvard Munch e o Projecto de infraestruturas E-RIHS.pt. Integrou ainda a equipa científica do Laboratório José de Figueiredo já no período de conclusão da licenciatura, em 2007, participando em diversos projetos na área de pintura do séc. XV-XVII. Como resultado das várias atividades científicas desenvolvidas, conta com mais de duas dezenas de artigos científicos na área.

svaladas@uevora.pt



ANTÓNIO CANDEIAS, licenciado em Química Tecnológica e pós-graduado em Química Aplicada ao Património Cultural pela Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Doutorado e Agregado em Química pela Universidade de Évora. Professor Catedrático do Departamento de Química e Bioquímica da

Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade de Évora, foi Vice-Reitor para a Investigação e Desenvolvimento (maio 2018 – jan 2022) e Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada (set 2018-maio 2022). Especialista em Química de Superfícies e Ciências do Património, fundou o Laboratório HERCULES e foi seu diretor desde a sua criação em janeiro de 2009 até fevereiro de 2019. Atualmente, é investigador do Laboratório HERCULES, coordenador da Cátedra *City University of Macau* em Património Sustentável, Coordenador Científico do Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral de Património Cultural, Diretor da Plataforma Portuguesa da Infraestrutura Europeia de Investigação em Ciência do Património (infraestrutura ERIHS.pt) do Roteiro Nacional de Infraestruturas de Investigação de Interesse Estratégico e diretor do Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IN2PAST). (orcid: 0000-0002-4912-506)

candeias@uevora.pt





ANA MARGARIDA CARDOSO tem o mestrado em Engenharia de Materiais pela FCT NOVA e colaborou em vários projetos no Instituto de Museus e Conservação do Laboratório José de Figueiredo e no Laboratório HERCULES, com especial enfoque na caracterização de materiais por espectroscopia vibracional. É colaboradora

no Laboratório HERCULES e frequenta o doutoramento em química na Universidade de Évora. amcardoso@uevora.pt



CATARINA MIGUEL é licenciada em Engenharia Química e Doutorada em Ciências da Conservação. É investigadora integrada do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, Investigadora da Cátedra em Património Sustentável da Universidade de Évora e Investigadora do Laboratório Associado

In2Past. Especialista em espectroscopia vibracional, dedicou os últimos 15 anos de investigação ao estudo da caracterização dos materiais de pintura utilizados na produção de manuscritos iluminados. Actualmente é Investigadora Principal do projeto ROADMAP, no âmbito do qual está a ser desenvolvido um estudo pioneiro internacional de um dos mais conceituados iluminadores do Renascimento – António de Holanda. cpm@uevora.pt



MATHILDA COUTINHO é Conservadora-restauradora de Cerâmica e Vidro e doutorada em Conservação e Restauro na especialidade de Ciências da Conservação pela Universidade NOVA de Lisboa. Actualmente é investigadora do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora e investigadora do INPAST – Laboratório

Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. magldc@uevora.pt



MIRIAM PRESSATO é mestre em Ciências do Património; actualmente é doutoranda em Química pelo Laboratório HERCULES da Universidade de Évora, no âmbito do contrato de bolsa de investigação celebrado com a FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., com a referência (UI/BD/151191/2021).

miriam.pressato16@gmail.com



SILVIA BOTTURA-SCARDINA é investigadora contratada do projeto de I&D LORVAO [PTDC/ART-HIS/0739/2020] ao abrigo de fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. Tem especialização em imagem hiperespectral, metodologias de análise por imagens, técnicas de análise não

invasiva para a caracterização de iluminuras de manuscritos e impressos. É ainda investigadora-colaboradora do Laboratório HERCULES, do CIDEHUS da Universidade de Évora e do CIEBA da Universidade de Lisboa. scardina@uevora.pt

“Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey”

Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo

Ficha Técnica

Autoria: Susana Varela Flor, Sara Valadas, António Candeias, Catarina Miguel, Mathilda Coutinho, Miriam Pressato, Sílvia Bottura-Scardina, Ana Margarida Cardoso. (Os autores não seguem o novo acordo ortográfico.)

Coordenação: Maria de Jesus Monge e Susana Varela Flor

Apoio à edição: Elodie Noruegas

Fotografia: Laboratório HÉRCULES e entidades indicadas

Design Gráfico: Mafalda Matias

Impressão e acabamento: VASP DPS

Imagem da Capa: Laboratório HERCULES

Imagem da contracapa: Laboratório HERCULES

©FCB, 2023

Tiragem: 20 exemplares

ISBN: 978-972-9195-69-3

Depósito Legal: 516209/23



FUNDAÇÃO DA CASA DE BRAGANÇA
MUSEU - BIBLIOTECA



INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE



IN2PAST
PATRIMÓNIO | ARTE | SUSTENTABILIDADE | TERRITÓRIO

E-RIHS.pt
EUROPEAN RESEARCH INFRASTRUCTURE
FOR HERITAGE SCIENCE - portuguese platform

NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia