

rrc



UNIBrrc

Universo Barroco Iberoamericano

La Sevilla lusa

La presencia portuguesa
en el Reino de Sevilla
durante el Barroco

*A presença portuguesa
no Reino de Sevilha
no período Barroco*

Fernando Quiles
Manuel Fernández Chaves
Antónia Fialho Conde
coords.



La Sevilla lusa

La presencia portuguesa *A presença portuguesa*
en el Reino de Sevilla *no Reino de Sevilha*
durante el Barroco *no período Barroco*

Fernando Quiles
Manuel Fernández Chaves
Antónia Fialho Conde
coords.

© 2018

Universo Barroco Iberoamericano

4º volumen

Coordinadores

Fernando Quiles

Manuel Fernández Chaves

Antónia Fialho Conde

Director de la colección

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño editorial

Marcelo Martín

Maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Waghenaer, Lucas J. *Mapa del mar portugués*. University of Texas at Arlington Libraries

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

E.R.A.Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

CIDEUS / Universidad de Évora, Portugal

CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702)

ISBN: 978-84-09-07016-9

Depósito Legal: SE-2247-2018

2018, Sevilla, España

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta*. Quito, Ecuador

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*. Madrid, España

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada*, España

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma*, Italia

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México*. México DF, México

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla*, España

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo*, España

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos*, España

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art*. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga*. Cusco, Perú

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo*, Brasil

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I*. Castellón, España

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada*, España

Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura*. Cáceres, España

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana*. Bogotá, Colombia

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid*, España

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela*. Caracas, Venezuela

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago, Chile

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH*, Portugal



Índice

Presentación Pilar Rodríguez Reina	8
A Sevilha Portuguesa Jorge Monteiro	10
Introducción - Introdução Manuel F. Fernández / Antónia Fialho Conde / Fernando Quiles	14
Portugueses y españoles: entre lo rayano y lo fronterizo Ángel Rivero	20
Pilotos de naos, mercaderes y traficantes de esclavos: fortuna y asentamiento de los portugueses en la Triana del siglo XVI Manuel F. Fernández Chaves	32
Impressos de Sevilha na Biblioteca Pública de Évora, os livros enquanto mestres mudos, intérpretes da vontade e tesoureiros da memória Antónia Fialho Conde	56
De la literatura del Siglo de Oro al iberismo: la construcción de una identidad cultural a través de las letras hispano-lusas David García Ponce	74
Influencia portuguesa en el último gótico de la Baja Andalucía Manuel Romero Bejarano	92
Lourenço de Salzedo (c. 1530-1577), Um grande pintor andaluz Ao serviço de d. Catarina de áustria, rainha de portugal Vitor Serrão	114

Portugueses en el Reino de Sevilla: Jerez de la Frontera, 1470-1550 José A. Mingorance Ruiz	136
Niculoso Pisano y Portugal. Nuevos datos y algunas hipótesis Alfonso Pleguezuelo	170
Vasco Pereira: Lisboeta de nacimiento y sevillano de adopción. Más noticias sobre su etapa sevillana Elena Escuredo Barrado	184
No somos portugueses sino del Algarve Maria da Graça A. Mateus Ventura	194
Fachadas religiosas barrocas de Sevilha e Lisboa: contributos para um estudo comparativo Maria João Pereira Coutinho	218
Ecos portugueses nos impressos hispalenses de Bernardino de Escalante Rui Manuel Loureiro	236
Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa Barroca Pedro Flor / Susana Varela	252
Obras y artistas portugueses en la Tierra de Sevilla entre los siglos XVI al XVIII José María Sánchez-Cortegana	288
Plata y plateros portugueses en el antiguo reino de Sevilla Antonio Joaquín Santos Márquez	306

Exemplos de produção andaluza na colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Arte Antiga. A importância do legado de Francisco Barros e Sá Nuno Cruz Grancho	326
Sevilla, punto de encuentro: Vieira Lusitano y los primeros pensionados de Felipe V en Roma Pilar Díez del Corral Corredoira	344
Borbones & Braganza: ambiente cultural y gusto artístico en el interregno festivo hispalense (1729-1733) José María Morillas Alcázar	362
Las fiestas patronales de la cofradía de san Antonio de los portugueses: música y devoción Clara Bejarano Pellicer / Jaime García Bernal	380
Una casa portuguesa extramuros de Sevilla: la morada del doctor Simón de Tovar en la Calzada de la Cruz Francisco Javier Sánchez-Cid Gori	400
O escultor Caetano Alberto da Costa: de aprendiz em Lisboa a mestre em Sevilha Sílvia Ferreira	418
Familias portuguesas y sus empresas artísticas en Sevilla Salvador Hernández González / Francisco J. Gutiérrez Núñez	448
Sevilla portuguesa y barroca Fernando Quiles	474

Gabriel del Barco y Minusca pintor: elementos para uma visão prosopográfica da Lisboa Barroca

Susana Varela Flor

Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH (Portugal)

Pedro Flor

Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH (Portugal)

Resumo

Partindo da análise biográfica e artística do pintor espanhol Gabriel del Barco (1648-1701?), o presente texto tem como objectivo aprofundar a história entre Portugal e Espanha no período Barroco (séc. XVII), através das ligações à Corte de Madrid (intercâmbio de pintores e de famílias nobres), as inter-relações familiares (os Marqueses de Arronches, os Condes de Sabugal, os Condes de Palma, etc) e o culto religioso de Nossa Senhora da Atocha, gerador de dinamismo cultural peninsular. Baseados em dados documentais, relatos de diferentes fontes escritas, obras de arte existentes e referenciadas, procuraremos reconstituir o percurso de Gabriel del Barco em Portugal nos primeiros anos de carreira, aproveitando para caracterizar a sociedade (incluindo os artistas) da segunda metade do século XVII.

Palabras clave: Lisboa, Pintura Barroca, Gabriel del Barco y Minusca, Azulejos, Relações Artísticas Portugal-Espanha

Abstract

This text aims to deepen the history between Portugal and Spain in the Baroque period based on the biographical and artistic analysis of the Spanish painter Gabriel del Barco (1648-1701?). It will address the links established by the Portuguese with the Court of Madrid (ie painters and noble families). It will also take into account the family relationship between the two Iberian Crowns (the Marqueses de Arronches, the Counts of Sabugal, the Counts of Palma, etc.) and the religious cult of Our Lady of Atocha, a true generator of peninsular cultural dynamism. Based on new documentary data, reports from different written sources, existing and referenced works of art, we will try to trace Gabriel del Barco in Portugal in early stages of his career, and also to characterize the Portuguese society (including artists) of the second half of the seventeenth century.

Keywords: Lisbon, Baroque Painting, Gabriel del Barco y Minusca, Tiles, Artistic relations between Portugal and Spain

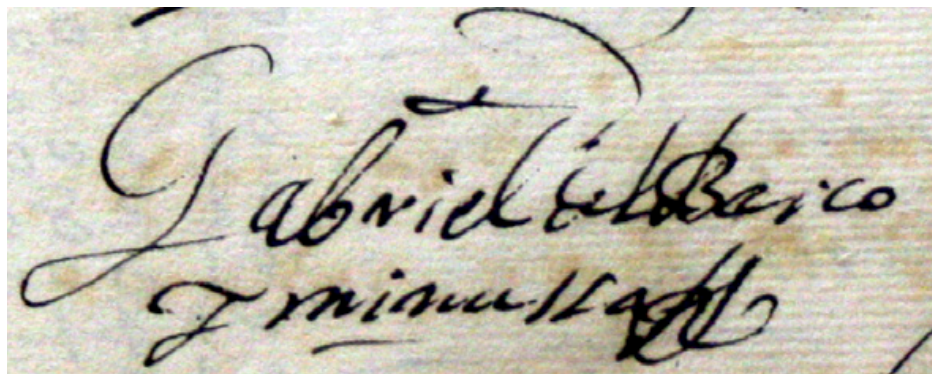
Na obra *Pintores de Doradores en Sevilla* publicada em 2007, Duncan T. Kinkead detectou um pintor dourador de nome Manuel del Barco a trabalhar em Sevilha no ano de 1681¹. Apesar de várias indagações sobre o artista nada mais conseguimos apurar, mas este dado deu-nos o mote para analisar a vida e obra de um dos mais significativos pintores espanhóis a laborar em Portugal na última metade do século XVII, também ele com um apelido em comum: Gabriel del Barco y Minusca (1648-1701?).

Introdução

À análise biográfica deste artista, junta-se também a oportunidade de aprofundar a história entre Portugal e Espanha no período Barroco, através das ligações à Corte de Madrid (intercâmbio de pintores e de famílias nobres), as inter-relações familiares (os Marqueses de Arronches, os Condes de Sabugal, os Condes de Palma, etc) e o culto religioso de Nossa Senhora da Atocha, gerador de um forte dinamismo cultural peninsular. Baseados em dados documentais, relatos de diferentes fontes escritas, obras de arte existentes e referenciadas, procuraremos reconstituir o percurso de Barco em Portugal dando ênfase

1. Kinkead, Duncan T. *Pintores de Doradores en Sevilla, 1659-1699: documentos*. Bloomington, Indiana, AuthorHouse, 2009, p. 56. “Manuel del Barco – ofício 13, 1681, oficial de dourador, hijo legitimo de Juan Luís del Barco y Juan Morales su mujer, dote a D^a Bernarda de Aballos doncella, de 2350 reales, 14 febrero 1681”. Agradecemos ao Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo as trocas de impressões sobre a raridade do nome Barco em Sevilha e outros dados relativos ao ambiente da Sevilha Barroca e ao Prof. Doutor Fernando Bouza Álvarez as preciosas indicações sobre o culto de Nossa Senhora da Atocha. Os autores desejam ainda agradecer ao Prof. Doutor Fernando Quilles, Prof.^a Doutora Maria João Pereira Coutinho, Prof.^a Doutora Sílvia Ferreira, Prof.^a Doutora Céline Ventura-Teixeira (que investigou junto aos Arquivos franceses e recolheu toda a documentação relacionada com Gabriel Del Barco) e ao José Meco com quem fizemos um passeio inesquecível a Sintra e depois a Carcavelos para apreciar a obra de Gabriel del Barco.

Fig. 1 - Assinatura de Gabriel del Barco y Minusca no Livro dos assentos dos irmãos da Irmandade de S. Lucas. ©ANBA



aos primeiros anos da sua carreira, aproveitando para caracterizar a sociedade seiscentista da segunda metade do século XVII.

Na bibliografia portuguesa, contam-se entre mais de vinte os autores que, desde o século XIX, têm vindo a estudar e inventariar a vida e obra deste pintor espanhol, sintomático da sua importância na arte portuguesa².

Gabriel del Barco y Minusca (Fig.1) nasceu em Sigüenza Província de Guadalajara em Castela-A Mancha em 1648, na freguesia de S. Pedro da mesma vila. Era filho de Manuel del Barco e de Apolónia de Palencia³. O ambiente em que Barco cresceu terá ocorrido no seio de uma família de pintores, uma vez que em Sigüenza viveu nos finais do século XVI e inícios do XVII um pintor de nome Alonso del Barco que bem poderá ser familiar de Minusca⁴. Com efeito, os estudos de

2. Gabriel Pereira (1886-1896); Sousa Viterbo (1903-1911); José Queiroz (1907); Joaquim de Vasconcellos (1914); Vergílio Correia (1918); João Miguel dos Santos Simões (1947, 1973, 1979); Reynaldo dos Santos (1957); Ayres de Carvalho (1964); Gustavo de Matos Sequeira (1967); Robert Chester Smith (1972); José Meco (1979; 1981; 1986; 1989); Vítor Serrão (1996, 2003); Celso Mangucci (1999, 2003, 2013); Luísa Arruda (1998); Luísa Arruda e Teresa Campos Coelho (2004); Teresa Saporiti (2006); Patrícia Roque de Almeida (2007); Alexandra Gago da Câmara (2010); Alexandre Nobre Pais (2012); Rosário Salema de Carvalho (2011, 2012, 2014); João Pedro Monteiro (2012); Susana Varela Flor & Pedro Flor (2016) referenciados ao longo do presente trabalho.

3. Simões, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 20; Meco, José. "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa: período inicial, até cerca de 1691". *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa, nº 95, 3ª Série, Assembleia Distrital de Lisboa, 1979; Carvalho, Maria do Rosário Salema de. "Gabriel del Barco: la influencia de un pintor español en la azulejaria Portuguesa (1669-1701)". *Archivo Español del Arte*. Madrid, CSIC. LXXXIV, 335, Julio-Septiembre, 2011, pp. 227-244.

4. Ramos Gómez, Francisco. "Documentos sobre pintores Seguntinos (y IV). 1575-1620. Juan y Justo de Usarte, Pablo de Villafuerte, Alonso del Barco, Diego López de Serralde y Juan de Serralde" in *Wad-al-Hayara*, Guadalajara, Institución Provincial de cultura "Marqués de Santillana", nº 33-34, 2004-2005, pp. 244-248. Carvalho, Rosário

Francisco J. Ramos Gómez vieram iluminar o panorama pictórico desta cidade da Província de Guadalajara e apresentar biografias de oficiais, de que destacamos o citado Alonso del Barco (act. 1579-1608) casado com Maria Catalina de Vinuesa, de cujo enlace nasceram vários filhos sempre baptizados na Igreja de S. Pedro (Jerónima, Ana, Martín, María, Francisco, Apolónia, Catalina, Librada e Magdalena). O penúltimo filho a nascer recebeu o nome de Manuel del Barco (1597), talvez o progenitor do nosso pintor. Apesar da idade algo avançada de Manuel del Barco, a hipótese não é inusitada, uma vez que Gabriel del Barco viria também a ser pai tardiamente, aos 53 anos, de um rapaz de nome Domingos⁵. Da actividade de seu avô (?), registam-se os pagamentos por envernizar pinturas sobre tábua para o coro da Catedral de Sigüenza (1583 e 1589) e pinturas na ermida de Nossa Senhora de los Huertos (1586). Ao longo da sua vida, relacionou-se com nomes importantes da comunidade e arredores, a quem pediu para apadrinhar os filhos: Don Juan Guerra arquidiácono de Molina, o doutor Diego Álvarez, entre outros.

No ano de 1666, Gabriel del Barco encontra-se em Madrid vindo, talvez, da sua cidade natal. Esta viagem enquadra-se na justificação dada por Francisco Ramos Gómez para anos anteriores, mas aplicáveis à juventude de Barco:

*“En estos años, la pintura en el Obispado de Sigüenza vivía una época de decadencia, al menos para los pintores locales, que no podían competir contra la calidad de los pintores de Guadalajara y Pastrana ... y mucho menos con los pintores de la corte que cada vez extendían su control más lejos de Madrid sobre los encargos eclesiásticos.”*⁶

O pintor chegou à capital do reino um ano após Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) ter concluído a pintura da cúpula do Santuário do Convento de Nossa Senhora da Atocha *“acogida con elogios ditirâmbicos, que le valen creciente estima en la corte”*⁷. Terá sido este

Salema de, “How engravings were used by azulejo painters. The example of Gabriel del Barco”. *European Network for Baroque Cultural Heritage*. 2015 on line.

5. Cf. DGAQ/TT, Registos Paroquiais de Baptismo de Santos-o-Velho (1688-1705), fl. 217: “Aos vinte e três de Agosto de mil settecentos e hum baptizei a Domingos fº de Gabriel del Barco e de sua mulher Maria Thereza Baptista, moradores na trauesa da Rua da Mandragoa forão padrinhos Francisco dos Santos morador na Rua direita do Posso dos Negros e Francisca dos Santos na Rua do Acipreste de que foi este assento dia ut supra. O Coadjutor Joseph Luis Rybeiro.”

6. Ramos Gómez, Francisco Xavier. “Documentos sobre pintores ...”, op. cit. p. 229.

7. Pérez Sánchez, Alfonso E. *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Manuales Cátedra, 1996, p. 296.



o ambiente que atraiu Barco para a entourage do futuro pintor régio de Filipe IV? Pelos estudos de Pérez Sánchez, sabemos que Herrera *el Mozo* trabalhava para a Coroa desde 1666, tendo em 1668 assinado um desenho de retratos régios (Carlos II e a Regente Mariana de Áustria) e em 1672 (ano da sua nomeação como pintor régio) executado as decorações para a Comédia *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara comemorativa do aniversário do jovem rei Carlos II, em cuja lista de pagamento dos oficiais surge o nome de Gabriel del Barco⁸. Esta inclusão de Barco na lista de oficiais da empreitada dirigida por Herrera traduzirá um conhecimento prévio? Terá Barco completado a sua formação na oficina do sevilhano Francisco Herrera *el Mozo*? Haverá ponto de ligação entre Manuel del Barco (descendente?) e Francisco de Herrera em Sevilha?

Apesar da estadia de Gabriel del Barco em Madrid ser, por agora, nebulosa, certo é que a sua integração no meio artístico foi desde logo importante, só assim se justificando a sua inclusão na casa do primeiro embaixador espanhol a ser destacado para Lisboa, em Setembro de 1668, com missão de responsabilidade, como iremos analisar.

A chegada de Gabriel del Barco a Portugal (1669)

O pintor Gabriel del Barco y Minusca chegou a Lisboa em Fevereiro de 1669 num momento crucial para a história política do País⁹ (Fig. 2).

8. Flórez Ascensio, María Asunción. *Teatro Musical Cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* [texto policopiado]. Madrid: [s.n.]. Memoria presentada para optar el grado de doctor apresentada à Facultad de Geografía e Historia da UCM, 2004, p. 183.

9. A nomeação de Bateville (assim designado pelas fontes portuguesas) é de 16 de Setembro de 1668 e a hospedagem em Lisboa é feita pelo Conde de Assumar a 10 de Novembro desse ano. Cf. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Di-*



Um ano antes assinava-se no Convento de Santo Elói a ratificação do “*Tratado de Paz entre o senhor rei D. Afonso VI e Carlos II rei católico de Espanha*” que punha fim a um conflito de vinte e oito anos entre as duas Coroas Ibéricas e, no início desse ano de 1669, chegava a Lisboa o futuro Duque da Toscana –Cosme (III) de Médicis– com a sua ampla comitiva de nobres, eruditos e artistas¹⁰. Tal como outros artistas nacionais, a Gabriel del Barco não terá sido indiferente este ambiente pacificado e repleto de oportunidades de trabalho e desenvolvimento artístico que se sentia na Lisboa de meados de Seiscentos.

Fig. 2 - Pier Maria Baldi, *Vista de Lisboa em 1669*, Biblioteca Nacional de Portugal, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©BNP / purl.pt

Foi na comitiva do embaixador Charles Watteville de Joux (1605-1670), primeiro representante espanhol após o Tratado de Aliança, que Gabriel del Barco viveu primeiramente em Portugal. O embaixador era mal quisto entre os portugueses pelas intrigas que praticou em Londres em 1661 contra a Rainha D. Catarina de Bragança junto a Carlos II de Inglaterra¹¹. Pelo facto foi expulso da cidade londrina, só voltando a cair nas boas graças da Coroa espanhola, após o falecimento de Filipe IV.

Santa Catarina: freguesia de oleiros e pintores

Ao chegar a Lisboa, o diplomata alugou dois palácios. O primeiro, na Rua da Horta Seca defronte do Asilo das Convertidas na paróquia da Encarnação (limite da de Santa Catarina), destinava-se a

plomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias, Tomo II, Paris, em casa de J. P. Aillaud, 1842, p. 120 e p. 460.

10. Flor, Susana Varela. “Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) Cosimo III de’ Medici Gallery”, *RIHA JOURNAL*, nº 144, 2016, pp. 1-37.

11. Flor, Susana Varela. *Aurum Regina or the Queen-Gold: retratos de D. Catarina de Bragança entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2012.



Fig. 3 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa - detalhe do Vale das Chagas*, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>

residência permanente do embaixador e respectiva “família”. Esta era constituída, entre outros, por D. Bernardo de Hos, D. Diogo de Ariola e D. João Carlos Basan, este último figura importante no contexto pós-restauracionista, como veremos¹². O palácio situava-se numa das zonas mais movimentadas da capital, perto de importantes templos (Alecrim, Chagas, Loreto, Mártires e Santa Catarina), casas religiosas (S. Roque, Carmo, Trindade e S. Paulo da Serra de Ossa) e de residências pertencentes à principal nobreza do reino: os Marqueses de Fronteira, os Condes de Marialva, os Condes de S. Lourenço e o Senhor de Tábua, em cuja casa se reuniam os membros da Academia dos Generosos¹³.

As ruas seguintes, cujo conjunto pertencia ao denominado Vale das Chagas (Fig. 3), era já domínio da freguesia de Santa Catarina. No século XVII, esta disputava a hegemonia com a de Santos-o-Velho e a dos Anjos como principal centro de produção oleira de Lisboa. É certo que os núcleos da Calçada do Monte de S. Gens, as vias adjacentes à rua direita dos Anjos e a encosta da Graça até às chamadas “Olarias” dominavam a moldagem, o fabrico e o comércio de louça e azulejo na zona oriental da capital. Além disso, a ocidente, no arrabalde da cidade rumo a Alcântara e Belém, existia igual foco de produção cerâmica de enorme importância, correspondendo à freguesias adjacente de Santos-o-Velho. A título de curiosidade, a historiografia viria a dar primazia às olarias citas em Santos, subalternizando por isso o papel desempenhado pelas outras¹⁴.

12. Cf. DGARQ/TT, Registos Paroquiais de Óbitos da Encarnação (1665-1671), fl. 79v. Saldanha, António V. e Radulet, Carmen (Introdução). *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V: Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, Lisboa, Col. Fundação Cidade de Lisboa, Chaves Ferreira - Publicações S.A., 1990, p. 268.

13. Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa - A Irmandade de S. Lucas (séc. XVII-XVIII)*, Lisboa, Scribe, 2012.

14. Cf. Queirós, José. *Cerâmica Portuguesa e outros estudos*, Lisboa, Ed. Presença, 4ª ed., 2002 [1907]; Correia, Vergílio. “Azulejadores e pintores de azuleos de Lisboa – Olarias de Santa Catarina e Santos”. *A Águia*, II série, nº 77/78, pp. 167-178; Mangucci, Celso. “Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-Velho dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”. *Revista Al.Madan*, II série, nº 5, Out 1996, pp. 155-168; Carvalho, Rosário Salema. “Entre Santos e os Anjos - a produção azulejar na Lisboa do século XVII”. *Um gosto português - o uso do azulejo no século XVII*, Matos, Maria Antónia Pinto de (coord.), Lisboa, Athena, 2012, pp. 53-62.

Se é certo que as olarias de Santos marcaram de modo indelével a quantidade e a qualidade da produção cerâmica lisboeta do século XVII, não é menos relevante o fabrico oleiro das de Santa Catarina. Com a existência de vários fornos na freguesia e a fixação de vários artistas e artífices neste bairro, renovado sobretudo após as derrocadas de 1597 e 1621 que alteraram a rede viária e a disposição de algumas casas e serviços¹⁵. De recordar que esta zona de Lisboa conhecia importante desenvolvimento urbano desde o final do século XVI, com o crescimento da capital para poente, extravasando a antiga muralha fernandina que cintava a cidade entre o alto de São Roque e Cata-que-farás junto ao rio Tejo. Começamos por definir com maior precisão o território da freguesia de Santa Catarina para identificar as olarias nele presentes, além dos artistas e artífices que com elas se relacionavam directamente, a saber, os próprios oleiros, os pintores (fossem estes de louça, de azulejo de têmpera ou de óleo) e os ladrilhadores.

Instituída em 1559 pela coroa portuguesa, a freguesia de Santa Catarina resultava da marcação de um novo perímetro, antes pertencente às paróquias vizinhas do Loreto e dos Mártires¹⁶. Esta freguesia ficou um pouco mais reduzida em 1632, data em que foram marcados novos limites, passando parte da zona ocidental para a nova freguesia das Mercês, utilizando-se para essa divisão a rua Formosa a nascente e a rua de S. Bento a poente (esta junto da freguesia de Santos-o-Velho). A norte, a nova freguesia de Santa Catarina estendia-se até à Cotovia e ao Noviciado jesuítico aí existente. A sul, as Casas Caídas e a rua do Caldeira marcavam o final da freguesia que confinava assim com a de S. Paulo. A toponímia datada de 1633, ou seja contemporânea à fixação do novo perímetro da freguesia, registava então as seguintes designações: Calçada do Congro; Rua da Esperança; Rua de S. Bento; Rua Fresca; Rua da Paz; Rua de Jesus; Rua da Cruz; Rua do Morgado; Rua do Caldeira; Rua do Conde; Rua da Páscoa; Rua de Marcos Marreiros; Rua de S. Brás; Rua direita; Travessa do Secretário; Travessa do Morgado; Rua do Adro; Rua de Belver; Rua do Sol; Rua de Santa Catarina; Rua das Chagas; Travessa do Cabral; Travessa das Escadas; Travessa da Laranjeira; Rua de Almada; Rua do Vale; Bica grande; Bica pequena, além de várias travessas e algumas hortas e quintas¹⁷.

15. Castilho, Júlio de. *Lisboa Antiga - o Bairro Alto*, vol. II, Lisboa, CML, 3ª ed., 1955, pp. 327-328.

16. Silva, Augusto Vieira. *As Freguesias de Lisboa - Estudo Histórico*. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1943, p. 49.

17. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro dos Róis de Confessados de Santa Catarina* (1633). Ver também *Lisboa na 2ª metade do século XVIII (plantas e descrições*

Por este ano de 1633, verificamos também um interessante número de fornos na freguesia de Santa Catarina, num total de vinte seis, sendo apenas dezasseis alguns anos mais tarde (1670), valor que se manteve praticamente inalterado até ao dealbar do século XVIII. Infelizmente, não conseguimos explicar a redução acentuada no número de fornos em Santa Catarina, nem tão pouco assegurar que em 1633 a totalidade dos fornos se destinasse apenas ao fabrico cerâmico. Com efeito, é preciso ter em conta que, além dos que serviam para o serviço da cozedura do pão, identificámos fornos na paróquia de Santa Catarina na posse de pasteleiros, confeitheiros e telheiros. É provável que o crescimento da população e o desenvolvimento da malha urbana em torno das ruas e travessas da zona tivessem condicionado o pleno funcionamento dos fornos, unidades produtivas que sempre causavam incómodo na vizinhança. Todavia, para a época em que Gabriel del Barco habitou o bairro (entre 1679 e 1695), sabemos com segurança que, pelo menos catorze dos dezasseis fornos aí arrolados, eram propriedade e/ou estavam ao serviço de oleiros, fossem estes especializados em esmaltes estaníferos, vidrado de chumbo ou em louça vermelha¹⁸. Tal contabilização demonstra bem a forte actividade oleira no bairro que não deixa de ser superior à da vizinha paróquia de Santos-o-Velho que, em 1672, possuía onze olarias, distribuídas em três núcleos diferentes, como ficou bem demonstrado por Celso Mangucci¹⁹.

Numa primeira tentativa de caracterizar em detalhe a produção oleira neste território, na freguesia de Santa Catarina, podemos considerar quatro conjuntos de olarias e que se distribuíam do seguinte modo: um primeiro grupo junto do Vale das Chagas à Bica Grande; um segundo em torno da Travessa do Secretário que ligava a Calçada do Combro à Travessa dos Ferreiros e ao Terreiro da Cruz de Pau; um terceiro compreendido entre a Rua dos Poiais de S. Bento e a Rua da Esperança que incluía as olarias da Travessa de Bento da Silva, da Travessa do Benedito (mais tarde Travessa do Oleiro), da Rua Fresca e Frontaria de S. Bento; um quarto e último conjunto situado junto da Rua Larga de Jesus que articulava a Travessa da Arrochela e a Rua dos Poiais de S. Bento, com as adjacentes Rua da Paz e Rua Pedro Dias.

das suas freguesias), recolha e índices por Francisco Santana, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, s/d, p. 20.

18. Sebastián, Luís. *A produção oleira de faiança em Portugal (sécs. XVI/XVIII)*. Lisboa, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 114.

19. Mangucci, Celso, “Olarias de louça e azulejos...” op. cit., 1996, p. 156.

Pela comparação geográfica e toponímica da freguesia, sem esquecer os dados meticulosamente recolhidos nas fontes coevas (registos paroquiais, róis de confessados, contratos notariais e registo geral de testamentos), estamos em crer que as unidades oleiras nesta parte de Lisboa espalharam-se de nascente para poente, seguindo o ritmo de crescimento urbano e obedecendo à topografia da área, quase sempre em linha paralela ao Tejo. A análise aos registos documentais acima referidos mostra ainda que a mobilidade da mão-de-obra dentro da mesma olaria e envolvente era forte e baseava-se em elos de ligação familiar ou em simples parcerias que se estabeleciam com frequência, de acordo com as encomendas e a intensidade do consumo da produção cerâmica. A gestão e a organização do trabalho nas olarias ficava naturalmente nas mãos do mestre-oleiro, sendo este co-adjuvado por oficiais, aprendizes e obreiros que se ocupavam das tarefas mais árduas de preparação do barro para a cozedura, aprovisionamento e uso do combustível para os fornos, limpeza e manutenção das lojas e tendas que constituíam o complexo produtivo da olaria²⁰.

A vulgarização da manufactura do azulejo e a sua pintura durante o século XVIII, por via do aumento considerável de encomendas neste século tornou paulatinamente a produção e o acabamento azulejar numa tarefa que exigia cada vez mais a especialização por parte dos intervenientes no processo. Por conseguinte, as olarias e oleiros mantiveram a tipologia de trabalho e até o regimento ao longo de Setecentos, os pintores conheceram um percurso organizacional distinto. Na segunda metade do século XVII e primeiro terço da centúria seguinte, muitos dos pintores foram indistintamente artífices que se dedicavam ora à pintura a óleo e a têmpera, ora à pintura sobre azulejo. De resto, o próprio ofício (ou as funções) de oleiro parecem pouco definidas por estes anos, uma vez que perpassa pela leitura da documentação que os oleiros também eram responsáveis pela pintura das peças. Vejam-se os exemplos de Domingos Marques, morador na Rua Direita de Santa Catarina e referido como oleiro em 1670, como pintor de louça em 1673 e como pintor de azulejo em 1674; e o de Manuel da Cruz, morador na Rua dos Poiais de

20. Cf. Mangucci, Celso. “A manufactura e a pintura de azulejo em Portugal: da produção das primeiras faianças à grande indústria oitocentista”. *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*. Ferreira, Jorge Rodrigues (ed.), Lisboa, Estar Editora, 1998, pp. 42-54; Sebastián, Luís. *A Produção oleira de Faiança em Portugal...*, op. cit., pp. 468-482; Pais, Alexandre Nobre. *Fabricado no reino lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China: a produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 273-283.

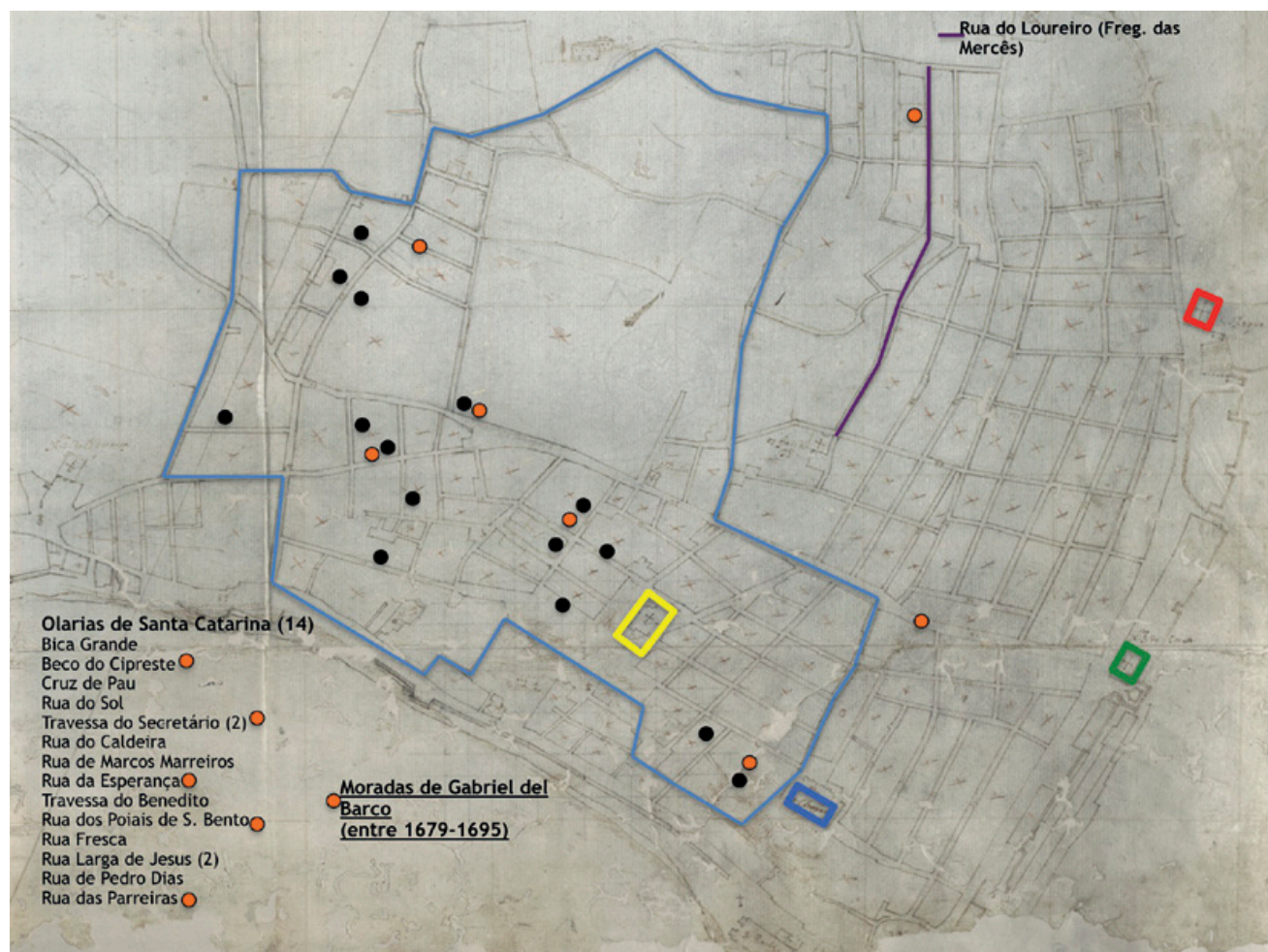
S. Bento é referido como oleiro em 1671, como pintor em 1672 e de novo como oleiro em 1675²¹.

Esta flutuação de nomenclatura encontra explicação na versatilidade dos artífices que se ocupavam indistintamente das tarefas relacionadas com a produção cerâmica, a saber, a moldagem, o fabrico e a pintura dos trabalhos saídos dessas olarias. Verificamos que esta inconstância laboral tem raízes quinhentistas e que se mantém viva ao longo do século XVII, esbatendo-se porém na centúria seguinte. Com efeito, a partir dos anos 30-40 do século XVIII, os pintores de azulejo parecem ter-se especializado, ao ponto de não satisfazer outro tipo de empreitadas, o mesmo acontecendo com os pintores das modalidades de óleo e têmpera que deixaram de acorrer a encomendas azulejares. Torna-se por isso evidente pela documentação que as tarefas e as funções desempenhadas na realidade dentro da olaria/oficina se sobrepunham às regras estipuladas nos regimentos em vigor. Esta evidência complica em muito a tarefa da sempre apetecível atribuição de obras a artistas, acrescentando ainda a falta de contratos ou recibos de pagamento que assegurem a validade das propostas.

Os quatro conjunto de olarias que identificámos em Santa Catarina e que produziam indistintamente azulejo e louça implantavam-se em zonas densamente povoadas. Ao seu redor, encontramos gentes dos mais diversos ofícios e classes, desde alfaiates, ourives, carpinteiros, calafates, mercadores, almocreves até magistrados, fidalgos, nobres e diplomatas, sem esquecer os vários extractos religiosos seculares e regulares. Por sua vez, as olarias, verdadeiros centros activos de produção de bens de consumo, confinavam com outras oficinas de entalhadores e pintores das mais variadas modalidades, facilitando todo o processo de fabrico e escoamento das obras no mercado nacional e internacional, este particularmente activo na centúria de Seiscentos. A proximidade do rio como eixo aglutinador da cidade em relação ao recente bairro de Santa Catarina simplificava a tarefa de compra e venda das peças, atraindo deste modo mão-de-obra que aí se acabou por estabelecer²².

21. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Susana Varela e Serrão, Vítor. “Contributos para o conhecimento dos pintores de Lisboa na época barroca (1664-1720)”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, nº 96, 1º tomo, 2011, pp. 3-62 e Flor, Susana Varela. “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejos perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz”. *Artis – Revista de História da Arte*, Lisboa, Artis – FLUL, nº 9-10, 2010-11, pp. 291-307.

22. Cf. Neto, Maria de Lourdes. *A Freguesia de Santa Catarina de Lisboa no 1º quartel do século XVIII: estudo de geografia demográfica*, Lisboa, INE / Centro de Estudos Demográficos, 1959.



Como iremos ver, além das motivações religiosas que se prendiam com o culto assíduo de Nossa Senhora da Atocha nos Paulistas do Combro, entendemos agora melhor a opção exercida por Gabriel del Barco, quando decidiu fixar-se no final da década de 70, primeiro na contígua freguesia das Mercês (rua do Loureiro) e depois nas de Santa Catarina (entre 1681 e 1695 com alguns hiatos ainda não reconhecidos na totalidade) e Santos-o-Velho (entre 1696 e 1701). Nestes dois últimos casos, verificamos que em todas as moradas, onde conseguimos detectar a vivência de Gabriel del Barco, existiam olarias por perto da sua habitação. Este facto, que não constitui mera coincidência, encontra explicação natural no próprio processo de fabrico cerâmico, que quase sempre exigia a proximidade do pintor na hora de executar o seu trabalho. Deste modo, evitava-se o custo do transporte das peças da olaria à oficina do pintor, embora conheçamos alguns casos em nossa opinião excepcionais que confirmam a regra onde tal se verificou²³.

Fig. 4 - Mapa da freguesia de Santa Catarina em Lisboa nos finais do século XVI / início do século XVII com a marcação das olarias e dos locais onde Gabriel del Barco habitou. Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) © BNRJ.

23. Cf. Carvalho, Ayres de. *D. João V e a Arte do seu tempo*, vol. II, Lisboa, Edição de autor, 1962, pp. 219-222.



Fig. 5 - Mapa da freguesia de Santos-o-Velho in DGLAB/TT, Códices e documentos de proveniência desconhecida: nº 153, José Monteiro Carvalho, *Livro das plantas das freguesias de Lisboa*, 1770. Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) © DGLAB/TT

Registe-se que Gabriel del Barco vivia em 1681 na Rua Direita de Santa Catarina e em 1689 no Beco do Cipreste, em ambos os casos sempre muito próximo do núcleo oleiro do Vale das Chagas; depois entre 1690 e 1691, Barco alugou casa na Rua (ou Travessa) do Secretário, justamente em pleno centro oleiro da linha Combro/Ferreiros; em 1692, encontramos o pintor na Rua dos Poiais de S. Bento (banda de Jesus) e no ano seguinte na Rua da Esperança (banda da terra) bem próximo do núcleo de olarias dos Poiais/Esperança; por último, entre 1694 e 1695, Barco habita a Rua das Parreiras, junto das vizinhas olarias da Rua Larga de Jesus (Fig. 4).

Por estas ruas da freguesia moravam também os pintores Marcos da Cruz, seu cunhado, Filipe Lobo, Francisco Ferreira de Araújo, Gabriel da Silva Paz, Domingos Marques e Marçal Simões (pintores de louça e azulejo), António de Oliveira Bernardes e António Pereira Ravasco (estes últimos simultaneamente hábeis pintores a óleo e de azulejo). Estavam lançadas as bases e as relações laborais de Barco com o meio pictórico (e cerâmico) lisboeta neste movimentado bairro que viria, poucos anos mais tarde, a conhecer a primeira produção azulejar de nomes maiores da pintura como Policarpo de Oliveira Bernardes, Nicolau de Freitas ou Teotónio dos Santos, o que diz muito da supremacia das olarias e oficinas de Santa Catarina. Os oleiros da Bica/Chagas, Domingos

Gonçalves, Pedro Gonçalves e António Lopes (este também dado como pintor de azulejo); os oleiros do eixo da Rua do Secretário Lourenço da Silva e João Serrão; os oleiros dos Poiais/Esperança João Francisco, Domingos Jorge, Bento de Matos, Manuel Ferreira e Manuel de Campos (este último dado também como pintor de louça); e por último os oleiros da zona da Rua Larga de Jesus, Augusto da Cunha e Veríssimo Martins, contavam-se como alguns dos mais importantes na freguesia, mantendo activas olarias responsáveis certamente por muitas das encomendas imputadas a Gabriel del Barco e colaboradores no final da década de 80 e meados da década seguinte.

Por seu turno, quando encontramos Barco na freguesia de Santos-o-Velho, verificamos que vai ocupar a Rua do Olival (1696), a Rua da Oliveira (1700) e a Travessa das Inglesas, lugares contíguos às olarias da Travessa do Sacramento, Porta Grande e Olival no primeiro caso, e das olarias da Oliveira/Pé-de-Ferro/Castelo-Picão ou rua das Madres no segundo caso (Fig. 5). Tanto no exemplo da vivência na freguesia de Santa Catarina como na de Santos, Gabriel del Barco opta por locais onde a proximidade de centros oleiros lhe irá facilitar a actividade dominante de pintor de azulejo, a par da modalidade de têmpera que terá mantido até bem tarde. Ainda assim, a fase final da carreira de Barco (1695-1700) parece corresponder à época de maior produção de pintura de azulejo, satisfazendo na ocasião várias empreitadas de fôlego, onde terá forçosamente contado com o apoio de aprendizes/colaboradores de que conhecemos alguns nomes seguros, tais como Brás da Costa e Luís de Sousa²⁴.

No caso do período em que habitou a freguesia das Mercês (1679-80), torna-se mais difícil de ajuizar a co-existência ou não de centros oleiros no bairro. No entanto, existem referências esparsas sobre actividade oleira e oleiros nas Mercês, sobretudo situáveis à Ermida dos Fiéis de Deus e na Rua de S. Boaventura, que podem justificar mesmo em data tão recuada, a fixação de Gabriel del Barco nesta zona da cidade. Acresce também que nesta freguesia são registados oleiros, ladrilhadores e pintores que parecem aludir à produção cerâmica aí desenvolvida, ainda que não atinjam os números de outras zonas de Lisboa como os Anjos ou Santa Catarina²⁵.

24. Cf. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Susana Varela, Serrão, Vítor, "Contributos para o conhecimento dos pintores"..., op. cit. p. 40 e Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa*..., op. cit., p. 143.

25. Sobre as olarias e pintura na freguesia dos Anjos, os autores aguardam a publicação de dois capítulos numa obra dedicada à Igreja dos Anjos de Lisboa.

A integração social de Gabriel del Barco

Como dissemos, assinale-se que na freguesia de Santa Catarina habitavam alguns dos pintores mais credenciados da época. Naquele ano de 1669, Marcos da Cruz era vizinho do novo embaixador espanhol Watteville, uma vez que o pintor habitara em 1668 a rua de São Bento e mudara-se, nesse preciso ano, para a rua da Horta Seca (freguesia da Encarnação) que confinava com a freguesia de Santa Catarina. A formação artística de Gabriel del Barco foi, provavelmente, o denominador comum que o juntou à família de Marcos da Cruz pois, como é sabido, escassos meses após a chegada a Lisboa, a 17 de Julho de 1669, Barco casou-se com Agostinha das Neves, irmã de Antónia da Silva e, por tal, cunhada de Cruz. Casaram-se na Ermida de Nossa Senhora do Alecrim, na vizinha freguesia de Nossa Senhora do Loreto e são dados como moradores na Travessa da Horta Seca em casas do dito Marcos da Cruz²⁶. Este foi um pintor muito importante e bem integrado na sociedade lisboeta, uma vez que desempenhou o seu ofício de pintor a óleo para a Casa Real portuguesa (talvez ainda para obras do Paço Ducal de Vila Viçosa, em particular para o 8º Duque de Bragança) e com figuras importantes da nobreza, com quem estabeleceu relações afectivas. O seu circuito estendeu-se a sectores estruturais da sociedade do Antigo Regime. A Igreja nas várias hierarquias (Inquisidor D. Rodrigo de Miranda Henriques, conventos de ordens religiosas, Sé e igrejas paroquiais) e a primeira nobreza de corte (os Marqueses de Fronteira, os Condes de Ericeira, os Comendadores Lencastre, futuros Conde de Vila Nova etc). Em 1657, desempenhou por eleição o cargo de Juiz da Irmandade de S. Lucas²⁷, estatuto coincidente com o trabalho executado para a Capela Real, juntamente com nomes importantes da pintura do tempo como João Gresbante e Bento Coelho da Silveira²⁸.

Por conseguinte, o pintor Marcos da Cruz não é figura de so-menos para o entendimento da passagem de Gabriel de Barco, mais tarde, ao ofício de pintor de azulejos. Com efeito, já defendemos em outro lugar que Cruz forneceu padrões para a pintura dos painéis de azulejo no lavabo da sacristia da igreja do Loreto (1675) e essa ligação ao mundo das olarias, longe de ser um discurso meramente especulativo, confirma-se documentalmente, dado que em pesquisa recente apurámos ter exercido o cargo de tesoureiro e procurador da Irmandade de oleiros de Nossa Senhora da Conceição, sediada na Igreja de Nossa

26. Correia, Vergílio. “Azulejadores e Pintores de Azulejo de Lisboa”..., op. cit. p.170.

27. Serrão, Vitor. *A Cripto-História de Arte: análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 88.

28. Serrão, Vitor. *A Cripto-História de Arte...*, op. cit. p. 88.

Senhora dos Anjos, entre 1662-1673, a par de Manuel Duarte, oleiro da Casa das Rainhas, por exemplo²⁹.

Como atrás fizemos menção, ao chegar a Lisboa, o embaixador Watteville alugou um segundo palácio, desta feita localizado ao Campo do Curral, destinado à representação de comédias. À época em que Watteville veio para capital, existem imensos registos de actividade de companhias de teatro que exibiam comédias nos pátios oficiais –o Pátio das Comédias– mas também em outros locais espalhados pela cidade³⁰. Esta iniciativa do embaixador espanhol causou grande espanto e a sua presença em Portugal foi sempre monitorizada tanto pela nobreza lisboeta, como pela diplomacia portuguesa no estrangeiro. Com efeito, é pelas memórias do Conde de Povolide que registamos o aluguer do Palácio ao Campo do Curral:

“Embaxador de Castela era o Barão de Batevile, muito sagaz e astuto, e tinha como os mais castelhanos ódio e medo a Portugal, fingia grande amor a Sua Alteza portava-se com magnificência, grande cortesia e afabilidade com os senhores portugueses, convidava-os para verem comedias em sua casa, que já havia companhia de comedias castelhanas em Lisboa. E assim tinha este embaxador alugado dois palacios, um dos quais lhe servia só para as comedias com grande magnificência, e se ajuntavão à noite muitos senhores a conversar em casa do embaxador, que lhe fazia grande agasalho com seus doces e chocolates. E foi observando as inclinações que fazia a el rei D. Afonso, com tenção, como depois se achou, de fazer guerra civil em Portugal a favor de Castela.

[...] Sempre se tiveram más sospeitas das destrezas e sagacidade do barão de batevila, embaixador de Castela, e estando se fazendo ua comédia ua noite em sua casa, com muita nobreza que convidava para isto muitas vezes, lhe apedrejarão as janelas e lhe fizerao em pedaços todas as vidraças. Quiserão os fidalgos portugueses sair à rua, que era no campo do curral nas casas de Enrique Enriques

Watteville e as Comédias em Lisboa

29. Flor, Susana Varela. “Ornando os Anjos: Azulejaria e Pintura por ordem das Irmandades”. *Feição especialíssima - a Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, Pinto, Paulo Campos e Ferreira, Sílvia (coord.), Lisboa: Junta de Freguesia de Arroios, no prelo.

30. Além do Pátio das Comédias, junto ao Hospital de Todos-os-Santos e Palácio dos Condes de Monsanto, também existia outro nas Fangas da Farinha, pertencente ao Senhor de Barbacena. Cf. Miguel, Pedro Lopes Madureira Silva. *Descobrir a dimensão Palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII. Titulares, a Corte, Vivências e Sociabilidades*. 2 vols., Dissertação de Mestrado em História Moderna e dos Descobrimentos apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 88.

de Mendonça, mas o embaixador impediu a saída dizendo que erao alguns mininos que brincavao com pedrinhas, e isto mesmo lhe respondeo quando S.A lhe mandou perguntar se se queixava de al-guém, mas bem sabia o embaixador que não erao mininos . porem dissimularam o caso e os fidalgos folgarão de não ter saído a rua despois que sospeitarao por que ordem se derao as pedradas.”³¹

Este desacato correu célere em Lisboa e constituiu tema de conversa na epistolografia trocada entre D. Francisco de Melo Manuel da Câmara, embaixador português em Haia, e Duarte Ribeiro de Macedo, residente português em Paris:

“O meu Chronista me diz que a pendencia com Bateuilla foy de curraleiros e lacayos que lhe apedrejarão as vidraças, porque pa-rece os não deixarão entrar a ver a comedia nas cazas de Henrique Henriques onde elle parece que vive agora, e onde diz tinha feito hum teatro para as comedias que lhe tinha custado muito e com esta ocazião ficou inútil porque não se reprezentou mais nelle.”³²

Embora as comédias tivessem terminado com o apedrejamento do palácio do Campo do Curral, dizem por motivos políticos e espécie de aviso para o embaixador não se imiscuir na vida interna portuguesa, os espectáculos e os novos hábitos de sociabilização continuaram na vigência do Conde de Humanes que veio substituir Wateville em 1672³³.

31. Saldanha, António V. e Radulet, Carmen (Introdução). *Portugal, Lisboa e a Corte...*, op. cit., pp. 103 e 105. O Campo do Curral pertencia, naquela época, em parte à freguesia de Santa Ana, na qual nasceu em 1665 Rodrigo de Castro, filho de Henrique Henriques de Miranda tido com a segunda mulher D. Ana de Castro. Ter-se-á o Conde de Povolide enganado no apelido do proprietário do Palácio? Por curiosidade, ao descrever a freguesia lisboeta de São José, o Pe. António Carvalho da Costa na Corografia Portuguesa informa-nos que as casas que “*ficão no monte de Santa Anna mora o Embaxador de Castella*”. À época em que escreveu (1707), estavam em Lisboa os enviados Álvaro Cienfuegos (1705-1707) ou o Marquês de Miraflores, o que poderá indiciar um local habitual para a fixação da residência de diplomatas espanhóis na cidade de Lisboa. Registe-se a coincidência de Gabriel del Barco vir a pintar azulejos para a vizinha Quinta de Domingos Dantas da Cunha pelos anos de 1695, a crer no testemunho prestado por Santos Simões. Simões, J. M. dos Santos, *Carreaux Céramiques...*, op. cit, p. 33.

32. DGRQ/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, nº 4, *Cartas de D. Francisco de Melo para Duarte Ribeiro de Macedo*, Haia, 20 de Março de 1670.

33. “Nós, entretanto, a nenhum interesse queremos abrir a porta, nem há outro appetite entre os Fidalgos moços da nossa terra mais do que ouvir as comedias, e ir tomar chocolate à Caza do Embaxador de Castela” citado por Faria, Ana Leal de. *Duarte Ribeiro de Macedo - um diplomata moderno (1618-1680)*, Lisboa, Instituto Diplomático, MNE, 2005, p. 420.

Charles Wateville e Cosme de Medici

Em Janeiro de 1669, chegava a Lisboa Cosme de Medici, futuro Príncipe da Toscana. A data coincide com a estadia do embaixador espanhol. Este terá sido tomado por um estado de grande euforia com a hospedagem do Príncipe florentino, na zona de Santos-o-Velho, quiçá na casa do Alferes-mor do Reino, conhecido depois como Palácio Murça, já que sabemos pelos biógrafos de Cosme que ouvia música nas grades do convento carmelita de Nossa Senhora dos Remédios. Entre ambos estão documentados quatro encontros: o primeiro, logo a 21 de Janeiro, em Santos-o-Velho quando Wateville, sem anunciar previamente, surge junto à residência do florentino. A 12 de Fevereiro de 1669 é Cosme de Medici quem assistiu à entrada pública do Barão de Wateville, o qual dava a sua primeira audiência pública em Lisboa. Na mesma tarde, encontram-se na morada de D. Fernando de Almada, na qual o embaixador fez uma primeira despedida ao Príncipe italiano. Dois dias depois, foi a vez do embaixador espanhol ser surpreendido na sua casa na rua das Convertidas. Este encontro é importante porque o biógrafo relata-nos o interesse que o Cosme de Medici teve em ver o recheio do palácio do representante espanhol, uma vez que estava decorada com quadros que havia trazido consigo de Espanha³⁴.

Deste elenco todo de notícias percebemos melhor a função de Gabriel del Barco na comitiva do diplomata espanhol, a qual passamos a explicar. A dignidade de embaixador obrigava à manutenção de um status que passava por cerimoniais de representação e de exibição da grandeza do Estado que simbolizava³⁵. Neste sentido, era frequente os embaixadores fazerem-se acompanhar por artistas, entre os quais pintores³⁶. Também era frequente o acompanhamento de obras de arte (pinturas, tapeçarias, móveis requintados) como forma de ostentação e de declaração estética³⁷. A visita do Príncipe florentino alertou-nos para este pormenor, uma vez que ficámos inteirados que Wateville trouxe para Lisboa uma colecção de pinturas e, nesse sentido, necessitava de um oficial que lhe conservasse o conjunto. Esta foi, pois, a primeira função dada ao pintor espanhol: responsabilizar-se pelo acondiciona-

34. Faria, António de Portugal. “Viagem do Gran Duque da Toscana a Portugal” in *Portugal e Itália*, Vol. III, Leorne, Tip. De Raphael Giusti, 1901, pp. 27-99.

35. Faria, Ana Luísa Leal de. *Arquitectos da Paz...*, op. cit.

36. Em Lisboa, no século XVII estão assinalados vários pintores que aqui se deslocaram na entourage da Diplomacia: Lucas Vorsterman, Francesco Gentilleschi, Jean Noret ou Roger de Piles.

37. No século XVIII, há notícia do falecimento do cônsul francês em Lisboa e da visita de D. João V à sua Quinta, acompanhado de peritos para adquirir pinturas da colecção do diplomata. Cf. Visconde de Santarém. *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal*, vol. V, Paris, J. P. Aillaud, 1845, p. CCXLII.

mento, viagem e manutenção do estado de conservação das obras do diplomata. A tarefa não era incomum e, em Portugal, temos um exemplo na acção do pintor régio Bento Coelho da Silveira junto das telas atribuídas a Peter Paul Rubens, pertencentes às colecções do Marquês de Fronteira³⁸.

A segunda função esteve relacionada com a sua polivalência de pintor a óleo e a têmpera, pois o aluguer de um espaço destinado à representação de comédias exigia certamente mão-de-obra qualificada para a execução de pinturas de ajuste do palácio do Curral a sala de comédias, a realização de debuxos e demais cenografias. A reforçar esta nossa afirmação, não nos podemos esquecer que uma das testemunhas do casamento de Gabriel del Barco com Agostinha das Neves é Juan Calderon Da Varca imaginário de 18 anos, cujo apelido foi relacionado por Santos Simões com o célebre dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)³⁹.

A presença do Príncipe florentino em Lisboa foi de curta duração (saiu de Lisboa a 18 de fevereiro), mas toda a sua estadia resultou profícua, dado ter sido acompanhada pelo talento iconográfico de um outro pintor, Pier Maria Baldi (c. 1630-1686), o qual ilustrou a viagem com aquarelas de vistas panorâmicas das cidades visitadas. Os encontros estabelecidos entre as comitivas florentina e espanhola autorizam-nos a reflectir que Barco travou conhecimento com Baldi e os desenhos que o italiano executou sobre Lisboa terão de certa forma exercido influência em Barco, hipótese explicativa da metodologia de execução pictórica do *Grande Panorama de Lisboa* (1698-99) para o palácio da família Ferreira de Macedo, a Santiago⁴⁰, na qual *vedute* de enormes dimensões foram pintadas sobre azulejo, o suporte sobre o qual a arte de Barco ficará indelevelmente ligada em Portugal.

38. Soromenho, Miguel. “Novos documentos sobre as encomendas artísticas do 1º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas. Decoração, Colecções e Arquitectura nos Palácios de Lisboa na 2ª metade do século XVII” in *Revista de Artes Decorativas*. Nº 5, Porto, Citar/Universidade Católica Editora, 2011, pp. 39-55.

39. Simões, J.M. dos Santos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 20.

40. Flor, Pedro, Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia e Flor, Susana Varela, “Grande panorama de Lisboa em azulejo - novos contributos para a fixação da data, encomenda e autoria”. *Revista de História da Arte*, nº 11, Lisboa, IHA/NOVA-FCSH, 2014, pp. 87-107.

A 19 de Setembro de 1670, o embaixador espanhol falecia em Lisboa⁴¹, talvez agastado com os desacatos do palácio do Curral e com a desconfiança que o regente D. Pedro lhe votava pela política pró-Afonsina, dado que já tinha ordem para se retirar da capital portuguesa, desde Julho desse mesmo ano. Deste período (primeiros anos da década de 70) data a ausência de Gabriel del Barco de Portugal, uma vez que deve ter cumprido, na íntegra, uma das funções na embaixada espanhola; ou seja a de zelar pelo acondicionamento e transporte dos bens de Wateville para Espanha.

Gabriel del Barco 1670-1701

O seu destino foi novamente a cidade de Madrid e sabe-se pelos estudos de Maria Assunción Flórez Ascensio que Barco, em 1672 (entre Outubro-Novembro), estava a trabalhar com Francisco Herrera *el Mozo* em pinturas para a cenografia de uma peça teatral que assinalava os onze anos de Carlos II de Espanha⁴². De realçar neste estudo de Flórez Ascensio o facto de ser recorrente a pintura fingida de azulejos tanto em cenários para comédias como, por exemplo, para adorno da Câmara da Rainha Isabel de Bourbon (1602-1644) ainda na década de 30.

No final dos anos 70, Barco é de novo detectado em Lisboa. Em 1679, o Padre Cura Francisco Jorge da Costa cumpria uma das suas obrigações pascais, arrolando os fregueses da sua Igreja das Mercês, conforme as regras da vida religiosa do Antigo Regime. Ao assinalar a Rua do Loureiro, declarava ter confessado “Gabriel do Barco”⁴³. Embora neste rol de confessados o padre não discrimine ofícios, sabemos tratar-se do importante pintor espanhol e o facto do Cura ter aportuguesado o nome é, a nosso ver, denunciador da forma como *del Barco* estava já perfeitamente enquadrado na vida social portuguesa de Seiscentos. Saliente-se ainda o facto de viver perto do

41. Foi sepultado na Igreja da Divina Providência em Lisboa. O testamenteiro foi D. Carlos Basan, o mesmo que será Procurador de D. Maria de Lencastre, Duquesa de Arcos que pretendia a posse da Casa de Aveiro. O embaixador estará a residir em Lisboa em 1678 na Rua Formosa, freguesia das Mercês, perto de Gabriel del Barco. Segundo o Visconde de Santarém, D. João Carlos Bassan também regressará a Lisboa no ano de 1683, facto que desagradou a D. Pedro II que o mandou retirar-se para Madrid. Cf. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Diplomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, Tomo IV, Parte II^a, Paris, em casa de J.P.Aillaud, 1844, p. CCCXXXI, nota 1.

42. Flórez Ascensio, María Asunción. *Teatro Musical Cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras, texto policopiado*, Memoria presentada para optar el grado de doctor apresentada à Facultad de Geografía e Historia da UCM, Madrid, 2004, p. 183.

43. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro do Rol dos Confessados da Freguesia de Nossa Senhora das Mercês, 1679 e 1680.

pintor António da Silva, filho do seu cunhado Marcos da Cruz. Também pela mesma época, encontramos a viver perto, na Rua da Vinha, o ladrilhador Manuel Clemente (desde 1676-1680) em cujo agregado familiar se incluem os aprendizes Valentim Franco, Marcos Ferreira e um João sem apelido. Este ladrilhador está documentado no Convento de Santa Marta (1692), edifício para o qual Gabriel del Barco trabalhou, a julgar pela obra remanescente⁴⁴.

A década de 80 é aquela onde se verifica documentadamente o grande desenvolvimento de Gabriel del Barco como artífice ligado aos principais espaços religiosos da capital, bem como à principal instituição reguladora dos pintores no Antigo Regime: a Irmandade de S. Lucas.

A empreitada de pintura da Igreja de S. Luís dos Franceses (1681)

Desde os trabalhos de Nuno Daupías e Santos Simões que é do conhecimento da historiografia portuguesa a participação de Barco na igreja da comunidade francesa em Lisboa⁴⁵. Com efeito, é através do contrato de obrigação estabelecido entre a Irmandade do Bem Aventurado S. Luís Rei de França (da qual estão presentes o Reverendo Pe. José Rodarte, Manuel Bermon, Francis Albert e o tesoureiro Pedro Covem) e o pintor Gabriel del Barco, morador na Rua Direita do Loreto “*que vay para a Cruz do Pao*”, que surge um acordo para a empreitada de pintura a têmpera⁴⁶.

Pela leitura do contrato, verificamos tratar-se do instrumento com a tipologia notarial da época, embora haja pormenores que, a nosso entender, são demasiado cautelosos, pelo facto de se estabelecer o adiantamento de verbas para a aquisição de materiais (24.400 reis em

44. Serrão, Vítor. “O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco - novos documentos e obras (1616-1636)”. *Boletim da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 83, 1977, p. 168.

45. D’Alcochete, Nuno Daupias, *Inventaire des Archives de l’Église Saint-Louis-des-Français*, Liv. Bertrand, 1958. No entanto, os autores que consultaram a documentação, guiaram-se não pelo contrato, mas pelos recibos, cuja cópia e envio agradecemos à nossa colega Doutora Céline Ventura-Teixeira. Agradecemos igualmente os esclarecimentos prestados pela nossa colega Maria João Pereira Coutinho sobre os fingidos péticos da igreja de S. Luís dos Franceses.

46. Cf. Ministère des Affaires étrangères, Centre des Archives diplomatiques de la Cour-neuve, 309 PAAP - Église de Saint-Louis-des-Français de Lisbonne, “Livro das deliberações da Irmandade”. Documentação citada igualmente em Carvalho, Rosário Salema de. *A pintura de azulejo em Portugal (1675-1725). Autorias e Biografias - um novo paradigma*. Vol. I, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012., pp. 123-124. O contrato, que aqui publicamos parcialmente pela primeira vez, encontra-se igualmente à guarda do arquivo francês com a seguinte referência: “Escrittura da Irmandade com o S. Gabriel Barco para pintar a Igreja” maço 1, nº 17.

ouro e um arrátel de azul de custo até 4.000 reis) sob fiança do preço do contrato. Caso houvesse incumprimento por parte do artista, ou a Irmandade não gostasse da obra efectuada, o pintor era obrigado a refazer o trabalho ou a pagar um oficial que a Irmandade destacasse “*a custa e despeza delle Gabriel Barco, que pagara de sua caza bens e fazenda tudo o que nella se gastar e despende*”. Há também um pormenor na salvaguarda dos direitos do pintor que nos fornece outra pista para a sua biografia: o indício de ausências constantes, facto que pode justificar o excesso de cautela por parte da Irmandade.

“E outorgarão que por todo o aqui contheudo responderao nesta cidade perante as justiças della aqui esta escriptura for prezentada e seu comprimento se requerer para o que renunsiarão juizes de seu foro, e elle Gabriel Barço juntamente domecillio da terra e lugar donde estiver e morar e mais que alegar possao que de nada uzaraõ salvo todo comprirem como ficam obrigados hum testemunho de verdade asim o outorgarão pediram se fizesse este instrumento...”

O pagamento total da obra constou de 210.000 reis, tendo sido pago por 13 vezes, correspondente a recibos na mesma quantidade. O primeiro recibo data de 3 de Abril de 1681 “*por conta da obra da pintura que me obriguei a facer na igrèssia do dito lauto pera comencar as compras as tintas e otros abiamentos da dita obra os cues 18.000 reis lhe prometto levar en conta*”. O recibo de 12 de Abril importou 14.000 reis por “*2 milheiros de oira*”. Seguem-se mais seis pagamentos entre 1 de Maio até 19 de Julho de 1681. A 23 de Julho data a aquisição de alvaiade (branco de chumbo) e a 6 de Agosto a compra de ouro por 24.400 reis. Só a 4 de Outubro de 1682 viria a fechar as contas com a Irmandade, recebendo dos 210 mil reis da escritura 10.3340 reis, o que poderá indiciar entre outros motivos algum atraso na entrega da empreitada, talvez por motivos da doença, mencionada no *Santuario Mariano*.

Nesta empreitada Gabriel del Barco y Minusca foi pago para pintar e dourar o tecto da igreja de S. Luís e respectivo coro, bem como “*dourar de novo o arco da capela-mor; com toda a perfeição na forma do debuxo que ele Gabriel del Barco deu rubricado por sua mão*”. Com efeito, as suas funções de pintor de têmpera incluíam: “*limpar o que está, colorir e lavado e também o tecto da capela-mor limpando os claros e fundos da dita capela e reformando-a do mesmo ouro que lhe falta uniformizando tudo*.” De igual forma, há a indicação de se acrescentar quatro fruteiros ou flores nos vãos de debuxo da capela mor e adir “*o espelho da igreja da sorte que fique fingido de jaspe vermelho que corresponda ao arco*



Fig. 6 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa - detalhe do Convento dos Paulistas e a Calçada do Combro*, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>

Fig. 7 - Imagem da Nossa Senhora da Atocha venerada em Madrid. Non-Commercial Use of the Content (CC BY 3.0) ©Frayangelico



da cappella mor e que os paineis serão por todos nove entrando nelles o painel grande do meyo que mostrem os passos da vida do bem aventurado São Luis.”

Perante estas novidades documentais, verificamos que a intervenção de Barco na Igreja de S. Luís dos Franceses foi ainda de maior importância do que se pensava, nomeadamente na inclusão do programa iconográfico de fruteiros (tema tão recorrente na pintura de azulejos); na execução de fingidos pétreos na parede fronteira da capela-mor e por cima da entrada da igreja (o espelho); e por último na execução de nove painéis figurativos descrevendo a vida do orago da igreja dedicada ao Santo-Rei de França⁴⁷. Além disso, percebe-se pela extensão da empreitada que Barco com dificuldade corresponderia sozinho a toda ela, o que nos faz pensar numa colaboração de outros oficiais (e aprendizes?), infelizmente não discriminados.

O culto a Nossa Senhora da Atocha (1682-1683)

Parece-nos que é na releitura do episódio do culto madrileno de Nossa Senhora da Atocha, que podemos descobrir mais sobre a estadia deste artista no nosso país e as redes clientelares tecidas. O episódio é narrado por Frei Agostinho de Santa Maria que, ao descrever os principais cultos a Nossa Senhora em Lisboa, relata o de Nossa Senhora da Atocha, localizado na igreja do Convento do Santíssimo Sacramento (ou dos Eremitas de S. Paulo da Serra de Ossa), na Calçada do Combro (Fig. 6).

47. Infelizmente não subsistem vestígios desta obra. Sobre a iconografia de S. Luís dos Franceses ainda hoje se pode admirar a pintura de Marcos de Cruz na Capela e Hospital da Ordem Terceira Secular de S. Francisco, por exemplo.

O frade atribui a Barco a responsabilidade de iniciar a devoção, por ter adoecido no ano de 1682 de uma maleita não especificada. O pedido de intercessão fervoroso trouxe-lhe a recuperação do estado de saúde, facto que agradeceu mandando fazer, às suas custas, uma imagem com a vera efígie da Senhora do Convento de Madrid (Fig. 7) e instalando-a depois numa capela no referido Convento de Lisboa. Para o efeito organizou uma procissão solene, saída da Igreja de Nossa Senhora do Loreto até ao Convento:

“No caminho quando passava a procissão, ao princípio da Calçada do Congro, e defronte da Bica de Duarte Belo aonde morava a Condeça de Palma (a quem chamavam a Castelhana, por haver nascido em Castela que estava enferma & apertada com faltas de respiração): ouvindo as vozes dos instrumentos, & mais festa, que se fazia na rua, inquirindo o que era, e informada de tudo, mandou a toda a pressa se lhe desse uma prenda da Senhora da Atocha, e mandara-lhe uma flores de seda, que levava nas mãos, que a Condeça aplicou ao peito, e logo visivelmente se achou aliviada e livre daquele achaque; e louvando a Senhora, & publicando as suas maravilhas, se lhe confessou devedora das melhoras. Dali por diante a começou a visitar, agradecendo o favor que lhe fizera com muitas esmolas & peças para seu altar.”⁴⁸

O culto a Nossa Senhora da Atocha já se fazia em Portugal, antes da Restauração, em particular no Convento de Santa Catarina de Ribamar sob a devoção de Frei António das Chagas (1558-1648?). Narra-nos Frei José de Jesus de Maria a vida deste Venerável, moço de Câmara do Rei D. Sebastião, que nos últimos anos da sua vida:

“Nos Sabados quando a instancias suas se cantava na igreja a ladainha diante de huma imagem da Senhora com o titulo da Tocha, fazia acender trinta e duas velas, e elle no meio da comunidade com tanto fervor, que algumas vezes o virão ficar transportado, e elevado com êxtase mental...”⁴⁹

Pela leitura do relato de Fr. Agostinho de Santa Maria, impõe-se a questão: quem era a Condessa de Palma, a castelhana, que vivia na Calçada do Combro, defronte da Bica de Duarte Belo? Depois de várias

48. Maria, Frei Agostinho de Santa. *Santuário Mariano e História das imagens Milagrosas de Nossa Senhora*, vol. 1, Lisboa, na Officina de António Pedrozo Galvão, 1707, p. 326.

49. Maria, Frey Joseph de Jesus. *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância da Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo II na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1737, p. 227 e 239-40.

pesquisas cruzadas, percebemos que se trata de D. Maria de Távora (1606?-1684?), filha de D. Luís Álvares de Távora, 1º Conde de S. João da Pesqueira e de D. Marta de Vilhena. Era ainda irmã do 2º Conde da Pesqueira e tia do 1º Marquês de Távora. Nasceu em Espanha no início do século XVII e exerceu funções de dama da Rainha Isabel de Bourbon. Ao casar-se com D. António de Mascarenhas (1624), a mesma Rainha concedeu ao marido o título de 1º Conde de Palma. Este faleceu a 18 de Fevereiro de 1633, deixando D. Maria de Távora viúva e sem herdeiros. O Rei Filipe III fez-lhe mercê da Alcaldaria de Trancoso e da administração das comendas⁵⁰. Não sabemos em que data regressou a Portugal, no entanto, há a referir que na Casa da Rainha D. Luísa de Gusmão da Casa de Medina Sidonia (1613-1666) surge uma camareira-mor com o mesmo nome⁵¹. Por coincidência, D. Maria de Távora voltou a casar-se com o camareiro-mor da Rainha, D. João de Mascarenhas, 3º Conde de Santa Cruz, mas este faleceu em 1668 e daqui também não houve descendência⁵². Efectivamente, na década de 80, D. Maria vivia na Calçada do Combro (próxima de Gabriel del Barco a julgar pela morada dada no contrato de S. Luís dos Franceses), viúva e com família reduzida⁵³. D. Maria de Távora era uma mulher muito piedosa, facto visível na assistência prestada aos Capuchinhos da Arrábida.

*“Continuou sempre a Irmandade da Misericórdia como a ordinária; mas como era tão limitada, supria a sua limitação a generosidade da Condessa de Palma Dona Maria de Távora, viúva do Conde D. António Mascarenhas, dando a cera pera o culto das Endoenças e o jantar de quinta feira mayor...”*⁵⁴

Nesta ligação aos Frades Arrábidos e, especificamente, aos de Santa Catarina de Ribamar, estava abrangida a figura do Venerável Frei António das Chagas, pois:

50. Sousa, D. António Caetano de. *História Genealógica da Casa Real Portuguesa...*, Tomo V, Lisboa, na Officina Sylviana, da Academia Real, 1738, pp. 196-197.

51. Biblioteca Nacional de Portugal, Códice 4173 *“Faz de despesa a Caza da Rainha nossa Senhora em cada hum anno em os gastos ordinários della”*, 1641, no qual se pode ler: *“D. Maria de Távora guarda mayor doze mil reis”*.

52. Lourenço, Maria Paula Marçal. *Casa, Corte e Património das Rainhas de Portugal (1640-1754): Poderes, Instituições e Relações Sociais*, Vol. III, Lisboa, Dissertação de Doutoramento em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 5 e p. 23.

53. Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Róis de Confessados da Freguesia das Mercês (1680).

54. Piedade; Frei António da, *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância sa Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo I na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1728, p. 960.

*“entre outras muitas pessoas ilustres, que compadecida dos seus anos, e achaques lhe desejavao assistir com tudo o de que elle necessitasse, a não mostrarse tão isento era a Condessa de Palma, D. Maria de Távora, de cuja devoção ao nosso habito se deu ja noticia.”*⁵⁵

Como acima mencionámos, Frei António das Chagas sentia grande veneração pela Nossa Senhora da Atocha e, ao falecer, sepultaram-no junto ao seu altar, localizado na capela-mor da igreja do referido convento, cujos padroeiros eram os Marqueses de Arronches. Esta última informação é preciosa porque os Marqueses de Arronches descendem de D. Diogo Lopes de Sousa, ligado à Coroa espanhola, nomeadamente à Casa da Rainha Isabel de Bourbon de quem foi camareiro-mor. A sua mulher D. Leonor de Mendonça e seus filhos – Henrique de Sousa Tavares da Silva (1º Marquês de Arronches) e D. Luís de Sousa (capelão mor de D. Pedro II) também exerceram cargos junto à primeira mulher de Filipe IV⁵⁶.

Depois de explanados estes dados, reafirmamos que a piedade a Nossa Senhora da Atocha em Lisboa é muito anterior à presença de Gabriel del Barco, pelo que a entrada deste culto dever-se-á antes atribuir à influência dos Sousa (e Távora/Palma) que habitaram em Madrid, junto da Corte, e experienciaram de perto os seus ritos⁵⁷. Era natural que ao chegar a Lisboa (antes de 1640) quisessem perpetuar essa devoção como forma cultural e de reforço dos laços de fidelidade à Coroa espanhola⁵⁸.

55. Maria, Frey Joseph de Jesus. *Espelho de Penitentes, Crónica da província de Santa Maria da Arrábida da Regular e da mais estreita observância da Ordem do Serafico Patriarca S. Francisco no Instituto Capucho...*, Lisboa Ocidental, Tomo II na Officina Joseph Antonio da Sylva, 1737, p. 234.

56. Flor, Susana Varela. “Palácio e Hospício de D. Luís de Sousa”. *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto de 1755*. Flor, Pedro (coord.) site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/099160/2008, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2017.

57. Sobre o culto de Nossa Senhora da Atocha consulte-se Pereda, Francisco de, *História de la Santa y devotíssima imagem de Nuestra Señora de Atocha patrona de Madrid. Dirigido a la muy noble leal villa de Madrid*. Valhadolid, 1604. Cf. Bouza Álvarez, Fernando. *Portugal no Tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações*, Edição Cosmos, 2000, pp. 161-162.

58. Devemos ainda assinalar a existência do mesmo na Sé de Lisboa na capela da família António Leite Pacheco, em data que não conseguimos apurar. Costa, Padre António Carvalho da. *Corografia Portuguesa e descripçam topográfica do famoso Reyno de Portugal...*, Lisboa, na oficina Real Deslandesiana, 1712, vol. III, p. 343.

O episódio liderado pelo pintor de Sigüenza surge-nos assim como estratégico, não só por transferir o culto para um convento central à dinâmica lisboeta (os Paulistas, perto do local onde morava) “*com tensões de colocar em parte aonde fosse venerada e servida*”⁵⁹, como também para ajudar a valorizar uma devoção da Casa de Arronches, profundamente intrincada por laços familiares com a Casa de Sabugal-Óbidos e Palma. Nesta ligação que Gabriel del Barco estabeleceu com o culto à Senhora da Atocha facilitou uma rede clientelar, digna de ser realçada. A primeira a mencionar foi aquela operada junto à comunidade espanhola, nomeadamente os embaixadores e respectiva família que os acompanhava. O próprio Frei Agostinho de Santa Maria menciona o Bispo de Ávila –D. Frei Diogo Fernandes de Angulo– da Ordem de S. Francisco que aqui esteve em 1684-1690 com carácter de embaixador extraordinário⁶⁰.

A segunda ligação realizou-se através de D. Maria de Távora (a Condessa continuaria a patrocinar o altar nos Paulistas durante mais algum tempo, conforme o Santuario Mariano), cuja nacionalidade constituiu decerto um ponto de apoio em território nacional. Por outro lado, a Condessa de Palma era prima da 1ª Marquesa de Arronches –D. Mariana de Castro⁶¹–, à época proprietária da Quinta do Grilo, antiga Quinta dos Mascarenhas, desde o tempo de seu pai D. António Mascarenhas *o sujo*. Neste edifício surge-nos hoje um programa azulejar representando temas mitológicos, bem atribuídos por Luísa Arruda ao mestre pintor da azulejaria barroca – Gabriel del Barco⁶². Acrescente-se que a escolha para a execução dos painéis de azulejo (vindos do Palácio que detinham ao Carmo?) não terá sido inocente dada a cumplicidade que existiria entre compatriotas e crentes na mesma devoção. Enfatize-se ainda que o 1º Marquês de Arronches, D. Henrique de Sousa Tavares, exerceu o cargo de embaixador em Madrid pelos anos de 1668-70.

59. Frei Agostinho de Santa Maria, p. 327.

60. Santarém, Visconde de. *Quadro Elementar das Relações Diplomáticas de Portugal com as diversas potências do Mundo desde o Principio da Monarchia Portuguesa até aos nossos dias*, Tomo II, Paris, em casa de J. P. Aillaud, 1842, p. 134 e p. 40. Em 1677, Marcos da Cruz foi testemunha de um contrato notarial entre a Irmandade dos Homens Pretos, sita na Igreja do Convento de F. Francisco da Cidade de Lisboa e a título de curiosidade o fiador foi o “*cônsul da nação castelhana Paulo Esteves*”. Serrão, Vítor. “Um concurso de pintura do século XVII” in *A Cripto-História da Arte...*, op. cit., p. 90.

61. D. Mariana de Castro casou-se com o 1º Marquês de Arronches - D. Henrique de Sousa Tavares embaixador em Castela entre 1668 e 1670 e filho do reedificador do Convento de Santa Catarina de Ribamar.

62. Matos, José Sarmiento de, Paulo, Jorge Ferreira. *Caminhos do Oriente, Guia Histórico II*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 78. Arruda, Luísa. *Caminhos do Oriente, Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999, p. 105.

A terceira rede clientelar formou-se junto da própria comunidade conventual lisboeta (das freguesias de Santa Catarina e das Mercês) que não hesitarão na hora de contratar os préstimos do pintor. Desde logo, os Padres Eremitas de S. Paulo decerto contaram com a sua arte na nova igreja (principalmente na decoração da capela de Nossa Senhora da Atocha e, anos mais tarde, renovaram a sua confiança para a obra de pintura de azulejos da Sala do Noviciado e capela de Nossa Senhora da Conceição, do Eremitério da Serra de Ossa, perto do Redondo (1700)⁶³. Mais adiante na freguesia das Mercês, também do Convento da Divina Providência iria surgir outra empreitada artística que viria a revelar-se duradoura, como adiante teremos oportunidade de explicitar.

A entrada na Irmandade dos pintores em Lisboa fez-se neste ano de 1682 que correspondeu a uma série de reveses na sua vida: uma enfermidade não explicitada, o impedimento de corresponder profissionalmente às obras em curso e a doença (e posterior falecimento no ano seguinte) do cunhado Marcos da Cruz, sepultado na igreja dos Paulistas (como será mais tarde, a mulher Antónia da Silva e a irmã Agostinha das Neves, esta junto ao altar de Nossa Senhora da Atocha). Assim, se por um lado o seu ingresso na Irmandade da Anunciada parece representar a procura assistencial e financeira patrocinada pelos seus congéneres em momentos de aflição⁶⁴, o mesmo significa, por outro, a prova da sua mestria na área do debuxo, pintura a têmpera e a óleo, além do reconhecimento do seu estatuto por parte da elite laboral da época. Com efeito, no ano em que tomou lugar na Mesa dos irmãos de S. Lucas (1683-84), Barco divide tarefas com um conjunto excepcional de artistas de renome e que irá promover o seu enquadramento sócio-artístico nas duas últimas décadas do século XVII: Francisco Ferreira de Araújo (juiz) célebre pintor de brutesco e seu vizinho e Feliciano de Almeida (1635-1695)⁶⁵, pintor régio com oficina na freguesia dos Anjos, Bairro de oleiros para os quais trabalhava, por exemplo para a oleira Vicência

A Irmandade de S. Lucas (1682-1683)

63. Arruda, Luísa, Campos, Teresa. *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*, Lisboa, edições Inapa, 2004. Carvalho, Rosário. “Identificadas assinaturas de Gabriel del Barco e Manuel dos Santos” in *RedeAzulejo*, 2013 (on line).

64. Na obra por nós publicada sobre a Irmandade de S. Lucas verifica-se que em 1697, no ano em trabalhou para a Quinta dos Álamos do 1º Senhor de Assequins em Alcântara, para o Mosteiro de Santa Maria de Belém e talvez para a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja, o pintor contrai uma dívida de 6000 mil rs paga ao longo de vários anos. Cf. Flor, Susana Varela e Flor, Pedro. *Pintores de Lisboa...* op. cit., p. 142-3.

65. Flor, Susana Varela. “Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694)...”, op. cit. pp.1-37.

Faria⁶⁶. Acresce dizer que Feliciano foi padrinho de casamento dos pais do futuro ladrilhador do Paço Real Bartolomeu Antunes⁶⁷. Refiram-se na Mesa da Irmandade os já mencionados pintores a óleo António Pereira Ravasco e António de Oliveira Bernardes que se dedicavam também à pintura sobre azulejo⁶⁸, bem como a presença de Félix da Costa Meseen pintor régio de têmpera⁶⁹, famoso tratadista com ligações à Casa de Aveiro/Elche em Espanha, em particular a D. Maria de Guadalupe de Lencastre e Cardenas Manrique (juíza da Irmandade de S. Lucas em 1659), a quem chamava por *minha Senhora*⁷⁰.

O Convento de Nossa Senhora da Divina Providência (1683-1684)

A presença de Gabriel del Barco no Convento da Divina Providência (Fig. 8) havia sido revelada por Ayres de Carvalho a Vítor Serrão em conversa informal⁷¹, mas a localização arquivística de tal notícia não tinha até agora sido revelada ou detectada. Todavia, as investigações efectuadas no âmbito do projecto de investigação *Lisboa em azulejo antes do Terramoto de 1755* vieram ajudar a esclarecer melhor tal empreitada⁷².

O Convento de Nossa Senhora da Divina Providência pertencente aos Clérigos Regulares de S. Caetano recebeu o patrocínio da Coroa, desde o tempo de D. João IV, continuando pelos reinados de D. Pedro II e D. João V. A casa conventual foi fundada em 1650 pelo Padre António Ardizoni Spínola na Rua Formosa, freguesia das Mercês, com o objectivo de construir um hospício, cujo espaço proporcionasse conforto aos missionários que se dirigiam para a Índia. Três anos depois já havia sido erecta uma pequena igreja e o hospício funcionava em casas

66. Gonçalves, Susana Cavaleiro. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750) – Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, vol. I, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012, p. 150.

67. Flor, Pedro. “Freguesia especialíssima: contributos para o estudo da freguesia dos Anjos de Lisboa (séculos XVI/XVIII)”. *Feição especialíssima - a Igreja de Nossa Senhora dos Anjos*, Pinto, Paulo Campos e Ferreira, Sílvia (coord.), Lisboa: Junta de Freguesia de Arroios, no prelo.

68. Serrão, Vítor. “António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II” in *A Cripto-História da Arte...*, op. cit., pp. 125-148.

69. Flor, Susana Varela. “As relações artísticas entre pintores a óleo...”, op. cit. p. 291-307.

70. Costa, Félix da. *The Antiquity of the art of Painting by Félix da Costa [1696]*, Introdução e Notas de Kubler, George. New Haven and London, Yale University Press, 1967.

71. Meco, José. “Azulejos de Gabriel del barco na região de Lisboa - pintura de tectos (período inicial, atºe cerca de 1691)” in *Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Lisboa, IIIª Série, nº 85, 1979, p. 47, nota 55.

72. Agradecemos à nossa colega Sílvia Ferreira a descoberta do contrato notarial. Sobre o projecto ver <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>

pré-existentes doadas por D. Maria de Noronha e Castro. Em 1661, a Ordem conheceu autorização régia para se converter em convento e, em 1673, D. Pedro II apoia mecenicamente o engrandecimento do edifício⁷³. Dez anos depois, com as obras em franca expansão, os padres Teatinos contratam os serviços de Gabriel del Barco (na cela do Prefeito do cenório a 4 de Novembro de 1683, juntamente com o tabelião) para pintar o dormitório. No documento de obrigação entre os padres (D. Luís Maria Saqui, João Comerio e D. Rafael Bluteau), declara-se pintor de óleo de tempera, morador em Lisboa na Rua dos Cabides na freguesia dos Mártires. Ao todo a obra importou 150.000 reis, cujo pagamento seria faseado por três vezes no valor de 50.000 reis. Pela leitura do mesmo documento, somos inteirados de que o pintor espanhol deveria cumprir com a obrigação de:

“pintar o lamço que esta acabado do dromitorio [440 pés de palmo de comprido] na forma de rescunho que esta feito q[ue] será das cores de claro e escuro e rosa e velanio⁷⁴ com algumas mais ditas de cores necessárias e que pedir a dita obra pondo nella os emblemas ... que ele Reverendo Padre D. Raphael, digo, D. Luís ordenar ... a qual obra que elle mestre [h]á de fazer he no teto do dito dormitorio da simalha para sima no que toca ao corredor e com condição que elles Rdos. Padres querendo proceguir com mais obra que ententão fazer dos mais dormitorio e (?) mais casas do dito convento o fará ele Mestre na forma em que se atestarem que quantos pera se fazer não poderão chamar outro mestre do dito officio para a proseguir per que com esta condição tera elle mestre a presente obra a qual fara na forma do dito rascunho.”⁷⁵

No essencial, é este o teor do contrato, salvo as cláusulas de denúncia, caso este não fosse cumprido. A testemunhar estiveram os carpinteiros João Luís, morador a Santos-o-Velho e Paulo de Oliveira, morador na Rua da Rosa das Partilhas.



Fig. 8 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa* - detalhe do Convento dos Caetanos, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>

73. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Pedro. “Convento de Nossa Senhora da Divina Providência” in *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto*, site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/0099160/2008 Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade NOVA de Lisboa, 2017.

74. Velânio - técnica de velaturas ou seja, “a utilização de uma fina camada transparente sobre outra camada opaca com o objectivo de modificar a cor desta ou aumentar a profundidade ou riqueza da cor”. Cf. Cruz, António João. *Da Sombra para a Luz – Materiais e Técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*, Colecção Cadernos nº 3, Lisboa, IPPAR/MC, 1999, p. 57.

75. DGARQ/TT, Arquivo Distrital de Lisboa, Cartório Notarial de Lisboa, nº 2 (antigo nº 1), Cx. 59, Livro 295.



Fig. 9 - Gabriel del Barco, *Grande panorama de Lisboa* - detalhe do Convento da Madre de Deus, 1698-99, Museu Nacional do Azulejo, nº inv. 1, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) ©MNAz / <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>

O instrumento notarial revelou-se de extrema importância para a análise da biografia do espanhol. Em primeiro lugar, pela ligação estabelecida com os padres caetanos, nomeadamente com D. Rafael Bluteau (1638-1734), autor do *Vocabulário Português e Latino*, clérigo erudito formado em França, Verona e Roma e correspondente do Grão Duque Cosme de Medici⁷⁶. O facto do tabelião se equivocar no nome é sintomático da influência que este

Teatino exerceria na vida e na iconografia artística do convento. O contrato reveste-se também de importância pela razão de Barco ter ficado requisitado para futuras obras a construir naquele novo cenóbio do Bairro Alto.. Este pormenor é tanto mais interessante, se pensarmos que a construção da nova igreja está documentada no início dos anos 90 e que a 30 de Outubro de 1694, através de verbas disponibilizadas por D. António Caetano de Sousa, o Padre Caetano Barbosa propunha em capítulo que se devia pintar o tecto do coro, “*vista a muita necessidade que ha desta obra e o pouco custo della*”⁷⁷. Pela documentação, sabemos ter sido despendido 15.570 reis para pintar o coro da Igreja, verba que deverá certamente ter sido entregue ao pintor Gabriel del Barco, assegurado contractualmente para o efeito desde 1683. Por outro lado, este episódio comprova a versatilidade assumida pelos pintores de óleo, de têmpera e de azulejos neste final de Seiscentos, responsabilizando-se por todo o tipo de obra que lhes fosse proposta, portanto ainda longe da exclusividade e da especialização artística, tão característica da centúria seguinte. Com efeito, na transição do século XVII para o XVIII, vemos Gabriel del Barco envolvido indiferentemente em empreitadas de têmpera nos Caetanos, alternando com as primeiras campanhas azulejares conhecidas, ora no Espinheiro em Évora, ora em Barcarena na Quinta de Sinel de Cordes, ora ainda para a Igreja de S. Vítor em Braga⁷⁸.

76. Castro, Aníbal Pinto de. “Correspondentes Portugueses de Cosme III de Médicis” in *Separata da Revista de História Literária de Portugal*, vol. II, 1964, pp. 243-247.

77. Coutinho, Maria João Pereira, Ferreira, Sílvia, Flor, Pedro. “Convento de Nossa Senhora da Divina Providência” in *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto*, site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/0099160/2008 Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade NOVA de Lisboa, 2017.

78. Vítor Serrão já tinha observado o facto de os pintores da época praticarem indistintamente as várias modalidades disponíveis com o caso muito concreto da igreja conventual de Nossa Senhora da Conceição e a empreitada total de pintura do tecto, quadros a óleo e azulejos por António de Oliveira Bernardes. Cf. Serrão, Vítor. “A atividade artística de António de Oliveira Bernardes na igreja da Conceição da Luz: um exemplo de cripto-história da arte”. *A Herança de Santos Simões – novas perspectivas*

As obras da Igreja do Convento da Madre de Deus em Lisboa (Fig. 9) decorreram num longo arco de tempo, balizada entre 1675, data do início do abadessado da Madre Soror Luísa de S. Francisco, e 1696, ano em que a freira Soror Maria Inês do Espírito Santo realizou o ajuste de contas “*que são o que se gastarão do dinheiro das obras, a respeito dos tempos caros*”⁷⁹. Estas foram de impulso real, a expensas de D. Pedro II como nos refere Frei Jerónimo de Belém:

*“ainda chegou aos nossos tempos, como por futura sucessão a piedade da Real Casa Portuguesa verificado no devoto coração do Senhor D. Pedro II. De palavras passou às obras atendendo ao reparo e necessidade do Mosteiro. Em huma ocasião em que o mandou reparar quasi todo de novo, mandou a João Rebelo de Campos a quem disse: “Quero que na Madre de Deus se faça tudo, quanto as religiosas quizerem, não só em comum, mas o que cada huma quizer nos seus oratórios, em particular; e assim o diga João Rebello de Campos da minha parte às religiosas. No abadessado da Madre Soror Luiza de S. Francisco, em que se fez este grande reparo do Mosteiro, foi preciso que as religiosas chamassem por coarctar a generosidade do afectivo Rei.”*⁸⁰

Para a sua concretização, o Rei chamou João Rebelo de Campos, Jurista, Promotor da Justiça Eclesiástica, Procurador da Mitra do Bispo D. Jerónimo Soares, Corrector da Fazenda de D. Pedro II e “*tinha grande génio para delinear plantas*”⁸¹.

João Rebelo de Campos foi, pois, uma figura importantíssima do reinado de D. Pedro II. Morava na Rua Direita do Loreto, pertencia à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja da Encarnação em Lisboa, a par de Félix da Costa Meseen. Funcionário de grossos cabe-dais, despachava o ouro vindo da Índia e era pessoa de confiança do *Pacífico*. O seu nome surge ligado a várias obras da primeira nobreza de

para o estudo da azulejaria e da cerâmica, Flor, Susana Varela (coord.), Lisboa, Ed. Colibri, 2014, pp. 459-474.

79. Flor, Susana Varela. “*Do seu tempo fazia parelha aos mais*”: Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII [texto policopiado], Lisboa, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 202, p. 125.

80. Belém, Frei Jerónimo de. *Chronica Seráfica da Santa Província dos Algarves de Regular Observância de Nosso Seráfico Padre S. Francisco...*, Lisboa, Oficina de Inácio Rodrigues, 1755, p. 16.

81. Machado. Diogo Barbosa. “*João Rebelo de Campos*” in *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Chronologica*. Tomo IV, Lisboa, Of. Patriarchal de Francisco Luís Ameno, 1759, p. 189-190.

A intervenção na Igreja do Mosteiro da Madre de Deus

corte (Quinta da Praia dos Condes de S. Lourenço, Quinta de D. Pedro de Vasconcelos ou Quinta da Calheta em Belém)⁸².

Na documentação relacionada com as receitas da igreja da Madre de Deus, a sua presença é amiúde citada e perante este dado documental e o testemunho de Frei Jerónimo de Belém, Campos surge-nos como um intermediário, capaz, por hipótese, de contratar a mão de obra necessária às campanhas decorativas dos espaços. A oficina de Marcos da Cruz corresponderia a esse perfil, uma vez que era pintor com provas dadas ao longo da vida e pintor da Capela Real. Como referimos, Cruz faleceu em 1683, mas os trabalhos de pintura da Igreja, narrando o ciclo da vida de Santa Clara, continuaram pela mão de Bento Coelho da Silveira, tido como discípulo daquele Mestre⁸³. Não nos é estranha a presença de Gabriel del Barco na Madre de Deus a emparceirar com a oficina de Cruz e a familiarizar-se com os adornos decorativos que iam ornamentando aquela igreja barroca. Assim, em 1686, um deputado da Junta do Comércio do Brasil, de nome Luís Correia da Paz, contribuiu ainda mais para a sumptuosidade da igreja da Madre de Deus, pagando a encomenda de azulejos vindos da Holanda, em particular da oficina de van Oort⁸⁴.

A razão da encomenda de azulejos no norte da Europa justifica-se pela grande fortuna possuída, em particular, pela detenção e exploração de salinas em Setúbal, local aonde acorriam as armadas dos Países Baixos para adquirir sal, em *deficit* no seu território. Pelo cargo exercido na Junta do Comércio, Correia da Paz contactava de perto com holandeses como Jacome Van Praete e irmão e com Jerónimo Nunes da Costa (1620-1697), judeu e agente da Coroa portuguesa em Amsterdão⁸⁵. Conhecido como Moises Curiel, Jerónimo Nunes da Costa assistiu a

82. Ver entrada sobre a história destas Quintas no site *Lisboa em Azulejo antes do Terramoto de 1755*. Flor, Pedro (coord.) site do projecto de investigação PTDC/EAT-EAT/099160/2008, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, 2017.

83. Sobral, Luís de Moura. “Narração e simbolismo franciscano nos ciclos da Madre de Deus”. *A Igreja da Madre de Deus - História, Conservação e Restauro*, Lisboa, IPM, 2002, pp. 29-51.

84. Matos, José Sarmento de; Paulo, Jorge Ferreira. *Caminho do Oriente...*, op. cit. p. 10. Sobre a azulejaria holandesa, leia-se Simões, J.M. dos Santos, *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1959 e Marggraf, Rainer. “Os azulejos de van der Kloet em Portugal” in *Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal*, Lisboa, Electa/Museu Nacional do Azulejo, 1994, p. 19-23.

85. Sobre Jerónimo Nunes da Costa, ver Israel, J. I. “The diplomatic career of Jeronimo Nunes da Costa. An episode in Dutch-Portuguese relations of the seventeenth century”. *BMGN – Low Countries Historical Review*, nº 99 (2), 1983, pp. 167-190.

todos os embaixadores portugueses na Holanda, desde D. Francisco de Sousa Coutinho, D. Francisco de Melo Manuel da Câmara até ao próprio Marquês de Arronches. A ele se deve, por exemplo, a encomenda de tapeçarias, pinturas e coches para Lisboa, bem como o conjunto azulejar holandês do palácio de Benfica do Marquês de Fronteira⁸⁶. A mesma via terá sido utilizada para a importação dos azulejos holandeses para a Madre de Deus e quiçá para os Cardaes, pese embora o facto de, neste último caso, ter estado na Holanda, Luís de Saldanha, familiar de D. Luísa de Távora, fundadora do convento carmelita.

Em 1687, D. Luís de Meneses, 3º Conde da Ericeira, vedor da Fazenda da Repartição da Índia, propôs junto do Conselho da Fazenda a proibição de importar azulejos enviados de oficinas holandesas, lei que vigorará no nosso País durante onze anos (1687-1698). Este período correspondeu a um incentivo para a produção nacional portuguesa e abriu um campo alargado de trabalho aos pintores, principalmente aqueles com grande experiência na técnica da têmpera, habituados que estavam a imitar todo o tipo de ornatos decorativos, bem como a gramática ornamental da azulejaria, como acima referimos. Assim, não deverá ter constituído grande dificuldade para Gabriel del Barco suprir uma falta no rodapé da igreja da Madre de Deus que, ou por engano de medidas, ou por perda/destruição do conjunto, não ficou completo na encomenda vinda da Holanda⁸⁷. Desde os tempos de Espanha em que pintava a têmpera, ornatos para as comédias nas quais se replicavam azulejos, até ao estreito convívio com pintores habituados a trabalhar em modalidades diversas, sem esquecer o apoio recebido pelo patrono da Irmandade de S. Lucas da Anunciada (D. Luís de Meneses) no fomento da azulejaria nacional, Gabriel del Barco teve espaço, oportunidade e os meios para singrar na viragem da arte de pintar *sobre* azulejo para a pintura de azulejo, como José Meco bem definiu.

Gabriel del Barco y Minusca, espanhol, pintor de óleo, de têmpera e debuxador iniciou a sua actividade em Lisboa quando Portugal era recém saído de um longo conflito de 28 anos. Os primeiros anos são passados debaixo da coberta da embaixada espanhola, na qual tinha como missão exercer as funções de pintor-cenógrafo utilizando as técnicas a óleo e de têmpera para decorar cenografias e socorrendo-se da arte

Conclusão

86. Cf. Flor, Susana Varela. “Sob o auspício do cosmopolitismo: a azulejaria barroca e a cultura europeia”. *O Gosto Português na Arte*, Rodrigues, Ana Duarte (coord.), II, Lisboa, Scribe, 2016, pp. 53-65.

87. Meco, José, “Azulejos de Gabriel del Barco...”, op. cit., p. 12.

do debuxo para inventar espaços e criar ilusões a fim de maravilhar e cativar a grande nobreza de corte que acorria ao Palácio do Campo do Curral. Esta protecção da embaixada espanhola parece ser uma constante na sua vida, estendendo-se também às família luso-espanholas que mantiveram laços familiares e patrimoniais com a vizinha Espanha sob vigilância apertada da Coroa Portuguesa (os Palma, os Arronches e os Aveiro podem integrar este elenco)

Desde cedo, se integrou no mais profundo meio da actividade artística portuguesa ao viver em casa de Marcos da Cruz, pintor da Capela Real, a par de nomes tão importantes como Luís da Costa, João Gresbante, Bento Coelho da Silveira, futuro pintor régio. Os primeiros tempos de actividade de Gabriel del Barco terão passado por colaborar intermitentemente com a operosa oficina de Cruz numa relação directa com pintores a óleo e a têmpera, habituados a satisfazer encomendas para o suporte azulejar, nas olarias de Santos-o-Velho, Santa Catarina e Anjos, estas últimas bem conhecidas de Cruz. Durante a década de 80, vêmo-lo autonomizar-se em contratos tão importantes como os estabelecidos com a Igreja de S. Luís dos Franceses e com o Convento da Divina Providência. Nesses acordos é visível como o pintor Gabriel del Barco é um artista do seu tempo, sujeito às estruturas rígidas de encomenda do Antigo Regime. Também a entrada na Irmandade de S. Lucas é exemplo disso. Para além de praticar debuxo, condição essencial para o ingresso, o facto de ter adoecido levou a socorrer-se desta Irmandade, instituição assistencial por excelência em Portugal na época moderna, precisamente no ano em que Cruz falecia e os filhos deste cobravam dívidas junto da clientela faltosa.

Na Irmandade de S. Lucas, Barco juntou-se a nomes maiores da pintura do tempo: Feliciano de Almeida, António Pereira Ravasco, Félix da Costa Meesen, pintor régio de têmpera. As diversas modalidades artísticas exercidas por este conjunto notável de pintores atestam a versatilidade que caracterizava o perfil destes personagens do último terço do século XVII. Entre pintura de azulejo, de brutesco ou de cavalete, os pintores da época deram a Gabriel del Barco o enquadramento social e o âmbito da praxis artística, necessários para se afirmar no contexto nacional e fazer da azulejaria portuguesa a arte diferenciadora. A arte de Gabriel del Barco y Minusca em Portugal conta a história de uma aculturação ibérica desde as terras quentes de Castilla-la-Mancha até ao Bairro de Santa Catarina em Lisboa, de cujo Alto se via o rio Tejo azul, brilhante e inspirador para a criatividade artística, tal como o foi

o Guadalquivir para o operoso bairro de Triana de forte produção oleira em Sevilha.