

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

**INVENTARIAÇÃO DE RETRATOS PICTÓRICOS DOS  
BISPOS DO PORTO**

**Vol. I**

Maria Manuela Ribeiro Conde da Silva

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em História da Arte Portuguesa

ORIENTAÇÃO:  
PROFESSOR DOUTOR MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

PORTO  
2011

*«O retrato suspende o tempo, torna presente a ausência, “ressuscita” o modelo morto, porque o fixa numa imagem “viva”»*

*José Gil*

## ÍNDICE:

### VOL. I – INVENTARIAÇÃO DE RETRATOS PICTÓRICOS DOS BISPOS DO PORTO

AGRADECIMENTOS.....	10
RESUMO.....	15
INTRODUÇÃO.....	18
I – O TERMO «RETRATO», UMA VISÃO GENERALISTA.....	21
II – O RETRATO E SEU PROPÓSITO.....	24
III – O RETRATO EM PORTUGAL	
I – Introdução.....	27
II – Da Idade Média ao Renascimento.....	28
III – O Retrato no Reinado de D. João V até finais do século XVIII.....	36
IV – O Retrato nos séculos XIX-XX.....	40
IV- RETRATOS PICTÓRICOS DOS BISPOS DO PORTO	
I – Introdução.....	47
II – Análise geral do inventário.....	48
V – LOCALIZAÇÃO, QUANTIFICAÇÃO e AUTORIA DAS OBRAS ENCONTRADAS	
I - Locais, Instituições e Quantidades das pinturas.....	76
II - Pinturas com autoria.....	84
III- Totalidade existente de retratos pintados.....	87
VI - CONCLUSÃO.....	93
VI – BIBLIOGRAFIA.....	95

## VOL. II – INVENTÁRIO

### Índice:

#### **1 - D. JOÃO PECULIAR (1136- 1138):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	9
Fig. 2 (Paço Episcopal de Braga) .....	10
Ficha Biográfica.....	11
Mapa com percurso e locais com retratos .....	14
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	15
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	17

#### **2 - D.FERNANDO DA GUERRA (1416-1417):**

Fig. 1 (Paço episcopal de Braga) .....	20
Ficha Biográfica.....	21
Mapa com percurso e local com retrato.....	23
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	24

#### **3 - D. JOÃO DE AZEVEDO (1465-1496):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	27
Ficha Biográfica.....	28
Mapa com percurso e local com retrato.....	30
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	31

#### **4 - D. DIOGO DE SOUSA (1496-1505):**

Fig. 1 (Santa Casa da Misericórdia de Braga) .....	34
Fig. 2 (Paço Episcopal de Braga) .....	35
Fig. 3 (Tesouro Museu da Sé de Braga) .....	36
Ficha Biográfica.....	37
Mapa com percurso e locais com retrato.....	39
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	40
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	42
Ficha de Inventário (Fig. 3) .....	44

## **5 - D. PEDRO ÁLVARES DA COSTA (1505-1507):**

Fig. 1 (Catedral de León) .....	48
Ficha Biográfica.....	49
Mapa com percurso e local do retrato.....	53
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	54

## **6 - D. RODRIGO PINHEIRO (1552-1572):**

Fig. 1 (Paço Episcopal de Angra do Heroísmo) .....	57
Ficha Biográfica.....	58
Mapa com percurso e local com retrato.....	60
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	61

## **7 - D.FREI GONÇALO DE MORAIS (1602-1617):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	64
Ficha Biográfica.....	65
Mapa com percurso e local com retrato.....	68
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	69

## **8 - D. RODRIGO DA CUNHA (1618-1627):**

Fig. 1 (Paço Episcopal de Braga) .....	72
Fig. 2 (Paço Episcopal de Portalegre) .....	73
Ficha Biográfica.....	74
Mapa com percurso e locais com retrato.....	77
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	78
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	80

## **9 - D. FREI JOÃO DE VALADARES (1627-1635):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	83
Ficha Biográfica.....	84
Mapa com percurso e local com pintura.....	86
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	87

## **10 - D. NICOLAU MONTEIRO (1670-1672):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	90
Fig. 2 (Santa Casa da Misericórdia do Porto) .....	91
Ficha Biográfica.....	92
Mapa com percurso e locais com retrato.....	95
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	96
Ficha de Inventário (Fig.2) .....	98

## **11 - D. FREI DE SANTA MARIA SALDANHA (1697-1708):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	102
Ficha Biográfica.....	103
Mapa com percurso e local com retrato.....	105
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	106

## **12 - D. TOMÁS DE ALMEIDA (1709-1716):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	109
Fig. 2 (Irmandade dos Clérigos do Porto) .....	110
Fig. 3 (Irmandade dos Clérigos do Porto) .....	111
Fig. 4 (Paço Episcopal de Lisboa) .....	112
Fig. 5 (Paço Episcopal de Lisboa) .....	113
Fig. 6 (Museu de S. Vicente de Fora) .....	114
Ficha Biográfica.....	115
Mapa com percurso e locais com retrato.....	119
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	120
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	122
Ficha de Inventário (Fig. 3) .....	124
Ficha de Inventário (Fig. 4) .....	126
Ficha de Inventário (Fig. 5) .....	128
Ficha de Inventário (Fig. 6) .....	130

## **13 - D. FREI JOSÉ MARIA FONSECA E ÉVORA (1741-1752):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	134
Fig. 2 (Irmandade dos Clérigos do Porto) .....	135
Ficha Biográfica.....	136
Mapa com percurso e locais com retrato.....	139
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	140
Ficha de inventário (Fig. 2) .....	142

## **14 - D. FREI ANTÓNIO DE SOUSA (1757-1766):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	145
Ficha Biográfica.....	146
Mapa com percurso e local com retrato.....	149
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	150

## **15 - D. FREI ALEIXO DE MIRANDA HENRIQUES (1770-1771):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	153
Fig. 2 (Museu do abade de Baçal) .....	154
Ficha Biográfica.....	155

Mapa com percurso e locais com retrato.....	157
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	158
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	159

#### **16 - D. JOÃO RAFAEL DE MENDONÇA (1771-1793):**

Fig. 1 (paço Episcopal do Porto) .....	164
Ficha Biográfica.....	165
Mapa com percurso e local com retrato.....	167
Ficha de Inventário (Fig.1) .....	168

#### **17 - D. LOURENÇO CORREIA DE SÁ BENEVIDES (1796-1798):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	171
Ficha Biográfica.....	172
Mapa com percurso e local com retrato.....	174
Ficha de Inventário (Fig.1) .....	175

#### **18 - D. FREI ANTÓNIO DE SÃO JOSÉ DE CASTRO (1799-1814):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	178
Fig. 2 (Irmandade dos Clérigos do Porto) .....	179
Ficha Biográfica.....	180
Mapa com percurso e locais com retrato.....	183
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	184
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	186

#### **19 - D. JOÃO MAGALHÃES E AVELAR (1816-1833):**

Fig. 1 (paço Episcopal do Porto) .....	189
Ficha Biográfica.....	190
Mapa com percurso e local com retrato.....	193
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	194

#### **20 - D. JERÓNIMO JOSÉ DA COSTA REBELO (1843-1854):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	197
Fig. 2 (Irmandade dos Clérigos do Porto) .....	198
Fig. 3 (Santa Casa da Misericórdia de Braga) .....	199
Fig. 4 (Confraria do Bom Jesus do Monte de Braga) .....	200
Ficha Biográfica.....	201
Mapa com percurso e locais com retrato.....	203
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	204
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	207

Ficha de Inventário (Fig. 3) .....	209
Ficha de inventário (Fig. 4) .....	211

## **21 - D. JOÃO DE FRANÇA CASTRO E MOURA (1862- 1868):**

Fig. 1 (Paço episcopal do Porto) .....	215
Ficha Biográfica.....	216
Mapa com percurso e local com retrato.....	219
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	220

## **22 - D. AMÉRICO FERREIRA DOS SANTOS SILVA (1871-1899):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	223
Ficha Biográfica.....	224
Mapa com percurso e local com retrato.....	228
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	229

## **23 - D. ANTÓNIO JOSÉ DE SOUSA BARROSO (1899-1918):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	233
Ficha Biográfica.....	234
Mapa com percurso e local com retrato.....	239
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	240

## **24 - D. ANTÓNIO BARBOSA LEÃO (1919-1929):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	244
Fig. 2 (Paço Episcopal do Algarve) .....	245
Ficha Biográfica.....	246
Mapa com percurso e locais com retrato.....	249
Ficha de Inventário (Fig.1) .....	250
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	252

## **25 - D. ANTÓNIO AUGUSTO DE CASTRO MEIRELES (1929-1942):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	255
Fig. 2 (Paço Episcopal de Angra do Heroísmo) .....	256
Ficha Biográfica.....	257
Mapa com percurso e locais com retrato.....	259
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	260
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	262

## **26 - D. AGOSTINHO DE JESUS E SOUSA (1942-1952):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	265
Fig. 2 (Pontifício Colégio Português de Roma) .....	266
Ficha Biográfica.....	267
Mapa com percurso e locais com retrato.....	269
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	270
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	272

## **27 - D. ANTÓNIO FERREIRA GOMES (1952-1982):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	275
Fig. 2 (Pontifício Colégio Português de Roma) .....	276
Ficha Biográfica.....	277
Mapa com percurso e locais com retrato.....	282
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	283
Ficha de Inventário (Fig. 2) .....	286

## **28 - D. JÚLIO TAVARES REBIMBAS (1982-1997):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	289
Ficha Biográfica.....	290
Mapa com percurso e local com retrato.....	293
Ficha de inventário (Fig. 1) .....	294

## **29 - D. ARMINDO LOPES COELHO (1997-2006):**

Fig. 1 (Paço Episcopal do Porto) .....	297
Ficha Biográfica.....	298
Mapa com percurso e local com retrato.....	300
Ficha de Inventário (Fig. 1) .....	301

## AGRADECIMENTOS:

Fica o meu agradecimento a todos os que tornaram possível este trabalho:

- Ao Professor Doutor Manuel Joaquim Moreira da Rocha, orientador deste trabalho e a quem devo a sugestão inicial do projecto.

- À Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas pela atenção prestada ao longo da realização deste trabalho para conclusão deste ciclo.

- Aos meus colegas Aida Santos, Ana Clara Azevedo, Daniela Moreira, Diogo Teixeira, Emília Vasconcelos, Hugo Soares, Paula Oliveira, Ricardo Reis, Safira Reis e Vera Santos pelo apoio e partilha de ideias e informações que me foram fundamentais durante o meu percurso da investigação.

- À minha irmã Cristina Conde e meu cunhado Clemente Pinto pelo apoio e ajuda que me deram ao longo desta etapa.

- À minha mãe que suportou a minha ausência quando, por vezes, mais precisava de mim.

- Um especial agradecimento ao meu marido Rogério e aos meus filhos André e Filipe pelo apoio, disponibilidade e paciência para me manterem presente nas suas vidas.

Agradecimentos a todos aqueles que prontamente me atenderam durante este ano de pesquisa e tão bem me receberam nas suas entidades:

## DIOCESE DO PORTO:

Exmº Revmº Srº Dom Manuel José Macário do Nascimento Clemente (Bispo do Porto).

Revmº Padre Américo Aguiar.

## SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO.

Dra. Regina Maria Andrade Santos.

## IRMANDADE DOS CLÉRIGOS DO PORTO:

Sr. Carlo América.

Sr. Sólon Benigno.

Sr. Fernando Pinto.

DIOCESE DE BRAGA:

Exmº Revmº Srº Dom Jorge Ferreira da Costa Ortiga (Arcebispo de Braga).

Revmº Cónego José Paulo Leite de Abreu.

Irmã Eufémia.

TESOURO MUSEU DA SÉ DE BRAGA:

Dra. Catarina Saavedra.

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DE BRAGA:

Dr. Bernardino Reis.

Dra. Vanessa Ferreira.

CONFRARIA DO BOM JESUS DE BRAGA:

Eng.º João Varanda.

Sr. José Carlos G. Peixoto.

Sr. Fernando Rocha.

DIOCESE DE LAMEGO:

Exmº Revmº Srº Dom Jacinto Tomás de Carvalho Botelho (Bispo de Lamego).

Sr. Henrique Eira.

Revmº Padre Joaquim.

DIOCESE DE PORTALEGRE:

Exmº Revmº Srº Dom António Eugénio Fernandes Dias (Bispo de Portalegre)

Revmº Cónego Bonifácio Bernardo.

DIOCESE DE LISBOA:

Exmº e Eminentíssimo Srº Dom José da Cruz Policarpo (Cardeal Patriarca de Lisboa).

Exmº Revmº Srº Dom Joaquim Augusto da Silva Mendes (Bispo Auxiliar do Patriarcado de Lisboa).

Revmº Padre António Pedro Boto de Oliveira.

Dr. Nuno Pereira Martins.

Dr. Ricardo Miguel Salsinha Aniceto.

DIOCESE DO ALGARVE:

Exm° Revm° Sr° Dom Manuel Neto Quintas (Bispo do Algarve).

Revm° Padre Firmino Ferro.

Revm° Padre Joaquim José Duarte Nunes.

DIOCESE DE ANGRA DO HEROÍSMO:

Exm° Revm° Sr°. Dom António de Sousa Braga (Bispo de Angra do Heroísmo).

Sr. Hugo Silva.

Revm° Padre Hélder.

DIOCESE DE LEÓN:

Exm° Revm° Sr° Dom Julián López Martín (Obispo de la Catedral de León).

Exm° Sr. Jacinto Gutiérrez Campillo (Administrador).

Sr. Antonio Trobajo (Secretario Capitular de la Catedral de León).

PONTIFÍCIO COLÉGIO PORTUGUÊS DE ROMA:

Exm° Sr° Reitor Padre Fernando Caldas.

A todos, muito obrigada.

Ao meu pai,

Filipe Conde.

*“ [...] Sobre a existência de retratos de determinados Bispos verifiquei que nada se tinha publicado neste género de trabalhos. Possa este humilde ensaio servir de estímulo a quem, com mais tempo, possa dedicar-se a recolher retratos dos Bispos que serviram Portugal. Há uma enorme colheita a fazer em muitas colecções, nos Museus Nacionais e provinciais bem como nas telas existentes na posse de muitas centenas de instituições de caridade, umas, culturais outras [...]”*

Xavier Coutinho

## RESUMO:

Este trabalho trata essencialmente do levantamento dos retratos pictóricos dos Bispos do Porto para a concretização da sua inventariação.

Devido ao elevado número de obras de escultura e pintura encontradas, decidimos face ao prazo definido para o projecto, seleccionar o género artístico da Pintura, deixando os trabalhos em Escultura para um outro estudo.

O tema deste trabalho de investigação - *Inventariação dos Retratos Pictóricos dos Bispos do Porto* – tem como base uma publicação de 1992, sobre a colecção de Retratos existente no Paço Episcopal do Porto. Justificou-se a actualização desse catálogo com a pesquisa de retratos de bispos desta cidade localizados fora da Casa Episcopal.

Após o estudo/síntese biográfico de cada prelado, e com base nos locais onde estadeou e exerceu o seu magistério, realizamos mapas dos locais onde existem representações, fichas biográficas e fichas de inventário sobre cada pintura. Detectaram-se duas tipologias: retratos, alguns com assinatura de artista e “representações” de bispos.

No decurso do projecto foi possível acrescentar um acervo significativo de novas obras relativamente às referidas no catálogo de 1992. Com efeito, às 23 inicialmente conhecidas, foram acrescentadas mais 26 pinturas, perfazendo uma totalidade de 49, localizadas:

- 7 na cidade do Porto.
- 16 em oito outras cidades do país.
- 3 no estrangeiro.

Esta dispersão geográfica permite, só por si, avaliar o esforço e o tempo que foram necessários para a realização desta tarefa cujo resultado entendemos, superou as expectativas previstas para o prazo disponível.

Salienta-se que este trabalho apenas foi possível graças ao acolhimento que recebido das diversas entidades contactadas e visitadas e muito particularmente graças á colaboração da diocese do porto, instituição que desde o inicio se empenhou como uma parceira na realização deste projecto.

Palavras-chave: Inventário, Retrato, Pintura, Bispos do Porto.

## ABSTRACT:

This work is essentially a pictorial survey of the portraits of the Bishops of Oporto, to the realization of this inventory.

Due to the large number of sculptures and paintings found, we decided to meet the deadline set for the project, to select the artistic genre of Painting, leaving the Sculpture work to a later stage.

The theme of this research – Inventory of Pictorial Portraits of Oporto Bishops- is based on a publication in 1992 on the collection of Portraits of Bishops of Porto Episcopal Palace.

We found appropriate to update this catalog and to search for pictures of the Bishops of this city located outside the Episcopal Palace.

After studying / biographical summary of each prelate, the places where he staged and exercised his teaching, we made maps of the places where are representations, chips and tokens biographical inventory on each painting. We detected two painting types: some pictures with the artist's signature and others only with the Bishops "representation".

During the project we were able to add a significant collection of new works.

Indeed, to the 23 works originally, we added 26 paintings, making a total of 49, which were located:

- 7 in the city of Oporto.
- 16 in other seven cities of Portugal.
- 3 abroad.

This geographic dispersion enables to evaluate the effort and time that were required to accomplish this task which result we understand, exceeded the initial expectations to available term.

It is noted that this project only was possible thanks to the reception received from the several entities visited and very particular thanks to the collaboration of Oporto Diocese, institution that from the beginning engaged like a partner in the project realization.

Keywords: Inventory, Portrait, Painting, Oporto's Bishops.

## INTRODUÇÃO:

Para uma recolha inicial e selecção de dados, começamos por utilizar a internet, consultando o Sítio Oficial da Diocese do Porto onde consta a lista de todos os seus Bispos. Depois, fizemos uma leitura exaustiva sobre a História da Igreja, e da Cidade do Porto, seleccionando a partir dessas obras outros livros que foram surgindo. As buscas intensificaram-se, acabando por se desdobrar numa imensa bibliografia, que tivemos cuidadosamente de seleccionar para não repetir informação. Para tal consulta, deslocamo-nos à Biblioteca da Faculdade de Letras do Porto, à Biblioteca Pública Municipal do Porto, ao Arquivo Distrital do Porto, à Biblioteca da Faculdade das Belas Artes do Porto e Biblioteca do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

De início, consideramos apenas as Dioceses, onde também foram Bispos, antes ou depois de o terem sido no Porto. Detectando os Bispos que ocuparam outras cadeiras episcopais, tratamos de realizar uma ficha e um mapa para cada um com os respectivos percursos e locais, onde têm os seus retratos pintados, dentro e fora do país (Vol. II).

Daí, termos dedicado um razoável número de meses a tentar descobrir o maior número de pinturas de Bispos do Porto, que pudessem estar também noutros locais fora da cidade e também do país. A partir da biografia dos setenta e sete Bispos, teríamos de descobrir os que estariam representados, localizar e confirmar a existência das obras, e finalmente tornar possível o nosso contacto com as respectivas Dioceses e Instituições, a fim de as observar, fotografar, medir e estudar.

Contactamos as respectivas Dioceses portuguesas, como a do Porto, Algarve, Angra do Heroísmo, Braga, Bragança, Coimbra, Guarda, Évora, Pinhel, Portalegre, Lamego, Lisboa, Viana do Castelo, bem como a Diocese de Léon, em Espanha, ou melhor, fora de Portugal.

Tivemos que contactar também outras entidades como a Santa Casa da Misericórdia do Porto, a Igreja dos Clérigos da mesma cidade, a Santa Casa da Misericórdia de Braga, o Tesouro Museu da Sé de Braga, a Confraria do Bom Jesus do Monte, o Museu do Abade de Baçal em Bragança, o Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, bem como a Igreja de Aracoeli, a Igreja de Santo António dos Portugueses e o Pontifício Colégio Português, estas três últimas em Roma.

Após os contactos estabelecidos e formalidades concretizadas, obtivemos resposta positiva para colaborarem com a nossa investigação por parte de quase todas as Dioceses e entidades dentro e fora do país. Tivemos assim de nos deslocar aos Paços Episcopais do Porto, Braga, Lamego, Portalegre, bem como à Santa Casa da Misericórdia do Porto e Braga, à Irmandade dos Clérigos do Porto, ao Tesouro Museu da Sé de Braga, à Confraria do Bom Jesus de Braga, ao Museu do Abade de Baçal em Bragança, ao Museu Nacional de Arte Antiga, bem como à Catedral de León, nalguns casos por mais do que uma vez. Apenas as Dioceses de Coimbra, Guarda, Pinhel e Viana do Castelo não responderam ao nosso pedido. Relativamente aos dois Museus, e durante a nossa deslocação aos locais, Museu Nacional de Arte Antiga, e Museu do Abade de Baçal, não nos facultaram licença para fotografar a gravura, no que se refere ao primeiro, do primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, feita por Vieira Lusitano e a pintura, quanto ao segundo, do Bispo D. Frei Aleixo de Miranda Henriques, tendo optado por recolhermos as imagens e fichas de inventário necessárias dessas obras através da Matriz-pix e Matriz-net.

Apesar destas pequenas vicissitudes, o nosso trabalho prosseguiu dando resultados em variadíssimos locais. Recebemos, ainda, algumas respostas aos nossos pedidos de envio de imagens de retratos que se encontram em Dioceses às quais não nos pudemos deslocar.

No entanto, não surgiram retratos de todos os setenta e sete Bispos, e dos vinte e nove que encontramos não têm representação em todas as Dioceses onde ocuparam a cadeira episcopal. Alguns prelados surgem fora da Diocese do Porto com peças únicas da sua figuração, como por exemplo D. Fernando da Guerra (em Braga) enquanto de outros, foram encontradas mais do que uma representação quer em outras dioceses ou instituições, como por exemplo D. Rodrigo da Cunha (em Braga e Portalegre).

Temos que salientar que não nos foi facultado qualquer documento pelo facto da sua inexistência, mesmo relativamente às obras mais recentes, como as dos pintores Júlio Resende, Henrique Medina e até de António Macedo que executou um retrato em 2006.

Consideramos ainda que tratando-se de um trabalho sobre retrato seria necessário fazermos uma pequena alusão à história do retrato em Portugal, tema em relação ao qual não encontramos muita bibliografia, bem como à sua definição e função ao longo do tempo, tendo-nos debruçado essencialmente sobre obras que consideramos fulcrais pela sua actualidade sobre essa temática.

Finalmente, relembramos que o nosso trabalho se debruçou sobre o levantamento de retratos pintados dos Bispos do Porto (Vol. II) que servirá para a preparação do futuro catálogo.

“Um retrato pintado com a alma, é um retrato não do modelo, mas do artista”

Oscar Wilde

## I – O TERMO «RETRATO» UMA BREVE VISÃO GENERALISTA.

Tentando uniformizar o conceito de “retrato”, vários historiadores pretendem chegar a um consenso sem porém encontrarem uma definição clarificante e única do termo.

Especializando-se alguns investigadores, em épocas diferentes, no estudo do retrato, podemos dar apenas a conhecer as opiniões que alguns sugerem. Seguindo a linha de pensamento De acordo Pedro Flor na sua recente obra, *Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*<sup>1</sup>, várias pesquisas foram realizadas em diferentes épocas e o autor destaca os historiadores que ele indica no início do livro, de autores que se singularizaram a estudar a arte do retrato em diferentes épocas, referindo no entanto alguns historiadores que se debruçaram sobre a arte retratística do Renascimento, como Galienne e Pierre Francastel, Norbert Schneider, Joanna Woods-Marsden ou Lorne Campbell que no seu estudo *Renaissance Portraits- European Portrait- Painting in the 14th, 15th and 16th Centurie*, segundo Pedro Flor, o latim usado com frequência para designar *Retrato* utiliza os termos “imago” e “effigies” bem como “contrafacere” para imitação<sup>2</sup>.

No Renascimento já avançado encontraremos muitas vezes o uso dos termos *ritratto*, *portrait*, *retrato*, ligados não só à arte de retratar, mas também da representação de algo, como Pedro Flor explica, ligados ao “retrato de um animal”, ou de “de um Santo”, mas também “de um local geográfico” (ex. *ritratto de Parma ou de Milano*) que hoje se designa como “paisagem”. Portanto, “retrato” teve uma evolução de sentido até à forma actual de representar alguém, como podemos observar a partir em vários dicionários. Rafael Bluteau, no II volume do seu *Diccionario da Língua Portugueza*

---

<sup>1</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 21.

<sup>2</sup> *Ibidem, ibidem*, pág. 21.

aplica ao termo “retrato” os sinónimos como “imagem”, “engenhoso substituto” ou “parte expressiva do rosto humano”<sup>3</sup>.

Quanto a José Gil<sup>4</sup> refere algumas opiniões acerca da origem do retrato exemplificando o pensamento de Plínio o Velho que achava que o nascimento da pintura identificava-se ao mesmo tempo com o do retrato. Criava-se assim um mito que da invenção da modelagem em argila sobre um contorno de uma sombra de um rosto projectado numa parede, pela luz de uma lanterna, nasceria a pintura desse mesmo desenho. Também refere José Gil que noutras versões como as de Alberti, Leonardo da Vinci, Quintiliano e Vasari que sugerem a origem da pintura a par do retrato, isto é, pelo acto de contornar a sombra de um rosto projectado pela luz natural ou artificial sobre uma superfície, denominaram-na como a “circumductio umbrae”. Sendo uma cópia que nem sequer é uma imagem aproximada (a da sombra) que vantagem poderia ter conferido à pintura? A de pelo menos proporcionar a aprendizagem do desenho que levaria à pintura e da ligação directa do acto do retratar.

Segundo Paul Valéry não temos problemas quando queremos percorrer os contornos de um rosto, os seus detalhes e expressões. A questão surge quando o pretendemos desenhar, pois a nossa mão parece não obedecer ao olhar e esses pormenores não se assemelham às que víamos de forma transparente e certa: “A mão tem que ver e o olho traçar”<sup>5</sup>. Outra questão colocada na obra de José Gil é a da relação da semelhança entre a imagem e o modelo. Coloca-se sempre em causa a fidelidade do representado porém também teremos que ver alguns pontos que poderão dar resposta diferente (s) a esta questão; se era pedido que se retratasse o sujeito empírico, certamente que se exigiria um estudo da anatomia e da sua “physiognomia” mas se sugerisse um retrato ideal (de beleza, virtude, majestade, etc.) exigir-se-ia outro tipo de conhecimento, como o da moral e metafísica, atribuindo então alegorias, símbolos e atmosfera ao retratado induzindo-o numa certa subjectividade<sup>6</sup>.

Enquanto, que no Renascimento a atmosfera se perdia no horizonte em perspectiva e era modelada pelas formas do rosto, já no século XIX a articulação rosto/paisagem subjectiva o retratado. E é neste século com a invenção da fotografia,

---

<sup>3</sup> BLUTEAU, Rafael – *Diccionario da Língua Portuguesa, Vol. II*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p.p. 307-308.

<sup>4</sup> A.A.V.V. – *A Arte do Retrato, Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

<sup>5</sup> *Ibidem, ibidem*, p.p. 11-12.

<sup>6</sup> *Ibidem, ibidem*, p.p. 18-21.

que se dará o desequilíbrio definitivo entre o rosto e a atmosfera ou rosto/paisagem. Depois da fotografia:

*“ [...] o mimetismo do retrato pintado passa para segundo plano, o rosto é totalmente apanhado pela paisagem, tornando-se um elemento da própria atmosfera, contudo sem perder a individualidade”.*

Segundo ainda José Gil, alguns historiadores acreditam que o retrato tenha desaparecido com a arte moderna, porém ele pensa que apenas foi modificado, havendo antes no início do século XX, exemplos como Picasso, Giacometti e Francis Bacon que viam num rosto, toda uma unificação da expressão de múltiplos diferenciais psicológicos e sociais, aproximando mais o pintor com a semelhança do modelo<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> A.A.V.V. – *A Arte do Retrato, Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p.p.23-27.

*«O retratar pretende obter a imagem de alguém, imagem essa, que nos permite conhecer e guardar na memória, esse alguém tal como ele foi»*

*Artur Ramos*

## II – O RETRATO E SEU PROPÓSITO

Tendo sido desde sempre um desejo do homem de se fazer figurar, o retrato tornou-se numa das actividades artísticas mais presentes em todos os tempos. O retrato depressa passou a ser usado como instrumento de propaganda do poder político e religioso, fazendo perpetuar a imagem de um rosto numa determinada época. E, testemunhando as inúmeras variedades de pinturas de retrato podemos criar um registo dos gostos que em constante mudança conseguem manter vivo o passado.

Produzir uma imagem que se ligue a um modelo está no objectivo da origem mais antiga do retrato, criar uma “substituição visual” com a qual se evite a ausência e o apagar pelo tempo da imagem da pessoa retratada. O retrato substituindo a ausência de alguém, prolonga pressupostamente a sua memória para a eternidade.

Quando o artista retrata uma personagem, através do desenho, ou da pintura, pretende obter pela sua imagem uma forma para preservar a sua identidade. Substituindo esse “alguém” o retrato consegue ultrapassar barreiras como o tempo e lugar. As semelhanças, embora seguindo tempos díspares, quer nos retratos milenares, quer nos realizados nos tempos mais próximos ou mesmo actuais, conseguem manter as mesmas características plásticas, como o cuidado com os traços do rosto, essencialmente com os traços dos olhos (segundo Artur Ramos, é pelo olhar do retratado que se consegue dar a este género artístico um alcance humano, individual, distinguindo-o dos outros géneros artísticos).

Enquanto existiram artistas a executar as suas pinturas com um enorme realismo, outros preferiram desligar o retratado da realidade. Alguns retratos podem não passar de esboços, enquanto, que outros poderão até ter excesso de pormenores, pensando-se que as diferenças entre o retrato desenhado e o pintado é notável, pelo que no segundo podemos falar do desenho, da configuração, proporção, traços fisionómicos e de

expressão enquanto, que no primeiro esses aspectos estão evidentes sem serem “ocultados” pela pintura<sup>8</sup>.

Já Alberti, na sua obra *De Pictura*,<sup>9</sup>(1540) escreveu:

“ [...a pintura permite tornar presentes os ausentes e mesmo fazer com que pareçam estar vivos aqueles que há muito já morreram.] “.

De uma forma ou de outra, o retrato tem como função dar-nos a conhecer fundamentalmente o rosto de um ser humano, de uma pessoa que pode ter vivido há centenas ou milhares de anos, impedindo-o assim de se fazer esquecer, preservando e valorizando a sua imagem e memória.

Embora o retrato possa estender-se à totalidade do corpo, é sobretudo o rosto a zona fulcral identificadora do indivíduo retratado, e é sobre ele que Artur Ramos, na sua obra, se debruçou com mais empenho, porque para o autor, deve existir uma relação intrínseca entre os traços do rosto com o interior do retratado.

Será por todas estas razões que este género artístico acompanha quase sempre a vida das pessoas que marcaram a História. Sem ele, não poderíamos ficar com a visão do aspecto físico dessas personagens. O retrato é de uma grande ajuda para quem estuda, investiga ou simplesmente lê sobre uma personagem histórica, porque para além de nos possibilitar visualizar a figura fisicamente, também é primordial para o entendimento da sua personalidade. O retrato ajuda, basicamente a preservar nas gerações futuras, a memória daqueles que no passado fizeram ou estiveram envolvidos em algo importante no percurso de uma determinada sociedade e numa determinada época.

Não terá sido por acaso que desde as origens da História que o ser humano se quer dar a compreender através da sua representação, com especial atenção para o seu rosto. Seja qual for a forma plástica de expressão da arte, época ou lugar em que ela se manifeste, tenta sempre demonstrar a forma mais complexa do mundo a que cada rosto oculta e pertence. Sendo o rosto o espelho da personalidade do homem tornou-se fascinante para qualquer artista de qualquer lugar e em qualquer época em o representar. De tal forma esse fascínio se tornou poderoso, que existiram civilizações a proibirem a sua representação. Esse fascínio e associação do poder do rosto, passava pela sua ligação à eternidade e ao desejo de perpetuar a memória dos seus antepassados.

---

<sup>8</sup> RAMOS, Artur – *O Retrato, o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2010, pág.21.

<sup>9</sup> ALBERTI, Leon Battista – *El Tratado de Pintura y los três libros que sobre el mismo arte escribió, Livro III*. Lisboa: Alcalá. 2005, pág. 89.

Às variações do tempo juntam-se as variações geográficas e culturais, sem contudo o homem nunca ter deixado de explorar esse “espelho da alma”, dando-lhe inúmeras interpretações baseadas na multiplicidade da concepção estética e psicológica.

No entanto, temos de ter em conta que o retrato reflecte também o carácter e interioridade do próprio artista, nunca sendo então autenticamente objectivo, mas sim implicitamente o modo como o pintor vê o retratado. É o artista que geralmente realça a caracterização do seu modelo, colocando um determinado fundo ou incluindo certos objectos que poderão servir como pistas para se entender melhor o carácter do retratado. José Gil, na obra já citada no anterior capítulo, refere que alguns textos existentes persistem na ideia que “o retrato tem a virtude de prolongar a imagem dos vivos para além da ausência e da morte” valorizando a ideia do mito de Plínio que associava o poder da sobrevivência da imagem retratada à sua inerente carga efectiva. Seria nessa base que se viriam a construir séculos mais tarde galerias de retratos de antepassados, bem como ainda hoje com as fotografias dos nossos entes queridos colocadas à vista, buscamos não só a sua lembrança física, como todos os afectos sobreviventes à passagem do tempo.

Não existindo um ideal absoluto de beleza e nem uma única maneira de expor o espírito interior do retratado, o homem, nunca deixará de renovar na forma como interliga o mundo ao seu gosto e à visão que faz dele próprio.

“ Em oito séculos de vida nacional, o retrato foi sendo imagem dessa vida, dos seus fantasmas históricos, das sua pessoas, régias ou nobres, burgueses ou intelectuais, conforme o sentido iconográfico das sociedades e o seu evoluir proporcional”

José-Augusto França

### III – O RETRATO EM PORTUGAL

#### I- Introdução

No que toca ao retrato na arte Portuguesa, a sua investigação difere consoante o campo de interesse do investigador, conferindo às suas pesquisas diversos pontos de vista. O estudo do retrato, tal como viemos relatando no capítulo anterior, tem vindo a ser desenvolvido a partir de diferentes variantes. Podemos confrontar-nos com bibliografia de historiadores de arte como por exemplo José Augusto França, com a sua obra *O Retrato em Portugal*<sup>10</sup>, onde se foca essencialmente no estudo do retrato pintado, bem como Pedro Flor, no seu recente livro sobre o *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*, também incidente nesta técnica, mas de forma mais restrita.

O retrato durante a Idade Média assume um poder criativo numa pintura votiva ou comemorativa, com tratamento decorativo nas vestes e armaduras, e entre o laico e o sagrado, propondo um realismo psicológico e social<sup>11</sup>.

Outra variante de observação sobre o tema, como a recente obra do professor Artur Ramos, (citada anteriormente) foca a sua atenção, no estudo da prática do desenho de retrato. As fontes que Artur Ramos refere no seu livro sobre a arte do desenho do retrato<sup>12</sup>, como as que surgem na diversa bibliografia sobre arte, são os Tratados onde podemos ver os métodos e regras para aprender a desenhar e, que, a partir do Renascimento se expandem em crescente número pela Europa, sendo abandonado este tipo de fontes por volta do século XIX, altura que, no entanto, se publicam pela primeira vez algumas obras sobre determinados artistas, como o caso de Cennino Cennini, (*Libro*

---

<sup>10</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010.

<sup>11</sup> *Ibidem, Ibidem*, pág. 23.

<sup>12</sup> RAMOS, Artur – *O Retrato, desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2010.

*dell'Arte*), mas que até então, nunca tinham tido a oportunidade de exporem os seus manuscritos artísticos ao público.

Nos três subcapítulos seguintes faremos uma breve constatação sobre a história do retrato no nosso país para melhor contextualizar os retratos pintados dos Bispos do Porto.

## II – Da Idade Média ao Renascimento

Não tendo como intenção fazer uma exposição aprofundada sobre a pintura de retrato em Portugal, coube-nos contudo a necessidade de apresentar uma visão sobre esse género de produção artística dentro do panorama nacional, já que o nosso objecto de estudo se integra dentro desta temática. Sendo a nossa investigação incidente sobre a retratística pictórica dos Bispos do Porto, verificamos que nos deparamos com uma maior produção a partir dos finais do século XV. Porém, não deixaremos de fazer uma síntese sobre o retrato na Idade Média, em Portugal.

Segundo Pedro Flor, os retratos reproduzidos em Portugal são muito poucos, ligando-se sobretudo durante a época medieval à escultura funerária. Esta, tinha essencialmente a função de perpetuar a memória do defunto, embora com algumas reticências no que se relaciona com o individualismo (séculos XII-XIII)<sup>13</sup> O número de exemplares de representações humanas com cuidado ao nível do rosto e da atitude, mesmo que em reproduções tumulares<sup>14</sup>. Podemos ter essa noção com o exemplo da escultura de D. Dinis de vulto inteiro aos pés da seu túmulo, bem como com a pintura do seu retrato que mandou executar para colocar no Paço de Alcáçova seguindo o exemplo que já seu pai, Afonso III, teria mandado fazer ainda no século anterior.

Com algumas excepções, não encontramos durante a Idade Média em Portugal, uma preocupação de legar retratos das pessoas mais notáveis para a posteridade, apesar de estes anteriores exemplos nos deixarem pensar que estes soberanos já mantinham uma certa actualidade estética em relação ao resto da Europa, onde já se desenvolvia a

---

<sup>13</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 164.

<sup>14</sup> *Ibidem, ibidem*, pág. 164.

representação individual<sup>15</sup>. Apesar de, no século XIV o retrato ser tratado essencialmente pela escultura, foram surgindo algumas pinturas de reis, como a de D. Fernando, que ainda hoje mantêm uma certa especulação acerca da sua datação. Segundo Frei Bernardo de Brito<sup>16</sup> a sua data é póstuma (século XV) existindo no entanto a possibilidade deste se ter enganado a ler a datação no quadro (três CCC em vez de quatro, devido ao mau estado da obra) e sendo assim, poderemos estar perante um dos mais antigos retratos pintados medievais portugueses comparando-o ao de D. João II, o Bom, que se encontra no Louvre<sup>17</sup>.

As primeiras representações no século XV, com uma certa carga de individualismo, relacionam-se com o ambiente artístico da Corte de D. João I com forte influência do exterior. Chegavam com frequência obras vindas do estrangeiro e as relações políticas e diplomáticas entre os vários reinos europeus contribuía para a actualização das práticas artísticas nacionais. O retrato em Portugal começava agora a despontar cada vez mais para uma aproximação do real. Neste século, vários retratos em Portugal foram pintados por artistas que vinham de diversos pontos da Europa<sup>18</sup>. Provavelmente a chegada à nossa Corte de outros retratos ou o envio de alguns da nossa nobreza para outros países dava-se pela ocasião dos enlaces matrimoniais, processo usual na época que consistia na troca, com frequência, de retratos entre ambas as partes interessadas no matrimónio, com a finalidade de se darem a conhecer. Temos claro exemplo, o caso de Jan Van Eyck, quando a mando do noivo, Filipe, o Bom, chega a Portugal em Dezembro de 1428 para retratar a futura esposa, a Infanta D. Isabel, filha de D. João I e de D. Filipa de Lencastre. No entanto, não temos conhecimento se D. João I enviou pintores à Flandres para retratar o seu futuro genro ou sequer, se terá chegado à corte portuguesa um retrato de D. Filipe.

Outro caso relevante relacionado com pintores de retratos estrangeiros em Portugal, é o do pintor catalão Luís Dalmau, integrado na embaixada que chegou ao nosso país para tratar do casamento entre o Infante D. Pedro e D. Isabel de Urgel.

É de notar que a corte joanina conhecia bem as novidades formais que se realizavam no exterior, contactando frequentemente com as novidades plásticas

---

<sup>15</sup>. FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 164-165.

<sup>16</sup> Cf. Frei Fernando de Barro, *Elogios Históricas dos senhores de Portugal* [1603], Lisboa, Tipografia Rollandiana, edição adicionada por P.e D. José Barbosa, 1825, p.58.

<sup>17</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.p. 165-166.

<sup>18</sup> *Ibidem, ibidem*, pág.168.

Aragonesas, criando neste ambiente de florescimento renascentista a necessidade de ter ao seu serviço um pintor oficial<sup>19</sup>.

Nesta sequência em relação aos retratos individuais no contexto matrimonial, já em meados do século XV, surge o caso do casamento de D. Leonor com o Imperador Frederico III, que segundo Reynaldo dos Santos a corte portuguesa recebeu a visita de um pintor desconhecido germânico, com o propósito de retratar a Infanta.

Porém, o retrato considerado o mais enigmático da época em Portugal é o da Infanta D. Joana. O retrato manifesta um posicionamento frontal, com uma certa rigidez, num plano quase fronteiro ao observador, fazendo denotar a preocupação do autor em realçar a beatitude da Infanta<sup>20</sup>.

É de salientar também, que o retrato começou a fazer-se notar não só na realeza, mas nos outros extractos sociais como a nobreza militar e o clero, apontando para uma aceitação desse género de representação por parte das elites da corte. Um dos exemplos que podemos citar é o de D. Nuno Álvares Pereira<sup>21</sup>, surgido na sua época como um dos homens mais poderosos do reino, e cujo casamento de sua filha viria mais tarde a originar a Casa de Bragança<sup>22</sup>.

Tal como os retratos da nobreza, as representações dos eclesiásticos também se fizeram presenciar no século XV. Pedro Flor destaca na sua recente obra dois casos relevantes acerca deste tema. Um, o de D. João Galvão, Bispo-Conde de Coimbra, que se encontra no mosteiro de S. Francisco de Leiria, o outro, um retrato do Padre João Rodrigues (tio do futuro Cardeal de Alpedrinha) num antigo retábulo do altar da nossa Senhora da Assunção, na Capela da Nossa Senhora da Glória. Há ainda a realçar um retrato da infanta D. Catarina com o seu orientador espiritual, D. Jorge da Costa, o Cardeal Alpedrinha, relatado pelo Padre Francisco de Santa Maria, mas desaparecido com o terramoto de 1755<sup>23</sup>.

Apesar de termos citado poucos exemplares de retratos da corte e do clero, temos conhecimento que existiram mais espalhados pelos vários palácios, mosteiros e dioceses, no entanto, sabemos que ainda assim não eram tão frequentes como se verificava nas cortes estrangeiras e que muitos desapareceram, tornando difícil a sua

---

<sup>19</sup> *Ibidem, ibidem*, pág. 171.

<sup>20</sup> *Ibidem, ibidem*, 2010, pág. 177.

<sup>21</sup> *Ibidem, ibidem*, pág. 179.

<sup>22</sup> D. Beatriz Pereira de Alvim, filha de D. Nuno Álvares Pereira viria a casar com o filho ilegítimo de D. João I, o infante D. Afonso, Conde de Barcelos, originando a formação da Casa de Bragança.

<sup>23</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 180.

investigação. Segundo Pedro Flor, para os investigadores conseguirem uma cronologia correcta do coleccionismo relacionado com o retrato em Portugal durante a época medieval quase se torna impossível pela itinerância da corte. Realça-se que naquela altura se valorizava essencialmente os metais, pedras preciosas, tecidos e roupagens e a pintura ou a escultura individual quase não faziam parte do espólio itinerante da corte<sup>24</sup>.

Apenas podemos concluir que os retratos individuais em Portugal começaram a evidenciar-se a partir de meados do século XV e já com um toque de estética humanista e de discurso plástico renascentista, uns na primeira metade do século, ainda ligados aos negócios matrimoniais, apesar de serem individuais, e outros, com estatuto pessoal do imaginário sagrado, os retratos integrados dos doadores, assemelhando-se e aproximando-se dos modelos europeus.

Ainda no final do século XV, podemos distinguir com a corte de D. Manuel I uma nova fase de produção artística em Portugal. Embora o sentido das formas plásticas se colasse ainda ao do tardo-gótico, com especial atenção na arquitectura, na pintura e escultura, surtiu uma alteração significativa, se bem que lenta e progressiva fundamentada pela profunda mudança de mentalidade mecenática, agora de cariz autopromocional. Após alguns anos ainda com influência das correntes artísticas de variadas proveniências tradicionais, o italianismo triunfou finalmente no nosso meio artístico (já no reinado de D. João III). Com o crescente intercâmbio dos laços comerciais e culturais e contactos com as melhores escolas e centros artísticos europeus, Portugal passou a promover o gosto dos encomendantes. O próprio monarca, usa a encenação do poder, com as várias construções de edifícios civis e religiosos, bem como uma nova espacialidade urbana, para se apresentar como rei bondoso, justo e com outros princípios morais. Porém, é de estranhar que existam poucos retratos de D. Manuel I<sup>25</sup>, sendo bastante usual que qualquer monarca na época quando chegado ao poder, mandasse executar um retrato seu para legitimação do poder, a par do que fazia qualquer rei no resto da Europa. Nas representações de D. Manuel que estão no fólio dos livros das *Ordenações Manuelinas*, gravadas por João Pedro de Cremona<sup>26</sup>, nota-se uma maior preocupação com os atributos, como o ceptro, a coroa e a espada, que lhe conferem a autoridade do poder. Não é pelo corte de cabelo nem pela barba que se pode

---

<sup>24</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 182.

<sup>25</sup> “ [...] documentação e os relatos da época não nos apontam para a existência de muitos mais casos do que aqueles que estão ao nosso dispor a. ”, in FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 234.

<sup>26</sup> França, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1981, pág. 22.

identificar o rei, já que esse género de aparência física era comum aos nobres da época mas, antes por toda uma iconografia adjacente que lhe é atribuída (para além dos atributos atrás referidos por vezes surgem também outros elementos como a esfera armilar, o escudo real ou até a insígnia da Ordem da Jarreteira)<sup>27</sup>.

Já no reinado de D. João III e com a vinda de Anthonis Mor<sup>28</sup> para Portugal em 1552, inicia-se uma prática pouco usual da representação humana. Mantendo as mesmas características formais e plásticas anteriores, demonstrando que estava actualizado o gosto dos encomendantes e o seu sentido estético bem esclarecido, os artistas nacionais vão seguir directrizes diferentes na disposição compositiva. Os doadores vão surgir “diluídos” dentro dos episódios bíblicos em vez de surgirem em primeiro plano. No entanto, durante a primeira metade do século XVI, alguns pintores nacionais mantiveram as tipologias e modelos da época do Venturoso quando queriam figurar os seus mecenas, como podemos verificar nas obras do pintor Diogo de Contreiras e nas do escultor João de Ruão. Em relação a Contreiras, temos o exemplo do tríptico, cujo painel central permite observar a Virgem entronizada com o Menino ao colo e a seu lado o doador identificado como D. Afonso de Lencastre, comendador-mor da Ordem de Cristo e que o pintor individualiza muito bem no rosto contrastando com a generalização das fisionomias que emprega às restantes figuras do retábulo<sup>29</sup>.

Este é apenas um exemplo entre muitos que caracterizam o retrato na primeira metade do século XVI que, apesar de pinturas de cavalete são pertencentes na sua maioria a conjuntos de retábulos e mais tarde desmembrados. É necessário fazer notar que estes retábulos eram encomendados a mestres e escolas de renome em Portugal por doadores que pertenciam a uma classe abastada e esclarecida dos maiores núcleos urbanos, não pondo de parte, contudo, o gosto pelo retrato noutras zonas mais regionais onde se pode comprovar a disseminação das formas e modelos, atestando o apuramento de interesse por esse género artístico nesses locais.

Salientando o estudo que alguns historiadores de arte têm feito neste sentido, podemos averiguar que a pintura mural foi por vezes utilizada nessas periferias como

---

<sup>27</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 235.

<sup>28</sup> Anthonis Mor, pintor conceituado de retrato holandês, que veio para Portugal em 1550 e partido em 1553. Chegou com Maria da Hungria para retratar, o ramo português da família. Em Lisboa retratou D. João III e a rainha D. Catarina, o príncipe João e a princesa Maria de Portugal, futura esposa de Filipe I de Portugal, in, JORDAN, Annemarie- *Retrato em Portugal in Corte. O Legado de Anthonis Mor, (1552-1572*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

<sup>29</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág. 288.

suporte para o retrato, restando em alguns casos apenas fragmentos, noutros algumas parcelas e ainda existindo alguns conjuntos completos, como o caso do painel da capela do lado da Epístola, no arco triunfal da Igreja Matriz de São João Baptista em Sernancelhe, em que o fresco datado do século XVI representa a Nossa Senhora do Rosário e que no seu canto inferior esquerdo surge uma figura masculina ajoelhada e em oração numa atitude própria de um doador, porém sem poder identificá-lo pelo mau estado de conservação. Outros casos semelhantes, onde podemos encontrar mais retratos de doadores em pintura mural são os que se encontram na igreja de Santiago Maior, em Adeganha, Moncorvo e na igreja de Santa Marinha de Trevões, São João da Pesqueira. Tendo em conta o afastamento destas zonas encontram em relação aos grandes centros artísticos do país, nota-se que a promoção anacrónica iconográfica deve ter sido adquirida através das constantes migrações de artistas e contactos culturais constantes entre os mecenas de diversos estratos sociais, e relevando também a importância que a divulgação dos desenhos, gravuras e estampas tiveram para a ajuda da escolha de figurinos e modelos<sup>30</sup>.

Temos vindo a exemplificar o que se fazia de retrato, com mais frequência durante o século XV e parte do XVI, ou seja o retrato integrado.

Não podemos esquecer a grande influência que o Tratado *Do Tirar Polo Natural* de Francisco de Holanda deve ter tido a partir de 1549 nos nossos artistas nacionais. O manuscrito tratava do fazer pintura ou desenho de retrato ao vivo, onde todos os pormenores como os olhos, as sobrancelhas, o perfil do nariz, a boca, o primor e lugar da orelha, do corpo, do vestido, eram minuciosamente explicados como deveriam ser desenhados e pintados. As técnicas a utilizar para manter o modelo vivo na posição que o artista quer para tirar melhor partido da pessoa que está a retratar, como saber escolher o lado da pessoa que a mais favorecerá como a colocação das suas mãos, do seu traje, da sua cabeça, como acentuar as virtudes físicas do modelo ou disfarçar o que de “mau possa ter”<sup>31</sup>.

Com a presença da princesa da Casa de Habsburg, D. Catarina de Áustria, vinda para desposar D. João III, chegaram também costumes da sua corte. A Casa Real austríaca tendo herdado por sua vez a presença dos retratos das coleções reais espanholas, justificava a importância do seu papel político ao mesmo tempo que

---

<sup>30</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.p. 295-297.

<sup>31</sup> HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar Polo Natural*. S./L.: Livros Horizonte, 1984, p. 7-42.

cultivava este género artístico na decoração dos seus palácios. Com D. Catarina o retrato ganha uma nova relevância, tornando-se num dos instrumentos de afirmação de uma dinastia magnificente e poderosa.

Mas é com a chegada do já citado Anthonis Mor, pintor privativo do Bispo de Arras, que o retrato vai afirmar o seu sucesso em Portugal. Acompanhado por um discípulo, Alonso Sánchez Coello e pelo carpinteiro Martim de Bruges (que lhe preparava os painéis de madeira) Mor veio concretizar o desejo de Maria da Hungria, que pretendia uma galeria de retratos dos membros da sua família. Esta oportunidade que a corte portuguesa teve de ter um dos melhores retratistas da época ao seu dispor não foi desperdiçada, e Mor durante os três anos que esteve no nosso país realizou retratos de vários membros da família real portuguesa, quer para a sua mecenas, quer para toda a corte<sup>32</sup>. Foi com o pintor flamengo que pela primeira vez se constituiu uma galeria de retratos reais em Portugal, mandada construir no Paço da Ribeira a pedido de D. Catarina que desejava copiar bem ao gosto das galerias que as casas reais europeias possuíam na mesma época, tal como a de Carlos V e Maria da Hungria. Os retratos de Mor evidenciam-se pela inovação em comparação ao que até agora se tinha vindo a fazer. Os retratos apareciam, agora, não inseridos em representações bíblicas ou alegóricas, mas antes individualmente, num fundo negro que ajudava a realçar a figura que surgia iluminada como que por um grande foco de luz, relevando as características fisionómicas e virtuosas do retratado. Vai ser então com Anthonis Mor que se vai introduzir a retratística de aparato em Portugal, cujos modelos vão ser seguidos durante muitas décadas<sup>33</sup>.

Temos que salientar que D. João de Castro, Vice-rei da Índia, falecido já em 1548, antes de Mor chegar a Portugal, cultivava o gosto pelo retrato e tinha mandado executar representações dos seus antecessores, incluindo o seu, com base nos modelos do italiano Ticiano<sup>34</sup>, para decorar uma galeria do salão nobre do Palácio de Goa.

---

<sup>32</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.p.315-316.

<sup>33</sup> *Ibidem, ibidem*, p.p. 323-324.

<sup>34</sup> “ [...] A Base de inspiração dos figurinos adoptados na Galeria goesa é, sem margem de dúvida, a retratística de Ticiano que nos anos 30 e 40 do século XVI imortalizou várias personalidades da Antiguidade para programas iconográficos de *uomini famosi*. [...], [...] a recepção do modelo de Ticiano (e Seisneger), que criava assim a sub-categoria do retrato-militar, deverá ficar a dever-se às estreitas ligações existentes entre D. João de Castro e o círculo artístico e humanista do infante D. Luís e, sobretudo, à participação de ambos na campanha de Tunes.” in, JORDAN, Annemarie- *Uomini illustri. A série de retratos dos vice-reis portugueses em Goa*, p.p.73-78, in FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pág.330.

Podemos resumidamente verificar que em Portugal, entre o século XV e parte do XVI assiste-se à “vulgarização” de encomendas de retratos por parte de várias personalidades, quer da família real até aos nobres, militares, e membros do clero. Enquanto, que até ao século XIV encontramos a maioria das personagens retratadas nas estátuas jacentes dos monumentos sepulcrais, a partir do século XV apesar de ainda vermos retratos do género anterior, começamos já a encontrar retábulos pintados e murais com os doadores integrados em cenas bíblicas. A partir do final do século XV cresce o intercâmbio de modelos por parte de uma política cultural e mecenática mais esclarecida que, gradualmente passava a interessar-se por conseguir obras de arte com valor estético actual. Com a vinda de artistas estrangeiros de renome, como Jan van Eyck, Lluís Dalmau, entre outros, proporciona-se a introdução de formas e novos conceitos estéticos que influenciarão os nossos artistas e mecenas-patronos.

Em pleno século XVI define-se o triunfo da arte do retrato. Vão surgir várias tipologias neste género artístico, como os individuais, os de grupo, os de corte, os integrados, os alegóricos, os equestres e auto-retratos. A Casa de Habsburg foi das que mais contribuiu para a divulgação de formas e simbologias que seriam inéditas para a introdução, em Portugal, do retrato de aparato. Tendo ficado para trás os modelos goticizantes, a partir do reinado de D. Manuel I adapta-se o estilo nórdico e transalpino que caracterizava os retratos renascentistas. Mas não podemos deixar de valorizar a existência de retratistas na corte manuelino-joanina com capacidade actualizada para satisfazer os seus encomendantes, como os casos de António e Francisco de Holanda e o Mestre da Lourinhã, entre outros. A partir do reinado de D. João III dava-se frequentemente o intercâmbio de retratos entre as duas coroas ibéricas contribuindo para o alargamento das suas colecções, circulação e divulgação de novos valores estéticos<sup>35</sup>.

No reinado de D. Sebastião nota-se a influência espanhola, e com a era Filipina os nossos pintores foram postos um pouco à parte devido aos reis espanhóis terem à sua disposição artistas como El Greco, Ticiano, Rubens e Velásquez. Com a subida dos *Braganças* ao trono em 1640 trazendo hábitos mais modestos, o retrato iria ficar com pintores como Avelar Rebelo.

---

<sup>35</sup> FLOR, Pedro – *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV-XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.p.338-341.

### III – O Retrato no Reinado de D. João V até finais do século XVIII.

Não existem grandes estudos acerca da pintura barroca em Portugal, pela falta de inventariação quer em colecções públicas ou privadas, pelo desaparecimento de muitas obras de arte da época, pelo mau estado de conservação de outras ou ainda de difícil acesso. Ainda se continua a notar a ausência de trabalhos de síntese por épocas, géneros, artistas, modalidades estilísticas e ainda trabalhos de análise comparativa com outros pintores estrangeiros.

Lisboa foi durante a época barroca o centro artístico do país embora existindo alguns centros regionais, mas pouco conhecidos na altura. Pintava-se muito em Portugal durante os séculos XVII-XVIII sendo hoje quase impossível de se ter uma ideia de quantas pinturas existiriam nas paredes e tectos das igrejas, capelas, ermidas, sacristias, casas particulares, nos corredores dos Paços Episcopais e dos Palácios Nobres. O Terramoto de 1755 foi a causa principal dos seus desaparecimentos na capital, bem como a supressão das Ordens religiosas, onde se viu destruir e vandalizar muita pintura.

Embora existissem bons pintores e um grande número de obras, os nossos artistas nunca foram comparáveis aos que existiam no resto da Europa como um Velásquez em Espanha ou a um flamengo Van Dyck.

Já no século XVIII alguns artistas portugueses partem para formação e estágio em Roma onde se funda em 1725 a Academia Portuguesa. O mecenato partia essencialmente das instituições religiosas, onde a encomenda de obras de arte privilegiava o acto piedoso e o prestígio de quem as pagava<sup>36</sup>. O retrato foi o género mais praticado a seguir à pintura religiosa nesta época, seguido de várias situações de ordem estética e económico-social difundindo em vários gostos e atitudes. A direcção para o barroco dá-se durante o domínio filipino, via Espanha. De lá, surgiram novas opções culturais. O retrato de corte, aristocrático e eclesiástico já atingiam no país vizinho a plenitude barroca com Velásquez e Zurbarán que irão interessar a Domingos Vieira, o Escuro, que retratou no início do século XVII D. Lopo Furtado de Mendonça e sua esposa D. Isabel de Moura (Museu Nacional de Arte Antiga)<sup>37</sup>.

A partir do século XVIII, as obras de maior qualidade são encomendadas a artistas estrangeiros, e D. João V enriquecido com as minas do Brasil torna-se desejoso de se afirmar através da imagística, embora o seu maior ponto de interesse se focasse na

---

<sup>36</sup> PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário do Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.p. 356-357.

<sup>37</sup> *Ibidem, Ibidem*, pág. 411.

arquitectura. Ainda príncipe do Brasil em 1705, surge já de corpo inteiro e pose realenga numa gravura de Bonnat e três anos mais tarde aparece numa outra de Peter van den Bergue, e pouco depois distingui-lo-emos num desenho de Pietro Zerman, onde o podemos observar montado num cavalo empinado. Em 1708 o rei e sua esposa, D. Mariana da Áustria serão retratados em dois bustos. Também, mais tarde, Claude de Laprade realizará o seu busto em médio-relevo na sacristia de S. Vicente de Fora. Mas a obra que mais conseguiu satisfazer o monarca, foi o busto em mármore executado para ser colocado no Jardim das Necessidades e que se encontra em Mafra. Com as alegorias da Arte e da Guerra na peanha, D. João apresenta-se coroado com louros, trajado com um manto pregueado e o braço estendido segurando o bastão de comando, a imagem que realisticamente revelava a figura de um rei cioso da sua autoridade<sup>38</sup>.

O marquês de Fontes e Abrantes<sup>39</sup>, mentor artístico do rei contrata Giorgio Domenico Duprà que acabará por ficar no reino doze anos a par de Pierre-Antoine Quillard que acabou por falecer em Portugal. No entanto, coube a Duprà ter tratado da imagística oficial da família real como um retrato individual de grandes dimensões d'El rei, que se encontra na biblioteca da Universidade Coimbra. Representou a rainha D. Mariana da Áustria e o príncipe herdeiro D. José, em menino, que se encontra no Paço Real de Madrid. Na mesma cidade, mas no Museu do Prado, também se descortina outra pintura que o mesmo autor fez de D. Maria Bárbara.

Duprà, como pintor régio, executou outras encomendas, que lhe são atribuídas por documentação escrita, para vários nobres, como o conde de Tarouca, o marquês de Louriçal (gabinete dos vice-reis em Goa) para além do que realizou para alguns membros importantes do Clero, como o do Bispo franciscano José Fonseca e Évora ou do Cardeal Bicchi, ex-núncio de Lisboa e que tem indicação da sua autoria, ambos executados em Roma para onde o pintor teria partido em 1730. São-lhe também atribuídas obras que, quer por atribuição áulica ou comparativa com gravuras suas, fez de alguns Cardeais, como D. Mota, D. Nuno da Cunha, e D. Tomás de Almeida que, tendo sido o primeiro Patriarca de Lisboa mandou executar uma serie de retratos de cardeais para a Galeria dos Patriarcas para o Palácio da Mitra e que agora se encontram em S. Vicente de Fora. O retrato de D. Tomás de Almeida é o mais polémico porque

---

<sup>38</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, p. p. 42-44.

<sup>39</sup> Marquês de Fontes e Abrantes chefiou a célebre embaixada ao Papa a Roma.

existem dúvidas se terá sido Duprà ou Vieira Lusitano a executá-lo, tendo este sido nomeado pintor régio e da igreja após a morte do pintor francês Quillard<sup>40</sup>.

Porém, outros artistas estrangeiros trabalharam para a aristocracia portuguesa a partir por exemplo, de Paris, como Jean Raoux que retratou o conde da Ericeira, ou de Londres, pelo conhecido pintor Godofrey Kneller que retratou o Quarto Conde de Tarouca.

Dos artistas nacionais, o grande destaque como pintor da corte recai, sem dúvida, em Francisco Vieira Lusitano que após a morte de Quillard, tornou-se no mais célebre pintor joanino a partir de 1733. Com formação romana, discípulo de Lutti e Trevisani pintou uma série de retratos régios que arderam juntamente com o Palácio. Fez inúmeras obras religiosas por encomenda da Igreja, bem como retratos de algumas figuras da alta aristocracia portuguesa, como o de D. Lourenço Brotas de Lencastre, D. Luísa Clara de Portugal (da casa Marialva), de Castelo Melhor, da amante do rei, a denominada “Flor de Murta”, do duque de Lafões, da Marquesa de Távora. Tendo existido outros pintores nacionais de retrato porém não faziam deste género o seu sustento que, geralmente quem encomendava, tendo poder e dinheiro, desejava os artistas mais afamados. São alguns exemplos, F. Pinto Pereira, F. J. Aparício, Miguel António do Amaral e ainda João Glama Ströberle que estudou em Roma<sup>41</sup> e chegou a retratar um Bispo do Porto.

Segundo Flório de Vasconcelos, João Glama Ströberle terá nascido em 1708 em Lisboa, era filho de um alemão emigrado nessa cidade e viria a falecer no Porto em 1792, sendo enterrado na Igreja de Stº Ildefonso onde chegou a fazer um trabalho artístico para a freguesia à qual pertencia a sua morada quando casou, tendo ficado a viver no Porto<sup>42</sup>. Fez inúmeros retratos para clientela institucional e particular desta cidade e outras regiões, tornando-se um dos artistas que deu maior contributo para “os primeiros passos de duas das mais destacadas figuras da cultura artística do Neoclassicismo (Vieira Portuense e José Teixeira Barreto)<sup>43</sup>.

Ainda no reinado de D. João V, sobressaíram outras representações de figuras públicas que se fizeram representar não só pela técnica da pintura, mas também da escultura como o caso do Bispo do Porto, D. Fonseca de Évora, onde em Roma tivera

---

<sup>40</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, p. p 44-45.

<sup>41</sup> *Ibidem*, *ibidem* p.p 46-49.

<sup>42</sup> CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, José-Augusto (org.) - *Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, pág. 150.

<sup>43</sup> ARAÚJO, Agostinho – *Breve Apontamento para a biografia de João Glama Stroberle*, in *MVSEV, IV Série- n° 1*. Porto: Publicação do Círculo Dr. José Figueiredo, 1993, p.p. 185-186.

papel fundamental junto ao cardinalício romano e onde Carlo Monaldi o retratou num busto (Igreja de Santa Maria de Aracoeli, Roma)<sup>44</sup>.

Tiveram ainda grande influência na inovação da arte do retrato, os pintores da corte como Duprá, Ranc e Quillard. Concentremo-nos no exemplo de Giorgio Domenico Duprá a quem recentemente lhe está atribuído um quadro de D. Tomás de Almeida.

Duprá, natural de Turim fora contratado em Roma pelo marquês de Fontes e chegou a Lisboa em 1719, permanecendo aí durante dez anos. A sua pintura de retrato destacou-se de imediato pela cor viva que afasta o comum tenebrismo da época. Executa vários retratos da família real, alguns dos quais enviados para o estrangeiro, como os de D. Maria Bárbara e de D. José, mandados para Madrid. A pedido de D. João V executa o famoso tecto da Sala dos Tudescos no Palácio Ducal de Vila Viçosa, onde se pode observar uma galeria de retratos de todos os membros da família real. Estão todos rodeados por ambientes enobrecidos por cortinados de veludo, panejamentos e móveis, ou melhor, são retratos com enorme interesse iconográfico porque a maioria deles foram retratados enquanto vivos. Todos estes envolventes elementos barrocos que rodeiam os retratados e as suas características cores são os factores cruciais e reconhecedores da sua “marca” e pelos quais, recentemente se atribuiu a sua autoria a uma pintura do primeiro Patriarca de Lisboa<sup>45</sup>.

Após a morte de D. João V e, continuando o retrato na sua forte apetência representativa de aparato, a mais famosa pintura realizada por mão estrangeira é sem dúvida a do Marquês de Pombal, em que L. M. van Loo pintou, em Paris, o ministro magistralmente de pé, junto a uma mesa com papéis, mostrando a reconstrução de Lisboa contemplada pelo Tejo e os Jerónimos como fundo, alegoricamente relacionando a glória com o seu poder. Ainda do Marquês, no Palácio de Oeiras, temos da pintora Joana do Salitre, um retrato onde se pode observar junto aos seus dois irmãos Carvalhos, o ministro de uma forma mais informal. Salientando-se ainda carente a mão-de-obra nacional no início do século XIX, vemos em 1803 a chegada do italiano Domenico Pellegrini a Lisboa para retratar o marquês de Belas, onde ficou até ser expulso após as invasões francesas em 1810, tendo nesses dez anos de estada no nosso país deixado uma serie de retratos em colecções particulares da alta burguesia

---

<sup>44</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, pág. 52.

<sup>45</sup> BORGES, Nelson Correia – *História da Arte em Portugal, do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, p.p.73-74.

aristocrata. Já no final do século, um pintor português, de nome Francisco Vieira Portuense que a estudar em Itália, vai-se destacar neste género artístico pintando os duques de Parma e depois em Dresda os *Eleitores de Saxe*. Quando chegado a Portugal terá igual fama pelos retratos da condessa de Linhares numa composição semelhante à que fazia o seu rival Sequeira<sup>46</sup>.

Com a mentalidade alegórica a partir do último quartel do século XVIII, o retrato passa a ser acompanhado pela visualização de símbolos que dão certos atributos à personagem representada.

Pina Manique, (Intendente da Polícia e fundador da Casa Pia) em 1794 manda executar a um pupilo da Casa Pia, João José Aguiar, (que estudava em Roma com Canova) uma escultura em homenagem a D. Maria I. O artista faz então uma escultura em que a rainha é representada como Minerva, com quatro pequenas estátuas que a rodeiam e simbolizam o Amor da Pátria, a Felicidade, a União das Virtudes e a Felicidade Pública. Mas é com o pintor Domingos Sequeira que se irá terminar com a era do retrato de aparato em Portugal<sup>47</sup>.

#### IV – O Retrato nos séculos XIX-XX

Seria o retrato do Intendente, encomendado a António Domingues Sequeira que iria mudar o percurso da representação figurativa em Portugal. A era do retrato de aparato tinha chegado ao fim. A encomenda, para além do retratado, configurava a alegoria à Casa Pia. Mas, é numa outra pintura de Sequeira, em que Pina Manique aparece retratado com uma fisionomia desprezível e com o próprio artista a espreitar atrás, que se definirá o início da garantia do percurso artístico vigoroso do pintor, que fazia deste género uma nova expressão plástica, onde não compactuava com o convencionalismo.<sup>48</sup> Numa sociedade burguesa, onde se sentia a necessidade de se fazer realçar o poder daqueles que rapidamente enriqueceram, Sequeira emergia como o pintor de eleição. Talvez por mera necessidade económica, o pintor realizará uma série de pinturas das figuras mais proeminentes dessa sociedade, como alguns exemplos que passaremos a referir: o retrato da Condessa de Linhares e seu marido, o ministro D.

---

<sup>46</sup> BORGES, Nelson Correia – *História da Arte em Portugal, do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, p.p. 53 - 54.

<sup>47</sup> *Ibidem, ibidem*, pág. 57.

<sup>48</sup> FRANÇA, José-Augusto – *Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, p.p. 56-59.

Rodrigo de Sousa Coutinho, o do marquês de Borba, entre outros. Chegando a Revolução Francesa, Sequeira irá obrar algumas pinturas que dentro deste género adicionará alguns valores morais e políticos, como o de Junot e de D. João, o príncipe regente, retratado a cavalo e de perfil com o Palácio da Ajuda a servir de fundo. Após a sua prisão, Sequeira realizará retratos de Wellington e de Beresford, iniciando uma nova forma de retratar. Usando a minúcia na sua pintura faz ressaltar a emotividade aliada à precisão de pincelada. Abraçando a causa da revolução de 1820, o pintor teria um novo desempenho como retratista quando representou o *Augusto Congresso* e os retratos dos deputados, e que mais tarde Herculano caricaturaria<sup>49</sup>.

Outros pintores exploraram o mesmo trilha, Silva Oirense por exemplo, compôs uma série de retratos litografados, mas a um estilo mais popular, distanciando-se da arte de Silveira. Apesar de surgirem um pouco por toda a parte do país um retrato ou outro no início do século XIX podemos afirmar que este género esteve um pouco na sombra. Só com o surgimento de Roquemont é que o retrato será claramente burguês, mas tendenciosamente perto de um realismo “classisante”. Uma nova classe burguesa de “brasileiros”, industriais e comerciantes surge como a singular clientela de retratos. Vivia-se uma época festiva, de bailes e banquetes magníficos, onde se viam gerar paixões crispantes e novelescas. Foi neste ambiente que Camilo se apaixonou por Ana Plácido e Garrett pela musa inspiradora das suas “Folhas Caídas”. Davam-se nas melhores casas, faustosas reuniões onde se cantavam árias de ópera e onde a nova aristocracia “rodopiava”. A uma delas por exemplo, a do Conde do Bolhão, assistiu a Rainha e D. Fernando. Na Feitoria também eram frequentes as festas, bem como no próprio Paço Episcopal em que o Bispo, D. Jerónimo José Rebelo primava nos seus serões frequentados por uma alta categoria de convidados de ambos os sexos e pela maneira como sabia receber com música e jogos de voltarete<sup>50</sup>. Talvez pela frequência destas casas, o artista tenha pintado inúmeras pessoas ilustres da cidade do Porto, tal como retratou D. Jerónimo Rebelo, numa obra que está na Confraria do Bom Jesus do Monte, em Braga<sup>51</sup> e cuja prossuposta cópia se encontra no Paço Episcopal do Porto.

Perto do final do século, o retrato projectava uma imagem dramática e romântica quando José Rodrigues pintou o banqueiro Porto Covo, bem como António Ramalho, José Malhoa e Soares dos Reis com os seus retratos realistas.

---

<sup>49</sup> FRANÇA, José-Augusto – *Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, pág.58.

<sup>50</sup> Voltarete: Jogue de cartas com três jogadores em que cada um recebe nove cartas.

<sup>51</sup> BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont*. Lisboa: Livraria Morais, 1929, pág.60.

Já no início do século XX, três pintores destacaram-se na classe artística e dentro desta temática, são eles António Carneiro e os irmãos Bordalo Pinheiro. O primeiro, tratou de reproduzir no Porto uma vastíssima quantidade de retratos a óleo, sanguínea, carvão e lápis e a sua aguda capacidade de observação levou-o a passar para as suas telas interpretações psicológicas e intimistas, assegurando a veracidade dos retratados pela suavidade do seu traço suave e jogo de claro-escuro. Retratando-se e aos seus familiares, representou muitos dos seus emblemáticos amigos como Cristino de Carvalho, Teixeira de Pascoais, Júlio Brandão, Guerra Junqueiro e Teixeira Lopes. Seu amigo Pascoais descreve os seus últimos retratos como «mais de ausência do que de presença» quando se refere às pinturas que Carneiro fez sobre Camões e do imperador Cláudio<sup>52</sup>.

Acerca de Columbano, que também retratou o poeta, são definidos por este como diferentes de Carneiro pela «presença violenta, ibérica, em telas que ardem em autos-de-fé». Depressa Columbano verificou que este género seria a sua maior vocação. Autor daquele que é considerado o grande retrato colectivo nacional, o “Grupo do Leão”, Columbano pinta todos os artistas da sua geração propositadamente desalinados numa quotidianíssima representação, onde podemos observar Silva Porto e Alberto de Oliveira folheando uma revista francesa, Malhoa tranquilo, João Vaz com uma pose ausente, Ribeiro Cristino, de pé, ansioso Ramalho risonho, Moura Girão, já velho, entre outros como o irmão do autor, Rafael, bem ao seu gosto, sentado à mesa e o próprio Columbano faz-se representar atrás, distante mas divertido com a sua própria composição. Esta nova forma de representar figuras da sociedade, especialmente aqueles que se abriam aos novos parâmetros a que o pintor se especializava a transmitir. Talvez por esta razão nunca teve acesso a grandes encomendas régias nem da alta nobreza, no entanto algumas figuras como a Viscondessa de Sacavém ou a esposa de um famoso banqueiro foram suas modelos de retratos. Porém, seriam poucas as mulheres representadas por ele, por não estarem inseridas no seu imaginário, onde cabiam figuras políticas e do quotidiano da alta burguesia masculina ligada à sociedade intelectual da época, como Oliveira Marques, Raul Brandão, Eça de Queirós, Eugénio de Castro, Antero de Quental, entre outros.

Rafael Bordalo Pinheiro, contrastando com o seu irmão, sempre atento ao quotidiano nacional, ofereceu-nos a tumultuosa caricatura política e social a partir do

---

<sup>52</sup> FRANÇA José-Augusto – *Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, p. p 80-83.

início dos anos setenta. Para além das imagens caricaturais que publicava nos vários semanários, Rafael, tinha já, anteriormente, no famoso *Álbum das Glórias* (coleção de trinta e nove retratos de políticos que governaram durante trinta anos o país, e dos quais os que subsistiram foram os do pintor) desenhos que realçavam este seu lado humorístico da representação humana. É neste contexto, que o autor, apesar da sua irreverência com a Igreja, e seu sarcasmo com o clero, vai mostrar um grande respeito pela figura hierática, inteligente, fidalga e disciplinadora do Bispo do Porto, o Cardeal D. Américo. Quando em 1880 os bispos portugueses se reuniram para tratar da nova circunscrição eclesiástica, Rafael comenta o facto através das caricaturas dos bispos à excepção de um, D. Américo, que se apresenta sem mitra nem báculo, em cabelo, o único que no seu sentido de responsabilidade não se encontra a beber chá nem com caixa de rapé<sup>53</sup>. Noutras ocasiões foi também o cardeal responsável pela radiação do seu prestígio, vencendo dessa forma o grande desenhador e ganhando o seu respeito. Ainda no mesmo ano, quando o artista comenta a abertura da grande exposição de avicultura no Palácio de Cristal, no Porto, ao caricaturar a própria atitude da recusa nessa exposição de algumas figuras como D. Américo, fá-lo de forma respeitosa em demonstração do seu apreço pela sua personalidade<sup>54</sup>. E por último, numa das raras ocasiões que Rafael se mostrou respeitoso para com a Igreja foi quando em 12 de Maio de 1879, D. Américo proposto Cardeal da Coroa pelo rei D. Luís, foi elevado pela Santa Sé e numa imponente cerimónia no dia 1 do mês seguinte, recebe no real Palácio da Ajuda o barrete cardinalício, onde o artista quis ser um verdadeiro cronista e repórter fotográfico. Rafael desenha vários croquis ao longo da cerimónia que seriam publicados na revista *O Occidente*<sup>55</sup>.

É com Rafael que a retratística do final do século XIX se completa, onde não se encontra paralelo neste novo modelo da figuração humana e até de um Povo descontente, como só ele foi capaz de representar na sua conhecida criação «Zé-Povinho».

Também Almada Negreiros já em início do século XX, segue um pouco o caminho do mesmo humorismo boémio de Rafael, quando publicou um auto-retrato de expressão algo trocista. Retrata Fernando Pessoa, mas é quando decora a Brasileira no

---

<sup>53</sup>COUTINHO, B. Xavier – *Apontamentos Iconográficos de Alguns Bispos Portugueses*, in Revista de Arte, Arqueologia, Tradições, Vol. III. 1944, N°7, Fig. 1, pág.107.

<sup>54</sup> COUTINHO, B. Xavier – *Apontamentos Iconográficos de Alguns Bispos Portugueses*, in Revista de Arte, Arqueologia, Tradições, Vol. III. 1944, N°7, Fig. 2, pág. 108.

<sup>55</sup> *Ibidem, ibidem*, Fig. 3, pág. 109.

Chiado que realiza o primeiro retrato colectivo do modernismo em Portugal, onde se representa com um amigo e duas “moças de vida alegre” em torno da mesa do café, conhecido já na época como o ponto de encontro dos intelectuais. Esta obra fará frente ao *Grupo do Leão*, que separada por quarenta anos se distancia, essencialmente pela nova situação social lisboeta, mais perto da marginalidade, e que Almada tão bem soube representar. Quer Almada, quer Columbano, assumiam os seus retratos inseridos num ambiente de ambiguidade polémica.

Agora, numa nova fase, a imaginação plástica contava nas artes em Portugal como se vinha fazendo já há algum tempo no resto da Europa, Almada vai criar aquele que será designado como uma das obras-primas do retrato português. A pintura em que representa a sua mulher, a pintora Sara Afonso, onde aparece representada a lápis, de perfil, com a cabeça apoiada num braço maciço e mão encurvada, com as suas tranças enroladas, de olhos adormecidos sobre uma folha de jornal, que pousa em cima de um paralelepípedo de uma mesa. Nos anos quarenta, Almada caricatura-se por cima de um fundo de citações de filósofos da Antiguidade numa espécie de manifesto que comandará as suas orientações estéticas. Em 1954 faz o retrato encomendado de Fernando Pessoa que por si só é um documento psicológico do poeta, onde elementos, como o manto de arlequim, simbolizam a geração de artistas como o escritor e o próprio pintor.

Gere-se com este tipo de pinturas uma nova estirpe de retratistas, onde se passa a assumir um compromisso em que está evidente o retrato mental. Seu colega Amadeu Sousa-Cardoso, não ficou fascinado por este género, tal como Eduardo Viana, porém, Dórdio Gomes realizou um ou dois retratos que iriam marcar a arte do início do século vinte em Portugal. Os auto-retratos, em que se faz representar dentro do seu atelier, ousa por um tratamento inovador do espaço e da aplicação de uma natureza-morta em primeiro plano na obra. O artista figurou-se de pé, com olhar frontal no acto de pintar, tendo como pano de fundo as Casas de Malakoff, outra obra que o pintor tinha concretizado. Outros pintores realizaram retratos mundanos de influência parisiense, mas foi sobretudo António Soares quem fez deste género de pintura uma categoria de retrato significativa. Os seus retratos ligados ao modernismo de figurinos e capas de magazine distanciavam-se “snobmente” dos costumes portugueses dos cabarets e salões de chá, ressaltando como marcos para a pintura modernista portuguesa, onde o requinte cenográfico presente nas suas obras realçava a elite lisboeta. Quanto a Abel Manta, outro artista seu contemporâneo, prolongou a tradição naturalista adaptando-a a uma

visão mais objectiva, como o retrato que fez do Professor Polido Valente, em 1955, (numa fase mais tardia), representado a escutar a leitura de Aquilino Ribeiro e rodeado de dez amigos entre os quais o próprio pintor<sup>56</sup>.

Quanto à pintura de retrato gerada na segunda metade do século XX, surge segundo um novo programa. Artistas como Carlos Botelho, José Tagarro, Ofélia Marques, Guilherme Filipe, Sara Afonso, Lino António, ou Guilherme Camarinha, entre outros, tiveram o retrato sempre presente nos seus percursos artísticos. Porém, o artista que mais se evidenciaria nesta altura seria Mário Eloy. Pintor expressionista, de influência alemã, Eloy coloca nos seus retratos uma grande intensidade plástica, onde a expressão peculiar do olhar e os grandes planos em contraste, definem uma violência patente, desequilibrada e angustiante, em que faz denotar a penetração psicológica do retratado. E, é com as obras de Eloy que se pode realçar a influência da visão do artista perante o retratado, quando após ser-lhe diagnosticado o estado de loucura, ele transmite esse modo mental para a tela, através das linhas e formas rígidas e cores marcantes.

Numa fase mais tardia do século, dois artistas vão-se destacar no retrato, Eduardo Malta e Henrique Medina. Malta retratou clientela aristocrata, política e financeira, como o ditador espanhol Primo de Rivera e Salazar. Medina, depois de completar estudos em Paris teve sucesso em Londres e Itália, onde pintou Mussolini, indo depois para Los Angeles para retratar a família de um milionário, e ganhando aí fama passa a retratar figuras como Greer Grason, Mrs. Parkinson e Dorian Gray. Regressado a Lisboa espera-o uma clientela oficial e da alta burguesia. Vai ser Medina que concretizará por esta altura alguns retratos para clientela clerical. Produz o retrato do Cardeal Cerejeira e o de D. António Ferreira Gomes, Bispo de Portalegre e mais tarde do Porto, (Paço Episcopal do Porto).

Por esta altura o retrato começa a ganhar valor comercial e as encomendas vão ressurgir oficialmente para preencher, por exemplo, as galerias da Assembleia da República, das Reitorias das Universidades ou do Banco de Portugal. Maluda será a resistente que durante os anos sessenta renunciará o valor comercial em prol do valor estético. De realçar também, (só como pequeno apontamento já que a escultura não será aqui tratada) o crescente pedido de encomendas de retratos escultóricos para encherem todas essas galerias, agora que se oficializava a retratística de carácter histórico e evocativo<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> FRANÇA José-Augusto – *Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte 2010, p.p. 89-94.

<sup>57</sup> *Ibidem, ibidem*, p.p.96-99.

Com o surrealismo, destaca-se António Pedro onde se auto-retrata com a sua mulher com a cabeça voando pelos ares, ou ainda representa amigos com cabeças gigantescas, num tratamento Surge heterodoxo, Lurdes Castro que acrescenta aos seus retratos recortes, bordados ou ainda sombras projectadas, Júlio Pomar que dissemina em partes a composição do retrato, ou ainda, Helena Almeida que acaba por ocultar o retratado num jogo de fotografia e pintura.

Por último, temos de destacar Nikias Skapinakis, que propôs uma arte figurativa nos anos sessenta mais descritiva, objectivando a vida portuguesa. Retrata personagens como Natália Correia entre outras personalidades da literatura e política, e uma sua obra iria substituir na Brasileira a colectiva de Almada. Faz igualmente um retrato de grupo, e ironicamente, de críticos de arte como R. M. Gonçalves, F. Pernes e J.-A. França. Skapinakis aparece como o grande e último retratista crítico do Estado Novo<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibidem, ibidem*, p.p. 102-110.

“ O Porto é cidade de formação episcopal. Se não se deve as primeiras origens aso seus Bispos, deve-se-lhes sem dúvida o engrandecimento e a prosperidade no século XII”

António de Sousa Machado<sup>59</sup>

#### IV- RETRATOS PICTÓRICOS DOS BISPOS DO PORTO

##### I – Introdução

Quando nos propusemos fazer o estudo dos retratos pictóricos dos Bispos do Porto, tivemos a noção que são essas obras de arte que lembram homens que deixaram marcas na sociedade merecedoras de serem homenageadas. A essas personalidades por alguma razão importante, ter-se-ia de celebrar a sua memória para *a posterior*.

Já Xavier Coutinho na sua obra *Apontamentos Iconográficos de Alguns Bispos Portugueses*, referiu:

*“Foram sempre os bispos portugueses, um dos maiores esteios da vida social portuguesa. Isto, sem todos os tempos, no passado sobretudo. Nunca se fez, nem se fará talvez jamais, o balanço dos serviços por eles prestados à grei quando no desempenho do seu múnus serviam a Deus e honravam a Pátria.”*

Foram estes homens que colaboraram e tiveram papel crucial na formação e independência do País e das várias Dioceses. Ao longo da nossa nacionalidade, tiveram funções quer administrativas, pastorais, e sociais de grande importância.

No entanto, e apesar do papel importante que os bispos exerceram no início na formação da própria cidade do Porto, nem todos foram retratados na sua época, chegando até alguns, a terem o seu retrato exposto tardiamente, por vezes alguns anos ou séculos após a sua morte, como reconhecimento à sua memória e obra.

E tendo em conta que os primeiros Bispos, embora com grande poder e influência na sociedade não foram retratados com tanta frequência, verificamos que não era usual na época medieval retratar estas personalidades, nem tão pouco eles se preocupavam em

---

<sup>59</sup> MACHADO, António de Sousa – *O Porto Mediévico problemas de Portucale* – Porto: Livraria Tavares Martins, 1968, pág. 119.

deixar o seu retrato como legado aos seus futuros sucessores, embora com algumas excepções, e mais em escultura tumular.

Quanto à pintura de retrato na época do Barroco, no Porto, fica a dever-se, essencialmente aos pintores locais, dos quais testemunham as suas obras nas salas das confrarias, igrejas, conventos, casas e palacetes. Aí, podem-se ver retratos de membros do clero, de burgueses e beneméritos ou até mesmo de membros com cargos superiores administrativos e fidalgos provincianos. Os encomendantes não eram exigentes na escolha dos artistas, nem reclamavam grande qualidade, apenas querendo ver-se retratados sem se decepcionarem com alguma mediocridade artística, como se poderá verificar em algumas obras<sup>60</sup>.

Quando nos deparamos com as pinturas encontradas, verificamos que elas nos podem colocar vários pontos de interrogação relativamente à autenticidade física do Bispo, quer pelo desfasamento temporal entre a época do retratado e a da sua representação, quer pela ausência documental iconográfica da época sobre eles. É neste contexto que nos deparamos com pintura de retrato e pintura representativa dos prelados. Salvo algumas excepções, como uma obra de Glama Ströberlle de D. Frei Fonseca e Évora, ou das duas pinturas que se encontram nos Clérigos de D. Tomás de Almeida e a do mesmo prelado que está exposta no Museu de S. Vicente de Fora, bem como as que a partir do século XIX foram realizadas com o modelo vivo ou através da sua fotografia. Quanto às outras, pensamos que se realizaram pela imaginação do próprio pintor, algumas com certos apontamentos iconográficos representando os Bispos essencialmente pelo papel fulcral que tiveram nas grandes obras que realizaram nas suas dioceses, não importando tão pouco a sua fisionomia mas antes o seu papel enquanto administradores dessas instituições (ex, D. Gonçalo de Morais, Vol. II, Fig.1, pág. 64)<sup>61</sup>.

## II – Análise Geral do Inventário

É perante este contexto que vos convidamos a um pequeno “tour” pelos vários locais onde nos deparamos com as pinturas dos seus retratos, passando pelas sete Dioceses e quatro entidades do país, uma Diocese em Espanha e uma entidade em Itália,

---

<sup>60</sup> A.A.V.V. - *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; Fundação das Descobertas, 1993, pág.104.

<sup>61</sup> O Bispo tem uma folha de papel aberta que segura com as ambas as mãos, mostrando a planta e projecto da construção do altar-mor da Sé do Porto, cuja obra foi seu patrocínio.

demonstrando apenas com alguns exemplares dos que se encontram no Paço do Porto e outros nos outros locais, aspectos do foro plástico e iconográfico que achamos interessante expor.

Poderemos ver que temos obras que retratam um Bispo do século XII mas que são realizadas muitos séculos após, como o caso de D. João Peculiar, (do séc. XII) D. Fernando da Guerra (do séc. XV) e de pelo menos uma representação das três de D. Diogo de Sousa (do séc. XV-XVI) todas elas encontradas na Sala dos Arcebispos, no Paço Episcopal de Braga e que provavelmente indiciam a probabilidade de serem todas do século XIX. O mesmo acontece com o retrato de D. Nicolau Monteiro, Bispo do século XVII, que é retratado um século depois, como outros que mais à frente teremos oportunidade de mostrar, ao mesmo tempo que analisaremos algumas obras que poderão ter sido pintadas na altura em que o retratado era vivo.

Entremos então nessa longa jornada onde os sentidos nos fizeram despertar para algumas curiosidades acerca destas obras de arte, que tão distantes algumas se nos deparam e outras embora perto, ficam longe ao olhar do mais comum e curioso observador.

Retornando aos exemplos encontrados no Paço Episcopal de Braga e mais propriamente entrando na Sala dos Arcebispos, deparamo-nos com 142 pinturas, dos seus retratos. Depressa salta à vista que a sua maioria fora realizada pela mesma pessoa, ou escola, numa mesma época, com a mesma dimensão e técnica (ver fig. 1 e 2). Apresentam-se na sua maior parte, representados apenas do peito para cima, ocupando a maior parte da tela, sem perspectiva, com fundo liso e traços de desenho muito semelhantes, como se podem ver por essa ordem nas Fig. 3,4,5 e 6, relativas sucessivamente a D. João Peculiar, Fernando da Guerra, D. Diogo de Sousa e D. Rodrigo da Cunha. Todos representados com a mesma tipologia, havendo entre as suas vidas, séculos de diferença e no entanto semelhantes nas suas representações.



Fig.1 – Sala dos Arcebispos, Paço Episcopal de Braga.



Fig.2 – Sala dos Arcebispos, Paço Episcopal de Braga.

É notável que apenas poucas pinturas de Bispos nessa sala fogem a essa forma representativa, talvez porque existissem retratos pintados deles da época ou mesmo, que pintados depois, fossem os únicos conservados e todos os outros servissem para completar a colecção. São neles visíveis as diferenças como se pode observar nos exemplos a seguir (ver Fig. 7 e 8).

Consegue-se perceber que a maioria destas obras foram encomendadas para satisfazer um pedido para completar a colecção de retratos pintados dos Arcebispos de Braga.

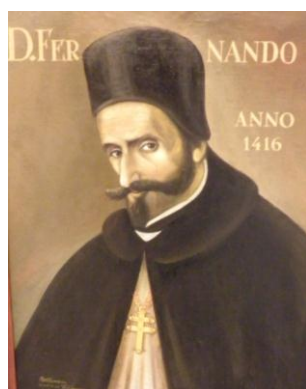


Fig. 3 – D. João Peculiar.

Fig. 4 – D. Fernando da Guerra.

Fig. 5 - D. Diogo de Sousa.

Fig. 6 – D. Rodrigo da Cunha.



Fig. 7 – D. Gaspar de Bragança, (menino da Palhavã) Paço Episcopal de Braga.



Fig. 8 – D. Frei João Crisóstomo de Amorim Pessoa, Paço Episcopal de Braga.

Voltando aos Bispos do Porto aí encontrados, se repararmos, podemos ver que cada um deles terá sido Bispo em séculos muito distantes, o primeiro, no século XII, o segundo no século XV, o terceiro no XVI e por último D. Rodrigo da Cunha no século XVII e no

entanto, são retratados com certas semelhanças essencialmente na técnica e forma como o artista desenha, denotando-se de imediato que se trata da mesma pessoa ou equipa que pintou aquela longa série de retratos.

Se nos três primeiros até podemos verificar uma certa sintonia física já o último foge um pouco a esse padrão, como se pode observar em algumas outras obras que se encontram na mesma sala. Então em que é que se terá baseado o/a artista para resolver retratar com essas fisionomias esses tantos prelados? Com que documentos ele (s)/a(s) se fundamentou para dar rosto aos Bispos? Por não termos indicações através de um comprovativo da sua autoria, o (s) /a (s) artista (s) apenas se poderá ter inspirado no que existe enquanto biografia dos retratados, pelas suas façanhas, pela época que viviam ou pelas situações que passaram. Será válido também ainda colocar outra questão: terá sido uma encomenda numa época recente para determinada ocasião especial e que sem qualquer fundamento sólido, o (s) /a (s) artista teve livre arbítrio para retratá-los como achasse melhor?

A essa questão não podemos dar uma resposta conclusiva, embora nos leva a supor que esta última hipótese seja a mais plausível.

O mesmo se pode concluir da obra que se encontramos no Paço Episcopal de Portalegre relativa ao mesmo Bispo da Fig. 6 (D. Rodrigo da Cunha) onde também ocupou a cadeira episcopal (ver Fig. 9) onde sem data nem autoria, não nos é facultada uma conclusão acerca da sua autenticidade física.



Fig.9 – D. Rodrigo da Cunha, Paço Episcopal de Portalegre.

Porém se repararmos o retrato que está em Portalegre representa o Bispo com o cabelo mais escuro podendo identifica-lo numa fase da sua vida mais jovem e daí também colocarmos a questão se esta pintura não poderá ter sido feita com a presença do prelado quando ele foi Bispo nessa Diocese, retirando esta obra da lista das que foram realizadas muito tempo depois da governação ou existência do prelado. O que poderá também ter acontecido é o artista que pintou o retrato para o Paço Episcopal de Braga ter tido conhecimento e contacto desta obra e ter resolvido dar um ar mais idoso ao Bispo já que ele terá sido Arcebispo em Braga numa fase mais tardia da sua vida.

Seguindo cronologicamente o percurso dos Bispos do Porto, constatamos que, o que se passou com estes casos também possivelmente poder-se-á ter passado com alguns retratos do Paço Episcopal do Porto. Nota-se que as obras relativas aos Bispos D. João Peculiar, D. João de Azevedo, D. Frei Gonçalo de Morais, D. Frei João de Valadares, D. Nicolau Monteiro, D. Frei de Santa Maria Saldanha, D. Tomás de Almeida, D. Frei José Maria da Fonseca e Évora, D. Frei António de Sousa, D. Frei António de Miranda Henriques, D. João de Rafael de Mendonça, D. Lourenço Correia de Sá e Benevides e D. António de S. José de Castro, são entre si com as mesmas dimensões, com as mesmas semelhanças iconográficas, os tons de cor utilizados e sobretudo o modo como o artista os retratou, que surgem todos “cortados” mais ao menos ao mesmo nível do corpo. Porém é muito arriscado da nossa parte fazer estas afirmações especialmente relativamente a estas obras que se encontram no Porto, sem mais uma vez, ter informação plausível para as confirmar, ou não. A questão fica no ar.

Deparamo-nos com outros exemplos como o retrato de D. Nicolau Monteiro, na Santa Casa da Misericórdia do Porto, realizado um século após a morte do Bispo por Domingos Teixeira Barreto. Sabe-se da sua autoria documentalmente, onde se pode ler no recibo de pagamento datado de 19 de Novembro de 1769, o seguinte:

*“ Recevi mais três mil e novecentos e secenta reis de hum retrato do Ex.mo Sr. D. Nicolau Monteiro. Porto, 19 de Novembro do anno de 1769. Domingos Teixeira Barreto. ”*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> SANTOS, Regina Maria Andrade Pereira dos – *Domingos Teixeira Barreto – Artista e Irmão da Misericórdia do Porto: Subsídios para o estudo da sua obra*. S.L: Separata da Revista Poligrafia nº 5, Publicação do Centro de Estudos D. Domingos Pinho Brandão, 1996. Outros autores também estudaram este artista como BASTO, A. De Magalhães – *Apointamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII. Documentos e Memórias para a História do Porto, Vol. XXXIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, S/D, p.p. 61-65.

D. Nicolau Monteiro provedor da Santa Casa da Misericórdia do Porto era merecedor de um retrato em sua memória e Domingos T. Barreto como irmão e artista da mesma casa prestou-lhe dessa forma homenagem.

O artista sem possibilidade de conhecer fisicamente o retratado, ou se inspirou na pintura que já poderia existir no paço Episcopal ou em algum desenho do prelado e que a ele possa ter tido acesso. Porém, seria mais fácil escolher a primeira hipótese onde podemos ver algumas semelhanças físicas (Fig.10, 11) verificando que por vezes não acontece com retratos diferentes do mesmo Bispo, como o de D. João Peculiar (Fig.12,13). No entanto também poderemos pensar que a pintura que está no Paço Episcopal do Porto poderá ser uma cópia da realizada por Barreto, pois mais uma vez não existem documentos que possam comprovar a incorporação ou contratação para a encomenda dessa pintura, acontecendo o mesmo para todas as que se encontram lá.

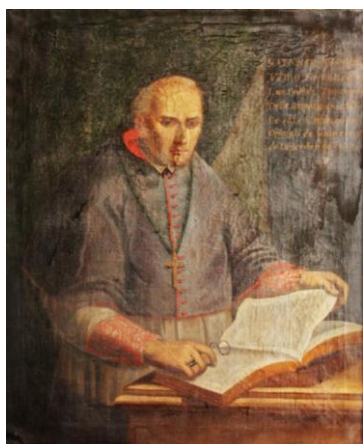


Fig.10 – D. Nicolau Monteiro, Paço Episcopal do Porto.



Fig.11 – D. Nicolau Monteiro, S. C. M. do Porto.



Fig.12 – D. João Peculiar, Paço Episcopal do Porto.



Fig.13 – D. João Peculiar, Paço Episcopal de Braga.

Nas suas pinturas, os Bispos são representados com os símbolos litúrgicos do seu estatuto, como a mitra, a cruz peitoral, e o anel episcopal, tendo em alguns casos o báculo. Conforme poderemos ver nas imagens das fichas de inventário (Vol. II) os preladados são pintados geralmente num ambiente de interior, sentados ou de pé. As suas vestes eclesiásticas pouco diferem de uns para os outros, usando geralmente a batina, a murça por cima da sobrepeliz de renda branca, alguns a capa de asperges ou por vezes o farraiolo com mozela. Poucos são retratados de forma que se vejam as cáligas e só dois dos que são representados com as mãos à vista (sua maioria) é que não exibem o anel episcopal. Temos ainda casos de representações de Bispos trajados com vestes de monge, (Fig.14) por pertencerem a Ordens Monásticas. Estão também pintados quase todos em semi-perfil, com face voltada para o observador, segurando ou pousando uma das mãos sobre um livro, (ver Fig.15, 16 e 17).



Fig.14 – D. Frei José de Santa Maria Saldanha,  
Paço Episcopal do Porto.



Fig.15 – D. João Rafael de Mendonça,  
Paço Episcopal do Porto.



Fig.16 – D. Lourenço Correia de Sá,  
Paço Episcopal do Porto.



Fig.17 – D. João Magalhães e Avelar,  
Paço Episcopal do Porto.

Dos setenta e sete Bispos do Porto só de vinte e nove é que encontramos pinturas de retrato. Destes, distingue-se um, pelo número de obras que se executou sobre a sua pessoa. D. Tomás de Almeida, primeiro Patriarca de Portugal é sem dúvida o Bispo do Porto com mais obras de arte em sua homenagem.

Sabendo que existe um desenho (Fig.18, Matrizpix) no Museu Nacional de Arte Antiga<sup>63</sup>, que Vieira Lusitano fez como preparação para algumas pinturas de D. Tomás de Almeida mas que em relação às que encontramos não tem correspondência directa. Sabe-se que durante o terramoto de 1755, vários retratos desapareceram de alguns palácios, e instituições e que alguma que ele possa ter feito do Patriarca pode ter desaparecido. As seis pinturas que descobrimos de D. Tomás de Almeida estão divididas pelo Porto e Lisboa, estando uma no Paço do Porto, duas na Irmandade dos Clérigos, as outras três em Lisboa, duas no Paço Episcopal, a terceira no Museu de S. Vicente de Fora.



Fig. 18 – D. Tomás de Almeida, desenho preparatório de Vieira Lusitano, Museu Nacional de Arte Antiga, (Matriz Pix).

O desenho está datado do ano 1744, tem 27,2 x 18,8 cm e foi realizado a lápis realçado o traço a pena a tinta sépia, sobre quadrícula a sanguínea e está inventariado como o número 2845, (Matriznet). Podemos verificar que apesar de algumas

<sup>63</sup> Deslocamo-nos até ao Museu com visita marcada com antecedência, contudo não fomos atendidos e tivemos que recorrer à Matriz Pix e Matriz Net para recolher a imagem e informação.

semelhanças com os quadros que encontramos do Patriarca quer no Porto quer em Lisboa, elas não são conferentes ao traço de Lusitano, podendo ser este o desenho de uma ou duas obras que Lusitano terá executado e que terão desaparecido durante o Terramoto

Vivia-se a época de maior expansão na arte do retrato, com o reinado de D. João V, todas as suas personalidades seguiam a moda europeia. Surgiam encomendas de pintura de retrato aos pintores menos conhecidos como aos melhores da Corte, portugueses ou estrangeiros. Quem tinha maior poder económico dava-se ao luxo de escolher pintores vindos de fora do país que vinham propositadamente para retratar fidalgos ou pessoas ligadas ao clero, como mais à frente poderemos ver, e que por vezes acabavam por ficar em Portugal pelo número de encomendas que surgiam quer nesta temática quer dentro de outros géneros pictóricos, (ex. pintura religiosa).

Vieira Lusitano tal como já explicamos no capítulo anterior, tornou-se no mais célebre pintor do reino de D. João V a partir de 1733. Com formação em Roma, foi discípulo de Lutti e Trevisani, pintando uma série de retratos régios que desapareceram com o Palácio quando ardeu durante o Terramoto. Fez retratos de alguns aristocratas do país e algumas obras religiosas por encomenda da Igreja, onde convivia com D. Tomás de Almeida, quando este lhe propõe a encomenda dos seus retratos. Contudo, as duas pinturas existentes em S. Vicente de Fora são de autoria desconhecida sem nenhum deles estar atribuído ao pintor, (Fig. 19 e 20).



Fig.19 – D. Tomás de Almeida,  
Paço Episcopal de Lisboa.



Fig.20 – D. Tomás de Almeida  
S. Vicente de Fora.

Porém, segundo João da Silva Nascimento, na *Obra Joanni V o Magnifico*,<sup>64</sup> refere fontes setecentistas onde dão conta da existência de três retratos do Patriarca, executados por Vieira Lusitano bem como uma sanguínea que se pensa ser a existente no Museu Nacional de Arte Antiga. Neste desenho D. Tomás encontra-se sentado, no acto de abençoar onde na sua inscrição se pode ler:

*“Idea p<sup>a</sup> o retratto do Patriarca Thomas primeiro que eu retratei por ordem del Rey D. João V. O pro queimou-se no Passo, mas ficou huma coppia feita por mim que esta em poder da Exm<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> Marquesa de Alorna em Chellas”.*

Ficamos ainda a saber através dessa obra bibliográfica, que Vieira fez um retrato por encomenda do monarca e que o mesmo se perdeu no incêndio conforme testemunham as memórias da *Autobiografia* do pintor, escritas em 1780. Também está confirmado por João Baptista e Castro em 1745 a prestação do pintor ao serviço da Corte e dos retratos que ele executou para o Palácio da Mitra em Marvila, onde refere que Vieira os terá executado nesse mesmo ano.

Poderão então ser os quadros que estão no Paço Episcopal de Lisboa, um a encomenda do Patriarca e o outro o que sobreviveu no Palácio de Chelas, da Marquesa de Alorna (familiar de D. Tomás de Almeida e que na época também terá encomendado um retrato dele para sua casa)? Mas mais uma vez fica a dúvida no ar.

Já o outro quadro do Patriarca (ver Fig. 21) que se encontra no Museu de S. Vicente de Fora, esteve muitos anos atribuído a Vieira Lusitano, e há pouco tempo, após um restauro que sofreu e um longo estudo sobre ele, Ayres de Carvalho associa-o a um desenho assinado por Domenico Duprá que foi adquirido pelo rei Umberto de Sabóia e onde as semelhanças do enquadramento são evidentes (embora no desenho o retratado seja do então, Príncipe D. José). É sobre esta questão que há pouco tempo o Dr. Nuno Saldanha publicou no *Jornal Público*, o seguinte artigo:

*“Trata-se de um dos melhores retratos existentes do Primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida (1670-1754), e um dos raros exemplares que sobreviveram até aos nossos dias. De corpo inteiro, em pose “ostentosa” junto a uma credencial ricamente elaborada, o mesmo denota o teor cortesão da arte retratista que se desenvolve nas primeiras décadas do reinado de D. João V. A sua autoria deve naturalmente filiar-se num dos pioneiros da introdução deste “estilo grandioso” em Portugal, o pintor saboiardo Giorgio Domenico Duprá (1689 – 1770), um dos melhores retratistas do seu tempo, e que aqui residiu entre 1719 e 1731, antes de regressar a Roma. O retrato parece filiar-se num desenho assinado por Duprá, da coleção do rei Umberto de Sabóia, figurando o estudo para um retrato de D. João V (ou do príncipe D.*

---

<sup>64</sup> A. A. V. V. – *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR, 1994, pág.244.

*José), onde as semelhanças são por demais evidentes - o enquadramento da composição, a cortina de fundo, a credencia em primeiro plano, e a própria pose do personagem. Duprá deve ter executado este retrato pouco depois da sua chegada a Lisboa, em 1719 (apenas 3 anos após a nomeação de D. Tomás como Patriarca), por volta de 1720, dado que o mesmo se apresenta ainda com o cabelo de cor natural, diversamente do que sucede em retratos posteriores."<sup>65</sup>*



Fig. 21– D. Tomás de Almeida, Museu de S. Vicente de Fora.

Duprá poderá efectivamente ser o seu autor já que pouco depois do Patriarca ter tomado posse da Diocese de Lisboa, chega o pintor a Portugal em 1719, juntamente com Juarra e Vieira Lusitano que retorna ao país após anos de estudo em Itália. Estando registado na Irmandade de S. Lucas, e morando nas varandas do Terreiro do Paço, significaria que já D. João V o teria nomeado como pintor régio. A partir daí a sua carreira afirma-se como pintor de retrato da Corte. A pintura dele com influência de Trevisani une-se com a de gosto francês, dando origem a uma nova fase da retratística oficial portuguesa. Colaboraram com ele alguns pintores portugueses como, Francisco Pinto Pereira e Francisco José Aparício, ambos retratistas. Após alguns anos e depois de restabelecidas as relações entre a Santa Sé e a monarquia portuguesa, Duprá volta para Roma onde executa alguns retratos para aristocratas em Portugal. Pensa-se ainda que fez o retrato de um Bispo do Porto (D. Frei José Maria da Fonseca e Évora) para a Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma<sup>66</sup> embora, após termos contactado essa Igreja informaram-nos que não existe lá essa pintura.

Quanto às obras do Patriarca que se encontram no Porto, pensamos que a que está na Irmandade dos Clérigos tenha sido encomendada pela Instituição ao próprio D. Tomás de Almeida, que segundo Xavier Coutinho, na sua obra *A Igreja e a Irmandade*

<sup>65</sup> SALDANHA, Nuno – *Retrato do 1º Patriarca*. Público: 6 Mai. 2010, pág. 2.

<sup>66</sup> A. A. V. V. – *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR, 1994, pág.242.

dos Clérigos, dá conta de um inventário encontrado no local e realizado em 1762, que através de carta datada de 15 de Dezembro de 1753 o prelado autorizava a fazer o seu retrato para aquela Irmandade e que no mês anterior lhe tinha enviado o seguinte pedido:

*«Copia da carta q. a Meza desta Vem.el Irmandade escreveu ao Exmº Srº D. Thomas de Almeida, primr.º Cardeal Patriarcha de Lisboa, nosso Irmão ex- Prezidte. Pedindo-lhe licença p.ª mandar-lhe tirar o Retrato».*

*Eminentíssimo e R.mo Snr.*

*Como V. Emin.cia pella sua grandeza tem honrado tanto esta nossa Irmand.e quer ella, por demonstração de agradecida a tantos beneficcios, deixar à posterioridade, no Retrato de V. Emin.cia, hum padrão em q. os nossos futuros Irmaons admirem seu mais singular e distinctíssimo Bemfeitor, p.a q. exercendo se noos sufrágios nos ajudem a gratificar as inimitáveis Mercez, com q. V. Emin.cia tem exaltado esta humilde congre.am de Clerigos pobres; sendo preciso q. V. Emin.cia dê authorid.e p.ª este diminuto obzequio do nosso reconhecim.tº.*

*E por q. a Arte, com distancia, não poderá avivar tanto simulacro das nossas mayores veneraçoes, suplicamos a V. Emin.cia se digne querer permitir, q. va à presença de V. Emin.cia q.em nos possa debuxar a Imagem, digo a perfeita Imagem d'hum tão zeloso Bemfeitor e digníssimo Irmão Nosso.*

*Todos nós pedimos a D.ª N. Sr.prospere a V. Eminen.cia m.tos annos de vida p.ª nella mais continue inda as esmolos, com q. a inimitável charidade de V. Eminen.cia tanto tem enriquecido a nossa suma indigência.*

*A pessoa de V. Eminen.cia g.e D.ª Nosso Sr. como m.to, pedimos e rogamos. Porto em Meza, 14 de Novembro de 1753.*

*Eminentíssimo e R.mo Senr. Prostrados aso pes de V. Emin.cia os beijão com toda a sumissão reverentes Seus devotíssimos e humilíssimos Irmãos, e obrig.mos súbditos.»*

A obra encomendada ao pintor José Pinto Vieira segundo esse inventário, foi nesse mesmo ano e deve ser referente à que se encontrava na secretaria naquela época bem também como o retrato oval que foi pago por outro Irmão e que se encontrava na sacristia, local, onde ainda hoje se encontra e cujas imagens passamos a mostrar (Fig. 22 e 23).



Fig.22 – D. Tomás de Almeida,  
Irmandade dos Clérigos.



Fig.23 – D. Tomás de Almeida,  
Irmandade dos Clérigos .

Se repararmos com atenção é a pintura mais pequena, a oval, que tem mais semelhanças com o desenho de Lusitano (posição da mão direita do prelado e cabelo) o que poderá justificar que o seu autor poderá ter tido conhecimento e contacto ou com a obra pintada de Lusitano ou com o seu desenho preparatório e que de um ou de outro poderá ter “tirado” parte da sua inspiração.

Tal como tínhamos exposto no capítulo anterior, o reinado de D. João V foi o grande impulsionador para este género de representação artística, o retrato de aparato. A partir da segunda metade do século XVIII, com D. José e depois D. Maria I o retrato ganha uma posição de destaque em todas as casas nobre do país.

É precisamente durante esse século que encontramos mais representações pintadas dos Bispos do Porto. Como personalidades, participantes na vida pastoral, cultural, judicial e até por vezes política da cidade, não deixavam de o ser também na vida comunitária e social da época. Tal como as grandes famílias aristocratas da cidade também eles realizavam grandes festas no Paço Episcopal recebendo nos seus salões as famílias com mais prestígio do Porto e de outras localidades. Era usual que essas famílias doassem grandes quantias de dinheiro para obras de beneficência, fossem mesários de Ordens Religiosas, de Confrarias ou até que custeassem certas obras de restauro de igrejas e capelas ou mesmo as mandassem construir de raiz.

Por exemplo, temos o caso de D. Maria Ludovina Teixeira de Aguiar<sup>67</sup> proprietária do Solar da Nossa Senhora da Conceição em Cedovim, Douro, que muitas

---

<sup>67</sup> LEITE, Ângela – *Ana Kelly, uma saga de amor e coragem*. Alfragide: Oficina do Livro, 2011, pág. 75.

vezes nas suas vindas ao Porto onde mantinha o seu palacete na rua de São Luís e assistindo às missas na Sé, deixava aí uma generosa esmola. D. Ludovina muitas vezes emprestara o seu cozinheiro francês, Michel Bellier, ao Bispo do Porto D. Frei António de São José de Castro bem como ao seu antecessor, D. Lourenço Correia de Sá e Benevides (Fig. 24 e 25) para os banquetes que organizavam no Paço Episcopal. Ora, se era moda existir retrato de aparato nos palacetes abrasonados dos membros das famílias fidalgas, era normal que essa mesma moda fosse seguida pelos membros da mais alta hierarquia do clero onde nos seus Paços, os salões nobres também eram ornados com os seus retratos, a par do que se poderia ver nos Solares das famílias de maior prestígio social.



Fig. 24 – D. Frei António de S. José de Castro, Paço Episcopal do Porto.



Fig. 25 – D. Frei António de S. José de Castro, Irmandade dos Clérigos.

Olhando precisamente para obras das Figuras 24 e 25 reparamos que embora sejam do mesmo prelado a sua representação é diferente. A que está no Paço Episcopal retrata o Bispo mais jovem, não tanto pelo seu já cabelo grisalho mas antes pelas suas feições mais delicadas, ao contrário do que está na Irmandade dos Clérigos onde se notam algumas características de uma pessoa com idade mais avançada. Nestes exemplos nota-se também uma representação totalmente diferente na sua composição, enquanto no primeiro o Bispo está representado a meio corpo e voltado para o seu lado esquerdo no segundo está de corpo inteiro e virado ligeiramente para o seu lado direito.

Mais uma vez sem dados concretos sobre a autoria e datação de ambas, podemos apenas constatar pelas outras obras existentes nos Clérigos e que de uma aqui já tratada e outras duas que passaremos a analisar mais à frente, sabemos que essa Irmandade geralmente resolvia mandar retratar os Bispos que aí tivessem tido um papel relevante.

Sabemos também que geralmente o faziam quando os Bispos ainda eram vivos para que assistissem a essa homenagem que lhes pretendiam fazer. Então, supostamente que esta obra poderá ter sido feita ou ainda no último ano século XVIII ou já no início do século XIX já que ele foi Bispo do Porto entre 1799 e 1814, ano em que faleceu.

Recuando um pouco no tempo mas apenas alguns anos, encontramos na mesma cidade e nas mesmas Instituições religiosas, dois retratos de D. Frei José Maria da Fonseca e Évora. A que se encontra na Irmandade dos Clérigos do Porto está atribuída a João Glama Ströberlle e a que está no Paço Episcopal não se sabe a autoria mas pode-se ver que existem algumas semelhanças, (Fig.26 e 27).



Fig. 26 - D. Frei José Maria da Fonseca  
Paço Episcopal do Porto.



Fig. 27 – D. Frei José Maria e Évora,  
Irmandade dos Clérigos do Porto.

Podemos ver que existem pontos comuns em ambas as obras. O enquadramento do prelado na tela, os braços na mesma posição, as mãos, uma a segurar uma folha igual, a outra pousada no barrete episcopal quadrangular preto da mesma forma, traja as mesmas vestes, apenas com a diferença que no da Irmandade não tem a cruz peitoral pendurada ao pescoço. O fundo é semelhante e até os apontamentos arquitectónicos que existem no lado superior direito da tela são muito parecidos, no entanto, a do Paço pensa-se ser uma cópia pela forma que o artista pinta as dobras do traje onde se nota que as sombras não são idênticas.

Estes factores podem levar-nos a pensar que a pintura que está no Paço é uma cópia da obra do João Glama, mas podemos colocar a questão se não será esta pintura obra sua também embora numa fase anterior à outra, já que o artista quando volta a Roma para se aperfeiçoar em 1734, D. Frei José Maria Fonseca e Évora ocupava altos cargos na Cúria e

Embaixada portuguesa nessa cidade desde 1712 e tornou-se amigo e protector do pintor. Por essa razão, e já estando os dois no Porto, pintor e Bispo, talvez João Glama agora com melhor formação possa ter retratado o Prelado com outra técnica de maior perfeição e detalhe. Foi um artista que fez inúmeros retratos para clientela institucional e particular da cidade e outras regiões, tornando-se um dos artistas que deu maior contributo para os primeiros passos de duas das mais destacadas figuras da cultura artística do Neoclassicismo (Vieira Portuense e José Teixeira Barreto). Pela sua competência e reputação de retratista na cidade, era a sua clientela do estrato social mais culto. Nascido em Lisboa e filho de um alemão que viera no séquito da Rainha D. Mariana da Áustria, vai estudar com Vieira Lusitano e outros pintores, para a Academia de S. Lucas em Roma em 1734 e vem para Portugal em 1741. Quando da morte do seu pai, retorna à cidade eterna onde conheceu o seu protector D. Frei José e Évora. Após a morte do Bispo viu a sua carreira sem protecção na capital e volta ao Porto até ao fim dos seus dias onde executou mais de seiscentos retratos, segundo tinha afirmado a um colega, João André Chiape.<sup>68</sup>

Em relação a D. Frei José Maria da Fonseca e Évora, José Fernandes Pereira, realça que já Giorgio Domenico Duprà também terá executado em Roma em 1732 um retrato do prelado a pedido do marquês de Abrantes<sup>69</sup> pintura que não conseguimos identificar nem localizar.

Quanto ao Bispo D. Frei Aleixo de Miranda Henriques, existem duas obras que o retratam, uma no Paço da cidade Invicta, outra no Museu do Abade de Baçal, Bragança (Fig. 28 e 29). Sem conhecimento da autoria de ambas as pinturas, podemos contudo, pela informação na ficha de inventário que obtivemos através da Matriznet, saber da atribuição da data do quadro que se encontra no Museu da cidade transmontana.

---

<sup>68</sup> A.A.V.V. - *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; Fundação das Descobertas, 1993, pág.105.

<sup>69</sup> PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário do Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pág. 152.

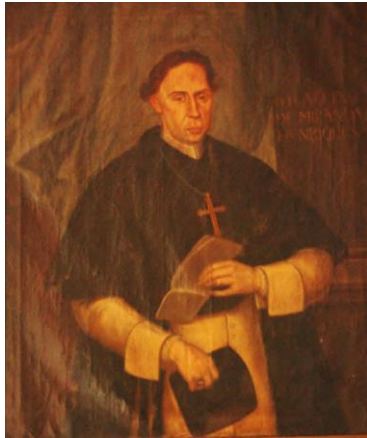


Fig. 28 – Frei Aleixo de Miranda Henriques, Paço Episcopal do Porto.



Fig. 29 -D. Frei Aleixo de Miranda Henriques, Museu de Abade de Baçal, (Matriz Pix).

Verificamos que o artista que pintou o quadro que se encontra no Museu brigantino foi muito mais cuidadoso nos pormenores e deu-lhe um ambiente de requinte barroco com os móveis de talha dourada e a biblioteca como fundo. Não se conhecendo a autoria de um e de outro mas sabendo-se a data dessa obra, podemos pensar que, ou se terá inspirado na que está no Paço Episcopal do Porto ou que esta, poderá ser uma cópia da que está no Museu. Isto, pelo facto que se constata que as feições do retratado são muito semelhantes. Tendo em conta que se foi pintado ainda no século XVIII e que o Bispo faleceu em 1771 poderia o/os pintor/es ser (em) conhecedor (es) da fisionomia de D. Frei Aleixo de Miranda Henriques.

Quando viajamos para o século XIX vamos encontrar um caso curioso acerca de uma representação, a de D. Jerónimo José da Costa Rebelo. Encontrado o seu retrato em quatro locais, verificamos que três deles são similares, mas segundo dois historiadores<sup>70</sup> só um é atribuído a Roquemont. Trata-se das obras que se encontram no Paço Episcopal do Porto, na Santa Casa da Misericórdia de Braga e finalmente na Confraria do Bom Jesus do Monte em Braga (Fig. 30, 31 e 32). Temos ainda uma quarta pintura na

---

<sup>70</sup> Quer Júlio Brandão na sua obra *O Pintor Roquemont, subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras*. Lisboa: Livraria Moraes, 1929, como Xavier Coutinho na obra *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Separatas do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1963 apontam o pintor como o autor do quadro que está na Confraria do Bom Jesus do Monte, em Braga.

Irmandade dos Clérigos de autoria desconhecida mas se nota que não existe qualquer relação com as outras três (Fig.33).



Fig. 30 – D. Jerónimo J. da Costa Rebelo, Paço Episcopal do Porto.



Fig. 31 – D. Jerónimo J. da Costa Santa Casa da Misericórdia de Braga.



Fig. 32 – D. Jerónimo J. da Costa Confraria do Bom Jesus do Monte.



Fig. 33 - D. Jerónimo da Costa Rebelo, Irmandade dos Clérigos do Porto.

Como podemos ver as três primeiras pinturas são muito semelhantes, no entanto, apenas está atribuída a autoria a Roquemont à que está na Confraria do Bom Jesus, em Braga, sendo possivelmente uma cópia a que está no Paço e a da Santa Casa da Misericórdia de Braga. August Roquemont, segundo Xavier Coutinho nasceu em Genebra em 1804, estudou em Paris, Frankfurt, Darmstadt, Roma e Veneza. Parte para Florença e volta para Roma em 1826 e retorna a Florença antes de vir para Portugal, onde chega a Lisboa a 24 de Agosto de 1828 estando em Outubro do mesmo ano no Porto. O seu trabalho dividiu-se

entre esta cidade e Guimarães sendo contudo a cidade invicta que o seduziu até ao dia da sua prematura morte.<sup>71</sup>

Foi colaborador do Conde de Rackzynski que deixou escrito sobre o pintor o que passamos a citar:

*“Est um peintre consciencieux, sans orgueilleuse prétention, intelligent, coloriste vrai. Il est doué á un très haut degré du sentimento des arts et il les juge á merveille.”*<sup>72</sup>

Fez inúmeras obras no Porto, desde pintura histórica, religiosa, de paisagem e muitos retratos. E, é neste âmbito que vemos o artista a pintar o retrato de D. Jerónimo Costa Rebelo para a Confraria do Bom Jesus de Braga. D. Jerónimo Costa Rebelo querendo interromper a tradição a que os bispos anteriores se haviam habituado, abria semanalmente as portas do Paço: *“recebia cavalheiros e damas que aí passavam a noite conversando ou jogando”* ousando desta forma, modificar o “tónus” da vida no Paço Episcopal.<sup>73</sup> Mais uma vez o Bispo compartilhava a sua vida com as pessoas da mais alta hierarquia social e cultural da cidade onde o seu retrato a par do que assistia nas casas de alguns nobres, e comerciantes de prestígio, reafirmaria a sua posição de honra nas salas que se abriam à sociedade, fosse no Paço ou na Confraria, em Braga. Roquemont tal como frequentava as reuniões nocturnas por exemplo que Forrester dava, também era frequentador dos serões de música e jogo de voltarete no Paço Episcopal<sup>74</sup> e certamente a relação de amizade que mantinha com o Bispo fê-lo seu retratista.

Mas temos também alguns retratos assinados de autores que se nos deparam com muita pouca documentação biográfica ou até em alguns casos nenhuma, como o caso de J. Stewart do qual não encontramos biografia e que retratou D. João de França Castro e Moura, (Fig. 34).

De Thomaz de Moura artista que retratou o Bispo e depois Cardeal do Porto, D. Américo Ferreira dos Santos Silva, bem como D. António José de Sousa Barroso e D. António Augusto de Castro Meireles, (Fig. 35, 36 e 37) sabe-se pouco, apenas que frequentou as Belas Artes do Porto e que realizou uma exposição com alguns colegas nesse local. Veio de fora do país, não e sabendo ao certo de onde, trazendo com ele certas

---

<sup>71</sup> COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1963, p.p. 6-7.

<sup>72</sup> *“É um pintor consciencioso, sem orgulho pretencioso, inteligente, verdadeiro colorista. Ele é doado por um grande grau de sentimento nas artes, sabendo julga-las maravilhosamente”*.

<sup>73</sup> COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1963, pág. 20.

<sup>74</sup> BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont Subsídios para o estudo do artista- vida, época e obras*. Lisboa: Livraria Morais, 1929, pág. 60.

impressões de Paris e da Bretanha. Os seus tons acinzentados que utiliza são desconhecidos do nosso panorama nacional, conferindo aos seus quadros uma certa nostalgia e melancolia, mas caracterizante das paisagens francesas onde o céu é brumoso, ao contrário do nosso azul límpido e claro. No entanto, ao pintar no nosso país, não aplica algumas cores ocres e carmins, típicas dos nossos artistas e da nossa paisagem, mas confere-lhe ainda uns tons muito suaves e acinzentados conferindo-lhes uma atípica característica visual. Paisagens que embora portuguesas continham atmosfera de influência bretã.<sup>75</sup>



Fig. 34 – D. João da França Castro e Moura, Paço Episcopal do Porto.

---

<sup>75</sup> Thomaz de Moura expôs em Lisboa nas salas da Sociedade de Belas Artes com sete quadros entre 1903 e 1904 e neste último ano, no Porto, teve na sala da Photographia Guedes, do grande apoiante dos artistas, Guedes de Oliveira, uma exposição com 39 pinturas, in LEMOS, António – *Notas d`Arte* – Porto: Typographia Universal, 1906, pág. 51 e 94.

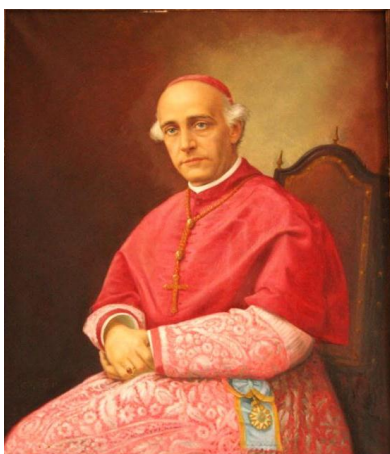


Fig. 35 – D. Américo F. Santos  
Paço E. do Porto.

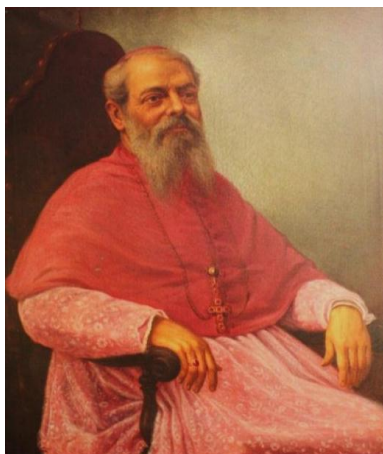


Fig. 36 – D. António José de Sousa  
Barroso, Paço E. do Porto.



Fig. 37 – D. António A. de  
C. Meireles, Paço E. do Porto.

Os dois primeiros têm as mesmas dimensões e apenas o mais recente, o de D. António Augusto de Castro Meireles é que difere no tamanho (mais pequeno) e na forma como o artista desta vez resolve enquadrar o retratado na tela. Os dois primeiros, os Bispos estão sentados em semi perfil, embora cada um voltado para um lado diferente, num ambiente de interior, com um elemento decorativo adjacente, que em ambos os casos são apenas o cadeirão.

As pinturas de D. António Barroso e de D. Américo Santos Silva estão datadas do mesmo ano, 1922, e a de D. António Castro Meireles de 1936 único prelado que o pintor retratou com o modelo ainda vivo e a governar a Diocese do Porto.

Numa era em que a fotografia se iniciava em Portugal, surgiam alguns registos dos Bispos como de D. Américo, D. António Barroso e de todos os outros que se seguiram o que pode também ter servido de inspiração ao pintor para poder registar as características fisionómicas dos retratados.

Existem várias caricaturas deste prelado que Rafael Bordalo Pinheiro executou quando em alguns eventos D. Américo participou, bem como alguns desenhos em revistas como *O Occidente* onde surge um feito por Manuel de Macedo e que tem uma reprodução no Arquivo Nacional. Ainda outro desenho deste prelado pertence a Joaquim Maria Pinto que o retratou para a revista humorística *Charivari*, e que para a executar se serviu de uma imagem que o fotógrafo alemão Emílio Biel residente no Porto, tinha tirado a D. Américo.

Outro aspecto interessante na pintura da Fig. 37 é que o Bispo foi retratado em total perfil com os braços estendidos ao longo do corpo sem exhibir o anel episcopal.

Em relação a este último Bispo, D. António Augusto de Castro Meireles encontramos uma outra pintura no Paço Episcopal de Angra do Heroísmo realizada por um artista de nome Ilchenko (Fig. 38) e cuja biografia não encontramos.

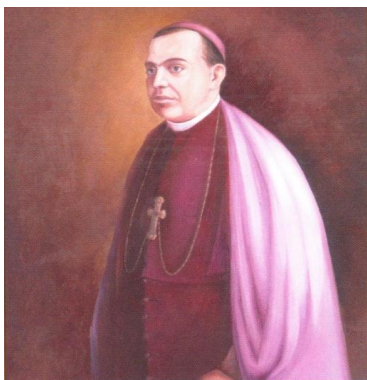


Fig. 38 – D. António Augusto de Castro Meireles, Paço Episcopal de Angra do Heroísmo (Diocese do A. do Heroísmo).

Tal como Thomaz de Moura, este pintor retrata o Bispo voltado para o seu lado direito embora a face não esteja em total perfil, e como no primeiro, resolve apresentar o prelado sobre um fundo liso escuro com incidência de luz vinda do mesmo lado direito superior, realçando o lado esquerdo do prelado. Esta pintura, no entanto ao contrário da primeira não é tão “fotográfica” nem pormenorizada, resultante de uma pincelada muito mais solta.

Mendes da Silva pintor nascido no Porto em 1903 pintou o retrato de D. Agostinho de Jesus e Sousa que se encontra no Paço da cidade em 1972, vinte anos após o Bispo ter falecido. Reparando nesta data pode-se pensar que provavelmente poderá ter sido pelo vigésimo aniversário da sua morte que a pintura foi encomendada, mas enquanto o Bispo foi vivo o artista poderá tê-lo conhecido porque também fez alguns restauros de pinturas para algumas igrejas do Porto, como a Igreja dos Congregados, Capela das Almas, Igreja das Carmelitas, entre outras nas redondezas, como ainda se poderá colocar a hipótese de ter-se inspirado em suportes de registo fotográfico já existentes na época.

Quanto às pinturas que se encontram no Pontifício Colégio Português de Roma, do/a artista M. Ammendolia do/a qual não conseguimos obter qualquer informação temos duas obras, uma de D. Agostinho de Jesus e Sousa e de D. António Ferreira Gomes. (Fig. 40 e 43).



Fig. 39 – D. Agostinho de Jesus e Sousa, Paço Episcopal do Porto.



Fig.- 40 – D. Agostinho de Jesus e Sousa, (Pontifício Colégio Português de Roma).

A pintura de D. Agostinho de Jesus e Sousa que está no Paço Episcopal do Porto (Fig. 39) está assinada pelo artista Mendes da Silva, representando o Bispo sentado, olhando de frente para o observador, numa idade mais avançada enquanto, que a que se encontra em Roma, o prelado está pintado só do peito para cima ocupando a maior parte da tela num fundo plano e escuro, vendo-se só parte da sua murça de arminho branco com uma cruz peitoral diferente mas com os mesmos óculos e denotando-se que de idade mais jovem pelo cabelo menos grisalho.

Quando nos deslocamos ao Paço Episcopal de Lamego deparamo-nos com um caso curioso. Julgávamos que iríamos encontrar mais uma pintura do retrato de D. Agostinho de Jesus e Sousa quando verificámos que afinal o que se encontra no Paço é um registo fotográfico de uma pintura do Bispo, com a “assinatura” da casa *Foto Beleza* no canto inferior direito.

Relativamente a essa pintura (ver Fig. 41) não temos conhecimento onde se encontra. O que nos chamou à atenção é que se assemelha muito ao retrato que nos foi cedido pelo Pontifício Colégio Português de Roma, na forma como o prelado está trajado (a mesma Murça de arminho branco) o mesmo corte e cor de cabelo, os mesmos óculos e a mesma Cruz Peitoral, que é diferente da que aparece no retrato do Paço do Porto. No entanto, no retrato fotografado de Lamego podemos ver o Bispo sentado na mesma posição, num cadeirão muito semelhante ao que está no Porto.



Fig.41 – D. Agostinho de Jesus e Sousa, Paço Episcopal de Lamego.

Quanto ao retrato de D. António Ferreira Gomes, que se encontra no Paço do Porto foi pintado pelo artista portuense Henrique Medina em 1981 a um ano da resignação do Bispo. Tal como a maior parte das anteriores obras e apesar de ser uma pintura muito recente não se sabe da sua incorporação no Paço, pressupondo que tenha sido ou encomenda do próprio Bispo ou da Diocese, que quis honrar a memória do seu Prelado que tanto ofereceu à cidade e sofreu com o regime ditatorial, (Fig. 41).

De D. António recolhemos também um outro retrato que se encontra em Roma, no Colégio Pontifício Português e que foi executado também pelo(a) mesmo artista italiano(a) M. Ammendolia, durante os anos sessenta do século XX quando o Bispo esteve exilado em Itália, entre outros locais, (Fig. 43).



Fig. 42- D. António Ferreira Gomes, Paço Episcopal do Porto.



Fig. 43 – D. António Ferreira Gomes, (Pontifício Colégio Português de Roma).

Repare-se que o retrato que se encontra em Roma é na sua técnica representativa muito semelhante à do anterior Bispo D. Agostinho de Jesus e Sousa, (Fig. 40) com o prelado representado só do peito para cima, ocupando a maior parte da tela sobre um fundo plano e escuro, onde se pode observar que o Bispo está retratado mais jovem em relação ao que foi retratado anos mais tarde por Medina, dando-nos a ideia que supostamente o/a artista poderia ter conhecido os dois Bispos quando estes por motivos embora diferentes estiveram em Roma.

D. Júlio Tavares Rebimbas tem uma representação no Paço Episcopal do Porto, do recentemente falecido pintor Júlio Resende. É datado de 1988 ainda com o Bispo a ocupar a cadeira episcopal, não se sabendo se foi encomenda do Prelado, oferta da Diocese ou provavelmente até do próprio pintor (Fig. 44).



Fig. 44 – D. Júlio Tavares Rebimbas, Paço Episcopal do Porto.

Quanto ao retrato de pintura em suporte de tela temos como último exemplo o de D. Armindo Lopes Coelho que se encontra no mesmo Paço e que foi feito em 2006 pelo artista António Macedo, considerado um dos maiores pintores da arte figurativa contemporânea. O seu trabalho é conotado pelo rigor do seu desenho confundindo-se por vezes com a imagem fotográfica, (Fig. 45).

Sabe-se que retratou várias personalidades da cidade do Porto de onde é originário embora tenha vivido alguns anos em Londres local onde através de muita pesquisa encontrou e aperfeiçoou o seu próprio estilo assumindo-se como hiper-realista e figurativista.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> A.A. V.V. – Cordeiros, Arte Moderna e Contemporânea, 2010-2011. Porto: Cordeiros Galeria, 2010, pág. 157.

Mais uma vez, não há documento ou qualquer registo da incorporação desta pintura tal como aconteceu com todas as outras, não se sabendo mais uma vez se essa pintura terá sido encomenda da Diocese ou oferta do pintor.



Fig. 44 – D. Armino Lopes Coelho,  
Paço Episcopal do Porto.

Quer no retrato de Medina quer na pintura de António Macedo, a figura parece que se destaca da tela, dando-nos a impressão que ela se vai mexer, os seus olhos moverem-se e a sua boca abrir-se para nos dizer algo, imagens que nos parecem vivas na própria tela.

Por último, e regredindo cronologicamente, referiremos uma representação que se destaca de todas as outras quer pelo sítio onde se encontra, quer pelo seu suporte e técnica. Trata-se do retrato pintado em vidro de D. Pedro Álvares da Costa, Bispo do Porto entre 1507 e 1535 e que apesar dos seus 28 anos ao serviço desta Diocese, tem como sua única representação um vitral de grandes dimensões na Capela do Nascimento do deambulatório da Catedral de León, Espanha.

Quando nos dirigimos ao local foi-nos facultada a licença para se abrir a capela para podermos fotografar, contudo tornou-se naquele momento impossível de fazer a sua medição devido precisamente à enormidade do seu tamanho e por não termos meios para a efectuar. No entanto fica aqui o registo da imagem do Bispo inserido numa colecção única de 737 vitrais datados desde o século XIII até ao século XX, numa superfície de 1765 metros quadrados e considerado um dos melhores espólios deste género na nossa vizinha Espanha.

D. Pedro da Costa partindo com 1526 para o reino de Castela por ocasião do casamento da infanta D. Isabel, filha do rei D. Manuel e de quem era capelão-mor desde

1521 iria permanecer oito anos ao seu serviço. Por este motivo não esteve presente na sua diocese durante este período de tempo regressando em 1534 para assumir o governo do seu bispado por mais um ano. Quando a Infanta D. Isabel casada agora com o Imperador Carlos V, o Bispo decidiu ir para Castela de vez. A pedido de Carlos V, D. Pedro da Costa passou a acompanhá-lo e quando vagou a Diocese de León, foi nomeado Bispo em 8 de Janeiro de 1535 tendo ficado lá até 1539. Da sua obra nesta Diocese pouco se sabe apenas existem registos com maior informação sobre a sua influência nas várias fundações de colégios e obras que realizou depois quando foi nomeado Bispo de Osma. Porém sabemos que pela data que se encontra no vitral e pelos atributos iconográficos bem patentes no vitral que se trata da sua representação (Fig. 47).

O seu atributo iconográfico é a roda de navalhas, símbolo da Santa Catarina e que faz parte do seu brasão de sua família e que também o poderemos ver nas fachadas de três edifícios na rua das Flores, Porto quando estas se tornaram foreiras à Mitra na época de D. Pedro da Costa (Fig.46,47 e 48).



Fig.46 – Roda de Stª Catarina, rua das Flores, Porto.



Fig. 47- Roda de Stª Catarina, rua das Flores, Porto.



Fig. 48 – Roda de Stª Catarina, rua das Flores, Porto.



Fig. 48 – D. Pedro Álvares da Costa, Catedral de León.

## V – LOCALIZAÇÃO, QUANTIFICAÇÃO e AUTORIA DAS OBRAS ENCONTRADAS.

Neste capítulo demonstramos onde se localizam os retratos pintados dos Bispos do Porto, na cidade, em outros locais do país e fora dele.

Quisemos com esta síntese tornar possível uma visualização rápida da quantidade de quadros encontrados e a sua localização bem como ainda mostrar quantos retratos correspondem a cada Bispo, e os que estão com atribuição de autoria.

### I - Locais, Instituições e número de pinturas.

Pintura dos Bispos do Porto presentes na cidade:

<b>Nomes</b> (24)	<b>Instituições</b> (3)	<b>Quantidade de pinturas</b> (28)
D.João Peculiar (1136-1138)	Paço Episcopal do Porto	1
D.João de Azevedo (1465-1496)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei Gonçalo Morais (1602-1617)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei João de Valadares (1627-1635)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Santa Casa da Misericórdia do Porto	1

D. Frei José de Santa Maria Saldanha (1697-1708)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Igreja dos Clérigos do Porto	2
D. Frei José De Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei José De Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Igreja dos Clérigos do Porto	1
D. Frei António de Sousa (1757-1766)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei Aleixo de Miranda Henriques (1770-1771)	Paço Episcopal do Porto	1
D. João de Rafael de Mendonça (1771-1793)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Lourenço de Correia de Sá e Benevides (1796-1798)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei António de São José de Castro (1799-1814)	Paço Episcopal do Porto	1

D. João de Magalhães e Avelar (1816-1833)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Igreja dos Clérigos do Porto	1
D. João de França Castro e Moura (1862-1868)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Américo Ferreira Santos Silva (1871-1899)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António José de Sousa Barroso (1899-1918)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Barbosa Leão (1919-1929)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Agostinho de Jesus e Sousa (1942-1952)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Júlio Tavares Rebimbas (1982-1997)	Paço Episcopal do Porto	1

D. Armindo Lopes Coelho (1997-2006)	Paço Episcopal do Porto	1
--	-------------------------	---

Algumas obras foram encontradas fora da cidade do Porto, precisamente em seis localidades e em dez entidades, deslocando-nos até esses locais para poder fotografar e medir as obras, com a exceção de Angra do Heroísmo e Algarve.

Pinturas de Bispos do Porto em locais e Instituições em localidades fora do Porto:

<b>Nomes</b> (10)	<b>Localidades</b> (6)	<b>Instituições</b> (10)	<b>Pinturas</b> (16)
D. João Peculiar (1136-1138)	Braga	Paço Episcopal	1
D. Fernando da Guerra (1416-1417)	Braga	Paço Episcopal	1
D. Diogo de Sousa (1496-1505)	Braga	Paço Episcopal	1
Diogo de Sousa (1496-1505)	Braga	Museu da Sé	1
Diogo de Sousa (1496-1505)	Braga	Santa Casa da Misericórdia	1
D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572)	Angra do Heroísmo	Paço Episcopal	1
D. Rodrigo da Cunha (1618-1627)	Braga	Paço Episcopal	1

D. Rodrigo da Cunha (1618-1627)	Portalegre	Paço Episcopal	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Lisboa	Paço Episcopal	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Lisboa	Paço Episcopal	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Lisboa	Museu de S. Vicente de Fora	1
D. Frei Aleixo de Miranda Henriques (1770-1771)	Bragança	Museu do Abade de Baçal	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Braga	Santa Casa Da Misericórdia	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1771)	Braga	Confraria do Bom Jesus de Braga	1
D. António Barbosa Leão (1919-1929)	Algarve	Paço Episcopal	1
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Angra do Heroísmo	Paço Episcopal	1

Quanto às pinturas encontradas fora do país deslocamo-nos a León, para visitar a Sé onde se encontra um vitral com representação de um Bispo na Capela do Nascimento no deambulatório da capela-mor da Catedral e as imagens dos dois retratos encontrados em Roma foram-nos cedidos pelo Pontifício Colégio Português de Roma.

Pintura de Bispos do Porto em cidades e entidades fora de Portugal:

<b>Nomes</b> (3)	<b>Cidades</b> (2)	<b>Instituições</b> (2)	<b>Pinturas</b> (3)
D. Pedro Alvares da Costa (1507-1535)	León	Catedral de León	1
D. Agostinho de Jesus e Sousa (1942-1952)	Roma	Pontifício Colégio Português	1
D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Roma	Pontifício Colégio Português	1

Realizamos também uma tabela onde se poderá visualizar o número de pinturas por cada Bispo, verificando que existem por vezes prelados que têm mais do que uma representação, sendo D. Tomás de Almeida o que surge como o Prelado mais retratado com seis obras, seguido de D. Jerónimo da Costa Rebelo com quatro e D. Diogo de Sousa com três representações, os restantes ficam-se por duas ou apenas uma pintura.

Número encontrado de retratos pintados por cada Bispo do Porto:

<b>Nº de BISPOS</b> (29)	<b>LOCAIS COM AS OBRAS</b> (14)	<b>Nº de RETRATOS</b> (49)
D. João Peculiar (1136-1138)	Paço Episcopal do Porto Paço Episcopal de Braga	2
D. Fernando da Guerra (1416-1417)	Paço Episcopal de Braga	1
D. João de Azevedo (1465-1496)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Diogo de Sousa (1496-1505)	Santa Casa da Misericórdia de Braga Tesouro Museu da Sé de Braga Paço Episcopal de Braga	3
D. Pedro Álvares da Costa (1505-1507)	Catedral de León	1
D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572)	Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	1
D. Frei Gonçalo de Morais (1602-1617)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Rodrigo da Cunha (1618-1627)	Paço Episcopal de Braga Paço Episcopal de Portalegre	2
D. Frei João de Valadares (1627-1635)	Paço Episcopal do Porto	1

D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Paço Episcopal do Porto Santa Casa da Misericórdia do Porto	2
D. Frei José de Santa Maria Saldanha (1697-1708)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Paço Episcopal do Porto Irmandade dos Clérigos do Porto Paço Episcopal de Lisboa Museu de S. Vicente de Fora	6
D. Frei José Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Paço Episcopal do Porto Irmandade dos Clérigos do Porto	2
D. Frei António de Sousa (1757-1766)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei Aleixo de Miranda Henriques (1770-1771)	Paço Episcopal do Porto Museu do Abade de Baçal	2
D. João Rafael de Mendonça (1771-1793)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Lourenço Correia de Sá e Benevides (1796-1798)	Paço Episcopal do Porto	1
D Frei António de São José de Castro (1799-1814)	Paço Episcopal do Porto Irmandade dos Clérigos do Porto	2

D. João de Magalhães e Avelar (1816-1833)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Jerónimo da Costa Rebelo (1843-1854)	Paço Episcopal do Porto Irmandade dos Clérigos do Porto Santa Casa da Misericórdia de Braga Confraria do Bom Jesus do Monte	4
D. João de França Castro e Moura (1862- 1868)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Américo Ferreira dos Santos Silva (1871-1899)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António José de Sousa Barroso (1899-1918)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Barbosa Leão (1919-1929)	Paço Episcopal do Porto Paço Episcopal do Algarve	2
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Paço Episcopal do Porto Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	2
D. Agostinho de Jesus de Sousa (1942-1952)	Paço Episcopal do Porto Pontifício Colégio Português de Roma	2
D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Paço Episcopal do Porto Pontifício Colégio Português de Roma	2

D. Júlio Tavares Rebimbas (1982-1997)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Armindo Lopes Coelho (1997-2006)	Paço Episcopal do Porto	1

Depois da recolha pela cidade do Porto, por várias entidades fora da cidade e do País referimos as que se conhecem com autoria, umas por assinatura, outras por atribuição porém sem conhecimento biográfico de alguns autor/a (s) cuja assinatura surgem nas pinturas.

## II – Os retratos com autoria

Retratos dos Bispos do Porto com autoria:

<b>Bispos</b> (14)	<b>Local</b>	<b>Nº de pinturas com autoria</b> (17)	<b>Justificação da autoria</b>
D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572)	Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	Stanislau	Inventário S.C.A.H. nº 737
D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Santa Casa da Misericórdia do Porto	Domingos Teixeira Barreto	Por documento de pagamento da encomenda da entidade ao pintor
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Irmandade dos Clérigos do Porto	José Pinto Vieira	Por documento de encomenda e pagamento da Irmandade
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Museu de S. Vicente de Fora	Giorgio Domenico Duprá	Por atribuição através de estudo da obra e autor

D. Frei José Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Irmandade dos Clérigos do Porto	João Glama Ströberlle	Por atribuição através do estudo da obra e autor
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Confraria do Bom Jesus de Braga	Auguste Roquemont	Por atribuição através do estudo da obra e autor
D. João da França Castro e Moura (1862- 1868)	Paço Episcopal do Porto	J. Stewart	Assinado
D. Américo Ferreira dos Santos Silva (1879-1899)	Paço Episcopal do Porto	Thomaz de Moura	Assinado
D. António José de Sousa Barroso (1899-1918)	Paço Episcopal do Porto	Thomaz de Moura	Assinado
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Paço Episcopal do Porto	Thomaz de Moura	Assinado
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	Ilchenko	Inventário S. C. A. H. nº 750
D. Agostinho de Jesus de Sousa (1942-1952)	Paço Episcopal do Porto	Mendes da Silva	Assinado
D. Agostinho de Jesus de Sousa (1942-1952)	Pontifício Colégio Português de Roma	M. Ammendolia	Assinado
D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Paço Episcopal do Porto	Henrique Medina	Assinado

D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Pontifício Colégio Português de Roma	M. Ammendolia	Assinado
D. Júlio Tavares Rebimbas (1982-1997)	Paço Episcopal do Porto	Júlio Resende	Assinado
D. Armindo Lopes Coelho (1997-2006)	Paço episcopal do Porto	Macedo (António Macedo)	Assinado

Por último, a visualização da totalidade de retratos pintados dos Bispos do Porto bem como o número das localidades e instituições contactadas e visitadas onde poderemos encontrar essas obras.

### III- Totalidade de retratos pintados dos Bispos do Porto:

<b>Nomes</b> (29)	<b>Instituições e Localidades</b> (14) / (7)	<b>Quantidade de pinturas</b> (49)
D. João Peculiar (1136-1138)	Paço Episcopal do Porto	1
D. João Peculiar (1136-1138)	Paço Episcopal de Braga	1
D. Fernando da Guerra (1416-1417)	Paço Episcopal de Braga	1
D. João de Azevedo (1465-1496)	Paço Episcopal do Porto	1

D. Diogo de Sousa (1496-1505)	Paço Episcopal de Braga	1
D. Diogo de Sousa (1496-1505)	Tesouro Museu da Sé de Braga	1
D. Diogo de Sousa (1496-1505)	Santa Casa da Misericórdia de Braga	1
D. Pedro Alvares da Costa (1507-1535)	Catedral de León	1
D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572)	Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	1
D. Frei Gonçalo Morais (1602-1617)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Rodrigo da Cunha (1618-1627)	Paço Episcopal de Braga	1
D. Rodrigo da Cunha (1618-1627)	Paço Episcopal de Portalegre	1
D. Frei João de Valadares (1627-1635)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Nicolau Monteiro (1670-1672)	Santa Casa da Misericórdia do Porto	1

D. Frei José de Santa Maria Saldanha (1697-1708)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Igreja dos Clérigos do Porto	2
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Paço Episcopal de Lisboa	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Paço Episcopal de Lisboa	1
D. Tomás de Almeida (1709-1716)	Museu de S. Vicente de Fora, Lisboa	1
D. Frei José De Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei José De Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752)	Igreja dos Clérigos do Porto	1
D. Frei António de Sousa (1757-1766)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei Aleixo de Miranda Henriques (1770-1771)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei Aleixo de Miranda Henriques (1770-1771)	Museu do Abade de Baçal, Bragança	1

D. João de Rafael de Mendonça (1771-1793)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Lourenço de Correia de Sá e Benevides (1796-1798)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Lourenço de Correia de Sá e Benevides (1796-1798)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Frei António de São José de Castro (1799-1814)	Paço Episcopal do Porto	1
D. João de Magalhães e Avelar (1816-1833)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Igreja dos Clérigos do Porto	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Santa Casa da Misericórdia de Braga	1
D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854)	Confraria do Bom Jesus de Braga	1
D. João de França Castro e Moura (1862-1868)	Paço Episcopal do Porto	1

D. Américo Ferreira Santos Silva (1871-1899)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António José de Sousa Barroso (1899-1918)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Barbosa Leão (1919-1929)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Barbosa Leão (1919-1929)	Paço Episcopal do Algarve	1
D. António Augusto de Castro Meireles (1929-1942)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Augusto de Castro Meireles 1929-1942)	Paço Episcopal de Angra do Heroísmo	1
D. Agostinho de Jesus e Sousa (1942-1952)	Paço Episcopal do Porto	1
D. Agostinho de Jesus e Sousa (1942-1952)	Pontifício Colégio Português, Roma	1
D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Paço Episcopal do Porto	1
D. António Ferreira Gomes (1952-1982)	Pontifício Colégio Português, Roma	1
D. Júlio Tavares Rebimbas (1982-1997)	Paço Episcopal do Porto	1

D. Armindo Lopes Coelho (1997-2006)	Paço Episcopal do Porto	1

## CONCLUSÃO

Concluimos que para a concretização do inventário dos retratos pintados dos Bispos do Porto tivemos, após uma intensa pesquisa bibliográfica de deslocar-nos às várias dioceses e entidades quer no Porto, noutros locais do país e mesmo fora dele.

Feita a pesquisa sobre o levantamento bibliográfico dos setenta e sete Bispos do Porto decidimos realizar as fichas biográficas (Vol. II) com os serviços por eles prestados, para além da Diocese do Porto, noutras instituições onde a sua acção se apresentou relevante. De seguida tratamos de contactar e visitar quase todos esses locais para constatar a existência ou não de pinturas.

Encontradas as obras, verificamos que dos setenta e sete Bispos só vinte e nove estavam retratados dentro e fora do país, número até agora inventariado.

Após o levantamento das obras encontradas durante as visitas aos locais decidimos fazer a melhor recolha de dados sobre as pinturas, incluindo aquelas que constam do catálogo realizado em 1992 por Manuel Joaquim Moreira da Rocha no Paço Episcopal do Porto quando da realização da sua obra *Bispos do Porto, retratos*.

Constatou-se que em nenhuma Diocese e Instituições existia qualquer tipo de inventário sobre os retratos pinturas, o que justificou a organização das fichas que apresentamos no Vol. II. Escolhendo como modelo as fichas do IMC de inventariação de pintura, decidimos optar por seleccionar alguns trâmites essenciais que delas podemos escolher para a concretização do nosso inventário. Alguns campos da ficha não foram preenchidos por falta de informação.

Procedeu-se à análise do inventário, verificamos que a maior parte dos retratos pictóricos dos Bispos do Porto, são realizados anos, décadas ou séculos depois das suas mortes sem a menor evidência que os seus autores tivessem conhecimento das suas fisionomias, conferindo aos seus retratados em alguns casos, um rosto imaginário. O mesmo se passou em Braga. Estas pinturas tratam essencialmente de representações ideológicas dos prelados cuja iconografia por vezes realça a importância do seu papel enquanto governadores da Sé do Porto. Quanto àqueles que foram pintados enquanto os Bispos vivos, são os verdadeiros retratos onde a fisionomia teve estudo por parte do artista e que nos podem dar a conhecer o rosto real do retratado.

Quanto às pinturas cuja autoria se conhece por assinatura ou atribuição, não existe nenhuma informação sobre a sua incorporação. Dos seus autores, para além de Domingos Teixeira Barreto, Giorgio Domenico Duprà, João Glama Ströberlle, Auguste

Roquemont, Thomaz de Moura, Mendes da Silva, Henrique Medina, Júlio Resende e António Macedo, pouca ou nenhuma informação existe e daqueles que não estão assinados pensa-se que na sua maior parte são pinturas copiadas e que foram encomendadas para completar colecções ou então para uma ou outra instituição que queira ter homenageado o seu Bemfeitor.

Sendo através da pintura onde o artista conheceu ou teve como modelo vivo a figura a retratar ou mesmo através do imaginário, o que concluímos é que todos estes retratos pintados firmam com a sua presença aquilo que o homem mais tem curiosidade, a de conhecer o rosto de quem interveio na História, seja ela civil, social ou religiosa.

Deste modo o que de mais importante se retirou desta pesquisa é a evidência que existiu e existirá sempre a necessidade da perpetuação da memória daqueles, cuja acção apostólica ou social foi importante na nossa sociedade.

E será talvez por essa razão e pela vontade de prestar homenagem a todos aqueles que desempenharam tão grandes funções e tiveram voz e obra na governação da Diocese do Porto, que esta, pretende a realização do *Catálogo dos Retratos Pintados dos Bispos do Porto*, que num futuro próximo será concretizado, na continuidade deste trabalho. Saliente-se que depois deste estudo, outras análises poderão ser foco de interesse para outras investigações, ficando assim em aberto o convite para quem desta inventariação quiser tomar proveito e a partir dela investir numa nova demanda.

*“Que importa, ao fim e ao cabo, que a imagem de um pobre diabo, dentro em pouco reduzido a pó, seja parecida ou não? Os retratos são quimeras como todo o resto”*

*Voltaire, Correspondence, 1758.*<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> SOBRAL, Luís de Moura – A Arte do Retrato, Quotidiano e Circunstância. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pág. 71.

## BIBLIOGRAFIA:

A.A. V. V. – *A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*. Lisboa: IPPAR, 1994.

A.A. V.V. – *Os Patriarcas de Lisboa*. Lisboa: Alêtheia, 2008.

A.A.V.V. – *A Arte do Retrato, Quotidiano e Circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

A.A.V.V. – *Cordeiros, Arte Contemporânea 2010/2011*. Porto: Cordeiros, Galeria. 2011.

A.A.V.V. - *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém; Fundação das Descobertas, 1993.

ALBERTI, Leon Battista – *El Tratado de Pintura y los três libros que sobre el mismo arte escribió, Livro III*. Lisboa: Alcalá. 2005.

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal, Vol. I*, Porto: Portucalense Editores, 1967.

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal, Vol. III*, Porto: Portucalense Editores, 1967.

ARAÚJO, Agostinho – *Breve Apontamento para a biografia de João Glama Stroberle, in MVSEV, IV Série- nº 1*. Porto: Publicação do Círculo Dr. José Figueiredo, 1993.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira – *Dom António Ferreira Gomes, Um Bispo ao Serviço da Liberdade*. Porto: Edições Asa, 2006.

AZEVEDO, Carlos Moreira de – *Determinação Pastoral de D. Jerónimo Costa Rebelo, Bispo eleito (1840-1843) e confirmado (1843-1854) do Porto*, in *Estudos em*

Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

AZEVEDO, Carlos Moreira de – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.2000.

BARBOSA, Fernando António da Costa – *Elogio Histórico, Vida e Morte do Eminentíssimo e Reverendíssimo Senhor Cardeal D. Tomás de Almeida*. Lisboa, 1754.

BASTO, A. De Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII. Documentos e Memórias para a História do Porto, Vol. XXXIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto, S/D.

BLUTEAU, Rafael – *Diccionario da Língua Portuguesa, Vol. II*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

BORGES, Nelson Correia – *História da Arte em Portugal, do Barroco ao Rococó*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

BRANDÃO, Júlio – *O Pintor Roquemont, subsídios para o estudo do artista: vida, época e obras*. Lisboa: Livraria Moraes, 1929.

BROCHADO, Alexandrino – *D. António Augusto Castro Meireles – Filho Ilustre de Lousada*. Lousada: Câmara Municipal de Lousada, 2007.

BUCHAN, Jack – *Retrato*. Amadora: Ediclube, 1998.

CAETANO, Joaquim Oliveira – *Pintura, Normas de Inventário, Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

CHEQUE, Rosi – *Retrato*. São Paulo: All Print Editora, 2008.

CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, José-Augusto (org.) - *Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

COELHO, Maria Helena da Cruz, SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa – *D. Vasco Martins, Vescovo di Oporto e di Lisbonna: una carriera tra Portogallo ed Avignone durante la prima meta del Trecento*, in Separata de Colóquio Internacional: A Igreja e o Clero Português no Contexto Europeu. Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa/ Universidade Católica Portuguesa, 2005.

COSTA, Avelino de Jesus da Costa – D. Diogo de Sousa, in Distrito de Braga. S/L: 1964.

COUTINHO, António Xavier da Gama Pereira – *D. João de Magalhães e Avelar, Bispo do Porto*, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. 3, Fascículo 3. Porto, 1940.

COUTINHO, B. Xavier – *Nótulas para a história da Sé do Porto*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1965.

COUTINHO, Xavier – *A Igreja e a Irmandade dos Clérigos, apontamentos para a sua história*. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto, Gabinete de História da Cidade. 1963.

COUTINHO, Xavier – *Apontamentos Iconográficos de Alguns Bispos Portugueses. Separata da Revista Mvsev, Vol. III*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo, 1944.

COUTINHO, Xavier – *O Pintor Augusto Roquemont no Porto*. Porto: Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1963.

COUTINHO, Xavier – *Um Bispo do Porto, Primeiro Patriarca de Lisboa (1716), D. Tomás de Almeida* – Coimbra: in Separata da Revista Universidade de Coimbra, vol. 31. 1984.

CRUZ, António – *O Fausto dum Bispo do porto do século XVIII*, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. 2, fascículo 2. Porto, 1939.

CUNHA, Rodrigo da – *Catalogo dos Bispos do Porto*. Porto: Officina Prototypa Epifcopal, MDCCXLII, Parte II.

DIAS, Augusto – *Bispos do Porto frente a frente*. Porto: Edições Beira e Douro, 1970.

FERNANDES, José – *A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa*. Lisboa: Quimera, 1999.

FERREIRA, J. Augusto – *Memorias Archeologico-Históricas da Cidade do Porto. Tomo I*. Braga: Cruz Editorial. 1923.

FERREIRA, J. Augusto – *Memorias Archeologico-Históricas da Cidade do Porto. Tomo II*. Braga: Cruz Editorial. 1924.

FERREIRA, Manuel de Pinho – *A Igreja e a comunidade política na obra de D. António Ferreira Gomes, in separata Humanística e Teologia*. Porto: 1991.

FERREIRA, Manuel de Pinho – *Dom António Ferreira Gomes e a sociedade portuguesa pós 25 de Abril, alguns aspectos da sua obra. Vol. VII, in separata de Humanística e Teologia*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1986.

FERREIRA, Mº J. Augusto – *Catálogo dos Provedores da Santa Casa da Misericórdia de Braga, instituída pelo grandioso Arcebispo D. Diogo de Sousa*. Braga, 1940.

FERREIRA, Mº J. Augusto – *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (séc. III-Séc. XX)*. Braga: Mitra Bracarense, 1928.

FERREIRA, Mons. J. A. – *Porto, Origens Históricas e Seus Principais Monumentos, Cathedral, Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita*. Porto: Imprensa Marques Abreu Lda., 1928.

FERREIRA, J. A. Pinto – *Sobre a posse que se tomou da Igreja de Nossa Senhora da Lapa e mais bens dela na cidade do Porto, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, vol. 17, Fascículo ¾*. Porto, 1954.

GERALDO, J. A. Coelho Dias – *O Beneditino D. Gonçalo de Moraes, Bispo do Porto, e a Transformação Artística da Capela- Mor da Sé Cathedral, in A.A. V.V. – I Congresso*

sobre a Diocese do Porto, Tempos e Lugares de Memória, Homenagem a D. Domingos Pinho Brandão, Vol. I. Porto / Arouca, 2002.

GONÇALVES, Eduardo C. Cordeiro – *D. Américo Ferreira dos Santos Silva e a Génese do Catolicismo Social em Portugal. Algumas Reflexões*, in, *I Congresso sobre a Diocese do Porto Tempos e Lugares de Memória. Actas Vol. II*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Universidade Católica- Centro Regional do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto- Departamento de Ciências e Técnicas do Património. 1998.

GUEDES, Armando Marques – *Esboço da História do Porto*. Porto: Lello e Irmão, 1958.

HOLANDA, Francisco de – *Do Tirar Polo Natural*. S/L.: Livros Horizonte, 1984.

JORDAN, Annemarie – *O retrato de corte em Portugal: o legado de António Moro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

LEAL, Gomes – *Carta ao Bispo do Porto e as primeiras questões com os Bispos, in Lusitana Sacra*, Vol. II. Lisboa, 1969.

LEITE, Ângela – *Ana Kelly, uma saga de amor e coragem*. Alfragide: Oficina do Livro, 2011.

LEMONS, António – *Notas d `Arte* – Porto: Typographia Universal, 1906.

LIMA, J. Godinho de – *A sua Excelência Reverendíssima, o Sr. D. António Ferreira Gomes. Tombo III, Fascículo 1*, in *Revista de Humanística e Teologia*. Porto: 1982.

MACEDO, José Adílio Barbosa – *Dom António Barroso nasceu há cento e cinquenta anos*. Remelhe: Igreja Paroquial, 2004.

MACHADO, António de Sousa – *O Porto Mediévico, problema de Portucale*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1968.

MACHADO, Joaquim Pinto – *O Bispo do Porto ao serviço da fé e da cultura- ao serviço do homem*, in separata da revista *Humanística e Teologia*, Vol.7 nº 2. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1986.

MACHADO, Maria Teresa Pinto – *Inventário do ouro, prata, ornamentos, tapeçaria e de todas as mais coisas que no presente foram achadas nesta Sé do Porto conforme o inventário que dantes fez o senhor Bispo Aires da Silva, e coisas que de novo acresceram- leitura e notas*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1985.

MAIOR, Diogo Pereira Sotto – *Tratado da Cidade de Portalegre e de suas antiguidades e fundação, bispos que nelle residiram, e outras antigualhas e curiosidades. Feito pello padre Diogo Pereira Sotto Maior indigno capelão em a Santa See da ditta cidade. Dirigido a Dom Rodrigo da Cvnha, Bispo de Portalegre, 1619*. Elvas: Oficinas de António José Torres de Carvalho.1919.

MARQUES, José – *A Acção Pastoral de D. Diogo de Sousa. Principais vectores. Braga: Separata do Livro de D. Diogo de Sousa e o seu tempo – Actas do Simpósio. Câmara Municipal de Braga. Faculdade de Teologia. 2006.*

MARQUES, José – *Na Cadeira de Grandes Arcebispos*, in separata da revista *Theologica 2ª série, fascículo 2*. Braga: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.

MATTOSO, José – *História de Portugal Vol. III A Monarquia Feudal (1096-1480)*. Rio de Mouro: Círculo dos Leitores, 2006.

MENDES, Alves – *D. António Barroso, Bispo do Porto, Perfil*. Porto: Editor Aloysio da Cunha Leite, 1899.

MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de – *Pintura nos séculos XVII-XIX na Galeria de Retratos dos Benfeitores da Santa Casa de Misericórdia do Porto*. Vol. I – II – III. Porto: dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

OLIVEIRA, José António Mendonça Pereira de – *A Paixão da História na Biblioteca de D. João de Magalhães e Avelar*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.

OLIVEIRA, Miguel de – *História Eclesiástica de Portugal*. Sintra: Publicações Europa América, 1994.

OLIVEIRA, P. Miguel de – *O senhorio da Cidade do Porto e as primeiras questões com os Bispos*. Lisboa: Separata da revista *Lvsitania Sacra*, tomo IV, 1959.

PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalham em Portugal*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1987.

PEREIRA, José Fernandes – *A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa*. Lisboa: Quimera, 1991.

PEREIRA, José Fernandes – *Dicionário do Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PERES, Damião – *Dissertações Cronológicas e Críticas*, vol. 18. S/L, S/D.

PERES, Damião – *História da Cidade do Porto*, Vol. I, Barcelos: Portucalense Editora, 1962.

PINHO, Arnaldo Cardoso – *Dom António Ferreira Gomes, uma atitude ética perante a sociedade e a igreja, in Humanística e Teologia, Vol. 7, nº 2*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1986.

PINTO, A. Ferreira – *Na restauração de Portugal. D. Nicolau Monteiro, Bispo do Porto, in separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. 3, Fascículo 3. Porto, 1940.*

PINTO, António Ferreira – *D. António Barroso*. Porto: Tipografia Porto Médico, 1931.

PINTO, António Ferreira – *In Memoriam – no primeiro centenário do nascimento do cardinal D. Américo, bispo do Porto*. Porto: Tipografia Porto Médico, 1930.

PINTO, Cónego António Ferreira – *No Primeiro Centenário do Nascimento do Senhor Cardial D. Américo, Bispo do Porto*. Porto: Tipografia Porto Médico, Lda, 1930.

PINTO, Cónego António Ferreira – *Uma Família Portuense, Cardial D. Américo*. Porto: Edições Marânus, 1940.

RAMOS, Luís A. De Oliveira – *Os Legados do Bispo do Porto Dom Rodrigo da Cunha*, in *Separata de Voz Portucalense*, Porto: 8 de Março de 1979.

REIS, Henrique Duarte e Sousa – *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto, Vol. 3*. Porto: Biblioteca Municipal do Porto, 1991.

REIS, Sousa – *Apontamentos para a história da Cidade do Porto. PI Tomo III*. S/L, S/D.

ROCHA, António José da – *Memoria acerca da livraria dos herdeiros do Bispo do Porto, D, José de Magalhães e Avelar vendida ao Estado*. Lisboa: S/E, 1846.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Inventário do Paço Episcopal do Porto em 1911*. Porto: Universidade Infante D. Henrique, 1992.

SAMPAIO, Marquês de – *A embaixada a Roma do Bispo do Porto D. Diogo de Sousa em 1505*, in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. 9, Fascículo 1 e 2*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1946.

SANTOS, Cândido dos – *Actividade Episcopal de D. Pedro da Costa em Portugal e Espanha (1507- 1563)*, in *Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*.

SANTOS, Cândido dos – *Contribuições do Clero Português para a guerra contra os turcos no tempo de D. João V*, in, *separata do boletim da diocese do Porto*. Porto: Igreja Portucalense, 1978.

SANTOS, Cândido dos – *O Censual da Mitra do Porto: Subsídios para o estudo da Diocese nas Vésperas do Concílio de Trento*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1973.

SANTOS, Eugénio dos – *D. António Ferreira Gomes. Porto: Separata da Revista da Faculdade de Letras – História, II Série, Vol. I. 1984.*

SANTOS, Regina Andrade Pereira dos – *Domingos Teixeira Barreto- Artista e Irmão da Misericórdia do Porto: Subsídios Para o Estudo da sua Obra. S/L: Separata da Revista de Poligrafia nº 5. Centro de Estudos de D. Domingos de Pinho Brandão, 1996.*

SCNEIDER, Norbert – *A Arte do Retrato. Lisboa Edições Taschen, 1999.*

SILVA, Francisco Ribeiro da – *História da Cidade do Porto. Porto, 1992.*

SILVA, Francisco Ribeiro da – *O Bispo do Porto e os sucessos político-militares de 158, in Humanidades, nº 2. Porto: Edição Associação de Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1982.*

SILVA, Francisco Ribeiro da Silva – *A Criação das Paróquias de S. Nicolau e de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Vitória, 1583. Aspectos sócio-económicos e religiosos da época. Porto: Paróquias de S. Nicolau e de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Vitória, 1984.*

SOARES, Ernesto, LIMA Henrique de Campos Ferreira – *Diccionário de Iconografia Portuguesa, retratos de portugueses e de estrangeiros, 1<sup>o</sup> vol. Lisboa: 1942.*

SOUSA, Armindo de – *Conflitos entre o Bispo e a Câmara do Porto nos meados do século XV, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2<sup>o</sup> Série, Vol. 1. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983.*

SOUSA, José de Campos e – *O Brasão de armas do Ilustríssimo Senhor Dom Frei Gonçalo de Moraes, pela Mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica Bispo da cidade e do Bispado do Porto, do Conselho de Sua Majestade, e Câmara do Porto, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol. 30, Fascículo 3 e 4. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1967.*

SOUSA, Raimundo – *As Victimias do Baquet: blasfémia dedicada ao Bispo do Porto. Porto: Júlio Guimarães, 1889.*

TAVARES, Pedro Vilas Boas – *Depois da Tempestade...D. Jerónimo da Costa Rebelo, Bispo do Porto: contexto para duas cartas suas. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. 2006.*

TÁVORA, Fernando de Tavares e – *D. João Rafael e o seu Paço Episcopal, in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Vol.1, Fascículo2*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1938.

TEIXEIRA, José de Monterroso – *Retrato de D. Tomás de Almeida – Triunfo do Barroco*. Lisboa, 1992.

TORRES, João Gonçalves d'Oliveira – *Discurso na Inauguração do retrato do Cardeal D. Américo e do Abade do Bonfim em 1898*. Porto: Tipografia Académica, 1898.

VASCONCELOS, Flórido de – *D. Pedro da Costa, subsídios para a biografia de um Bispo do Porto, século XVI*. Porto, 1978.

#### BIBLIOGRAFIA ELECTRÓNICA:

[http:// museu-angra.azores.gov.pt](http://museu-angra.azores.gov.pt)

<http://www.forum-numismatica.com>

[www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/notícia](http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/notícia).

[www.publico.pt/.../biografia-do-bispo-julio-tavares-rebimbas](http://www.publico.pt/.../biografia-do-bispo-julio-tavares-rebimbas).

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt>.

IMAGEM: Todas as imagens são de autoria, excepto as assinaladas.

Flup/Porto  
2011



