

Relevos e gravuras num fogão do Palácio Nacional de Sintra

O Palácio Nacional de Sintra, designadamente a Sala das Pêgas, possui um dos mais interessantes exemplos de património integrado da época Moderna em Portugal: um fogão de sala de consideráveis dimensões, de mármore finíssimo e todo ele lavrado com relevos delicados.¹

A proveniência desta peça parece estar há muito esclarecida pelo Abade de Castro e Sousa na obra que dedicou ao Paço sintrense, no ano de 1838.² Com efeito, ao descrever o fogão no pequeno espaço contíguo à câmara onde hoje se encontra, o autor conta-nos que a peça foi oferecida ao rei D. Manuel I pelo Papa Leão X, no ano de 1515, e que o monarca a mandara colocar no seu Paço em Almeirim. Considerando a natureza aprazível deste local, a importante vila recebia por isso, com frequência, a visita da Corte que aí passava grande parte do Inverno, ao contrário do que sucedia com a vila de Sintra, preferida e celebrada pela amenidade característica dos meses de Verão. De acordo com a mesma fonte bibliográfica, o fogão renascentista terá permanecido numa das câmaras do Paço de Almeirim até ao terramoto de 1755, data a partir da qual o Marquês de Pombal terá ordenado a sua remoção para o Paço de Sintra, ocupando na ocasião uma das paredes da actual Sala Júlio César.

Alguns anos depois (1886), Albrecht Haupt ainda vê o fogão nesta Sala e, ao analisá-lo do ponto de vista plástico, refuta a atribuição ao famoso Miguel Ângelo (1475-1564), efectuada pelo Abade de Castro e Sousa.³ Só mais tarde (1903), na mo-

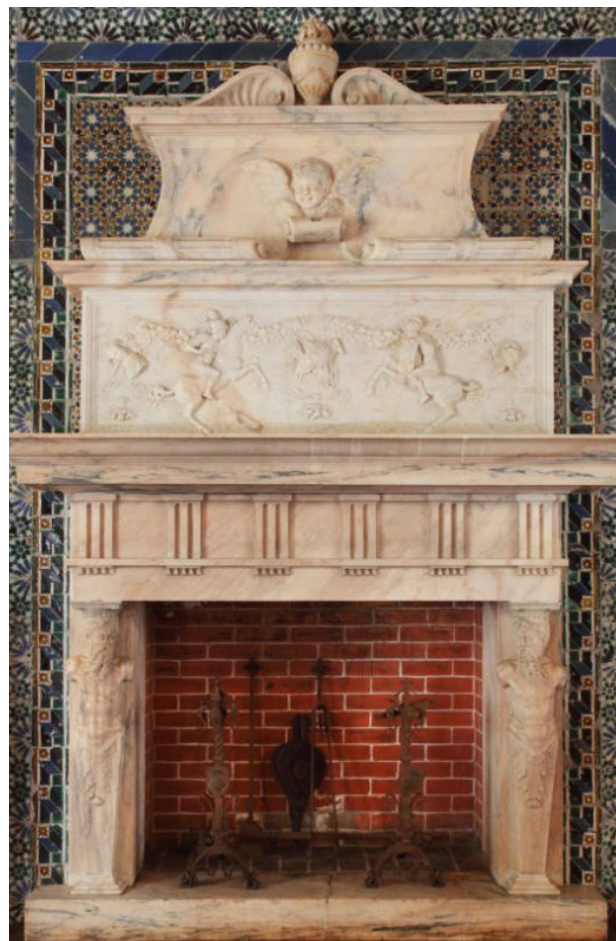


Fig. 1 – Fogão da Sala das Pêgas – Palácio Nacional de Sintra

¹ Cf. Fig. 1.

² Cf. Abade de Castro e SOUSA, *Descrição do Palácio Real na villa de Cintra, que ali teem os sres. Reis de Portugal*, Lisboa Typographia de A.S. Coelho, 1838, p. 29.

³ Cf. Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, introd. crítica de M.C. Mendes ATANÁZIO, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 123-124.

numental obra dedicada ao Paço de Sintra da autoria do Conde de Sabugosa, encontramos a notícia da transferência do fogão da Sala Júlio César para a das Pêgas, nomeadamente em 1898.⁴ A atribuição ao conhecido mestre toscano foi definitivamente abandonada e substituída pela hipótese de se tratar de um artista educado na estética flamenga romanizada, na órbita de Frans Floris (c. 1520-1570).

Mais tarde, a questão da autoria do fogão viria a ser reaberta por Guido Battelli em 1936, dando-o ao cinzel de Andrea Sansovino (c. 1467-1529), opinião abandonada pela historiografia subsequente que preferiu, alternadamente, ver a arte de Nicolau Chanterene (a. 1511-1554) ou a de um artista italiano nunca estabelecido entre nós.⁵ Por outras palavras, após a suposição de Battelli, os pareceres especializados dividiram-se entre a hipótese de o fogão se tratar de uma obra executada em território nacional por um mestre de nomeada e a de uma peça de importação de fabrico transalpino.

Mais do que a discussão entre as partes sobre as várias hipóteses possíveis de autoria deste fogão marmóreo, parece-nos essencial o estabelecimento de uma data, a partir da qual a execução da obra se torne possível, tendo em vista o apuramento da sua filiação artística e a determinação das fontes inspirativas que serviram de base à concepção e à decoração da peça.

O fogão encontra-se adossado à parede Norte da Sala das Pêgas e desenvolve-se em três registos bem definidos que realçam o sentido vertical de toda a composição. O primeiro registo exhibe um entablamento de métopas e tríglifos sustido por dois telamones barbados e de meio corpo.⁶ O remate inferior destas



Fig. 2 – Telamones (pormenor do fogão)

duas figuras híbridas apresenta o formato piramidal de secção rectangular, apoiado num soco saliente.

Por sua vez, o segundo registo é constituído por uma placa rectangular relevada, disposta horizontalmente sobre o entablamento do primeiro registo. Os relevos de fino recorte representam dois cavaleiros em posição de combate, enquadrados por festões e troféus militares.⁷

O terceiro e último registo, de maior complexidade formal, apresenta uma enorme cartela ornamental de base enrolada, onde figura uma pequena cabeça de um querubim. A sobrepujar esta cartela de secção contracurvada, encontramos duas volutas que lhe servem de ornato, ao centro das quais se verifica a existência de uma urna lavrada.⁸

⁴ Cf. Conde de SABUGOSA, *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903, pp. 163-164.

⁵ Cf. Guido BATELLI, *Andrea Sansovino e l'Arte Italiana della Rinascenza in Portogallo*, Florença, 1936, p. 40. Sobre a hipótese de atribuição a Nicolau Chanterene, leia-se Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, ANBA, 1950, p. 27. Sobre a hipótese de o fogão ser uma peça de importação, leia-se Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 2ª ed., 1987, pp. 90-92; Ana Maria de Arez Romão e Brito CORREIA, *Palácio Nacional de Sintra*, Lisboa, Ed. Elo, 1992, pp. 72-74; José Custódio Vieira da SILVA, *O Palácio Nacional de Sintra*, IPPAR/Scala, 2002, p. 93. Sobre a data que propomos para o final de carreira de Nicolau Chanterene, ver mais recentemente Pedro FLOR, “Novas perspectivas sobre o retábulo da Pena em Sintra: História e Conservação”, in *A Escultura em Portugal da Idade Média ao início da Idade Contemporânea: História e Património*, Actas do Colóquio Internacional de História de Arte, Pedro FLOR e Teresa Leonor M. VALE (coord.), Lisboa, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2011, pp. 443-463.

⁶ Fig. 2.

⁷ Fig. 3.

⁸ Fig. 4.



Fig. 3 – Friso (pormenor do fogão)



Fig. 4 – Remate (pormenor do fogão)

A estrutura arquitectónica utilizada neste fogão e o sentido decorativo nele empregue parecem acusar uma plasticidade e uma estética ornamental mais tardia do que a empregue ao tempo do reinado de D. Manuel I (1495-1521) e o pontificado do Papa Leão X. Por outras palavras, se quisermos tomar como certos os testemunhos prestados por Castro e Sousa, Haupt e Sabugosa que apontam para tais épocas a execução da peça, teremos de reconhecer, porém, que existem anacronismos iconográficos e plásticos em todo o fogão. Tal impossibilidade obriga-nos a repensar a questão da datação e situar a realização do conjunto em época mais tardia, conforme se apresenta de seguida.

A análise da iconografia aplicada à decoração da obra remete-nos para o mundo gravado de Hans Sebald Beham (1500-1550), com actividade abundante a partir de 1525, e de Enea Vico (1523-1567), artista italiano cujo labor se acentuou a partir da década de 1540. Um cotejo ponderado entre a gravura do combate entre Aquiles e Heitor de Beham (c.ª 1545), os vários troféus *all'antico* de Vico (c.ª 1550) pertencentes à série dos ‘Troféus Militares’ e os relevos patentes no segundo registo



Fig. 5 – Gravura de Hans Sebald Beham, *Aquiles e Heitor*

comprova uma cronologia mais tardia dos relevos sintrenses, em relação àquilo que era vulgarmente aceite.⁹

Além disso, a estruturação arquitectónica da peça, o uso de frisos e métopas no entablamento e o remate contracurvado encaminham-nos para o mundo de Serlio, designadamente os Livros IV e VII que sugere várias traças para a edificação de fogões clássicos.¹⁰ Considerando que os tratados serlianos, em particular os Livros mencionados, são datáveis de 1537 e 1575, nunca poderíamos considerar o reinado do Rei Venturoso ou o

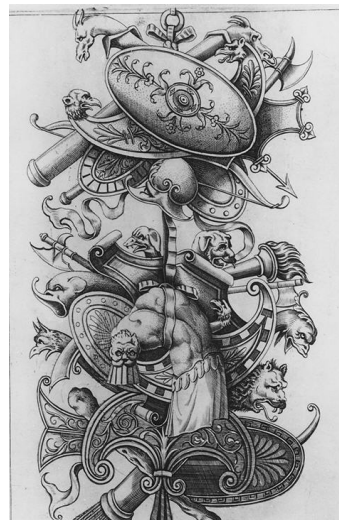


Fig. 6 – Gravura de Enea Vico da *Série dos Troféus Militares*, c. 1550

⁹ Para o estudo apurado e comparativo das fontes inspirativas de autoria de Beham e Vico, consultámos a monumental obra *Illustrated Bartsch*, vol. 15, New York, Abaris Books, 1978 e vol. 30, 1985 respectivamente. Ver figs. 5 e 6.

¹⁰ Para o estudo da tratadística de Serlio, ver <http://www.unav.es/ha/indice.html>, onde se encontra a versão integral da obra deste importante arquitecto bolonhês.

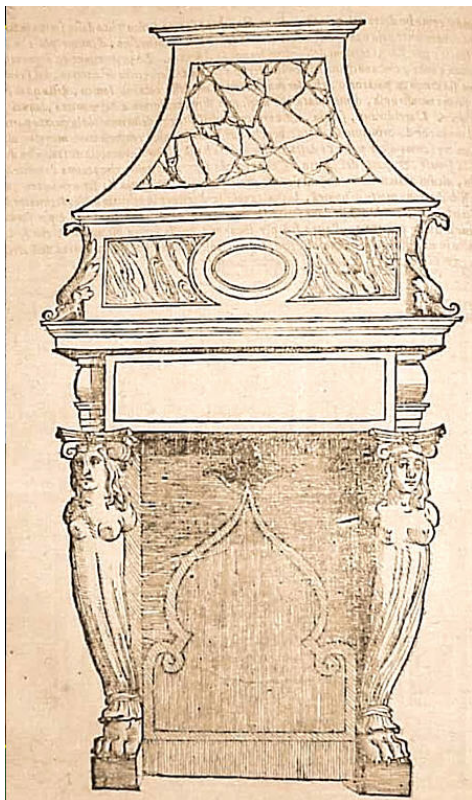


Fig. 7 – Chaminé Ordem Jónica do IV livro de Serlio, 1537

pontificado de Leão X como a época correcta para a realização deste exemplar escultórico.

De resto, o modelo italiano utilizado para a estrutura e decoração de fogões em torno de 1500-1520 aproximar-se-ia muito mais daquilo que hoje podemos apreciar, por exemplo, em obras similares de Desiderio da Settignano (c. 1430-1464) no Victoria and Albert Museum ou de autoria desconhecida (Escola Veneziana?) no Museu da Cidade, esta última precisamente datável do primeiro quartel do século XVI.¹¹ Nestes

¹¹ Sobre o primeiro exemplo, ver Marta AJMAR-WOLLHEIM e Flora DENNIS, *At Home in Renaissance Italy*, Catálogo da Exposição, London, V&A, 2006, pp. Sobre o segundo, ver Irisalva MOITA (coord.), *Lisboa Quinhentista – a imagem e a vida da cidade*, Lisboa, CML, 1983, pp. e Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Ed. Minerva, 1987. Na pintura coeva, regista-se igualmente a presença de fogões de sala com tais características morfológicas. Cf. *Nas-*

casos, os fogões são rectangulares e apresentam quase sempre decoração ao nível do lintel que lhes serve de remate. A par, as colunas adossadas que delimitam o fogão e suportam toda a estrutura constituem as únicas zonas de decoração. Toda a morfologia composicional destas peças renascentistas pauta-se pela horizontalidade, ao contrário do que veio a suceder em épocas mais tardias, de que o exemplo de Sintra torna a ser bem elucidativo.

Além das citações flagrantes ao tratado de Serlio patentes no conjunto da Sala das Pêgas, detectamos também a influência das propostas decorativas de sabor maneirista enunciadas pelo escultor/entalhador Hugues Sambin (1520? -1601) e dadas à estampa em Lyon em 1572.¹² Os desenhos que ilustram as várias páginas do célebre tratado *Oeuvre de la Diversité des Termes, dont on use en Architecture, réduit en ordres*, em particular os fólios dedicados à caracterização dos *termes* masculinos.¹³

Por último, registem-se as parecenças existentes entre as volutas que sobrepõem todo o conjunto e as presentes no conhecido tratado de Vignola que foi, como é sabido, por diversas vezes reeditado e aumentado.¹⁴ Se não concordarmos com a influência exercida por este modelo decorativo no nosso fogão, teremos sempre de explicar a extraordinária semelhança existente entre os dois motivos que podem bem ser contemporâneos.

Em suma, graças ao estudo das fontes que serviram de inspiração ao programa decorativo do fogão sintrense, ficamos a saber que: i) a execução deste raro exemplar escultórico, nunca poderá datar antes de 1537, pelo facto de exibir a linguagem arquitectónica de raiz vitruviana mas segundo Sebastiano Serlio; ii) os contributos decorativos prestados pela tratadística aplicada e pelos gravados de Beham e Vico utilizados no fogão remetem-nos para o elevado grau de erudição do encomendante e da própria oficina responsável pela execução da obra; iii) a citação do imaginário de Vignola e Sambin leva-nos ao mundo de Primaticcio e à escola de Fontainebleau, muito importante

cimento da Virgem (1514) de Andrea del Sarto, na Basílica da Santissima Annunziata em Florença.

¹² Sobre a influência de Serlio, ver fig. 7. Ver a versão integral da obra de Sambin em <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Sambin.asp?param=en> Agradecemos à nossa colega Ana Paula Correia a indicação desta morada para a consulta desta obra. Ver fig. 8.

¹³ Cf. fólios 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, 34, 38, 42, 46.

¹⁴ Ver <http://www.unav.es/ha/009-TRAT> para uma pesquisa dos fólios que apresentam desenhos de arquitectura, entre os quais o de uma chaminé. Agradecemos ao Prof. Doutor Joaquin Lorda da Universidade de Navarra a indicação deste sítio na Internet.



Fig. 8 – *Oeuvre de la Diversité des Termes* de Hugues Sambin (pormenor fl. 6)

na disseminação dos valores plásticos da *maniera* italiana em território francês, durante as décadas de 50 e 60 do século XVI.¹⁵

Determinada a data a partir da qual é verosímil considerar a construção do fogão, ou seja 1537, falta-nos determinar a autoria e as circunstâncias da encomenda desta magnífica peça de escultura, a fim de perceber melhor o seu percurso histórico. No actual estado das nossas investigações, ainda não foi possível determinar com rigor tais elementos essenciais para a biografia do fogão. Ao tratar-se de uma obra executada a partir de 1537, torna-se difícil determinar com precisão uma autoria plausível para esta magnífica peça escultórica. Todavia, o conhecimento actual do panorama da escultura em Portugal, durante o Renascimento e Maneirismo, autoriza-nos a conjecturar preferencialmente uma autoria estrangeira, dado o elevado apuro técnico que patenteia. A asserção de que se trata de um exemplar estrangeiro baseia-se também no facto de ter existido em redor da peça uma tradição que a colocava na órbita da escultura de importação.

Todas as questões em volta da autoria e das eventuais fontes inspirativas aplicadas revestem-se de enorme complexidade. É certo que a memória acerca da proveniência do fogão sintrense errou quanto à questão da datação como acabámos de provar. No entanto, não deveremos deixar de sublinhar que parte dos autores responsáveis pela análise histórico-artística deste fogão sempre o consideraram obra estrangeira e o labor de Sansovino e Chanterene (ou até Çarça acrescentamos nós) é bem distinto do visível no caso sintrense.¹⁶ Acresce ainda que, durante os séculos XVI e XVII, a importação de esculturas transalpinas na Europa era fenómeno recorrente, devido ao exigente gosto manifestado por mecenas e doadores que viam nas belas peças

¹⁵ Sobre este ponto específico, ver Anthony BLUNT, *Art and Architecture 1500-1700*, Yale University Press, (Richard Beresford rev.), 1999.

¹⁶ A simples comparação plástica entre obras documentadas a estes dois escultores que entre nós exerceram a sua arte e o fogão do Palácio Nacional de Sintra parece-nos eliminar contundentemente estas atribuições antigas. Diogo de Çarça, pedreiro e entalhador castelhano particularmente activo entre nós na década de 40 e 50 do século XVI, também não nos parece ser o nome a associar à empreitada do fogão, dado o maior apego às fontes italianas por via francesa que ele acusa, em vez do vocabulário nórdico pelo mestre utilizado, por exemplo, no célebre cadeiral monástico de Santa Maria de Belém (1550-51).

italianas um meio de ostentação de riqueza e um valor cultural de enorme validade nos abastados círculos de corte.¹⁷

Portugal não constituiu excepção como podemos avaliar pelo extenso rol de peças, provenientes das oficinas mais afamadas da Península Itálica (Génova, Veneza, Florença e Roma). Sobre os fogões e a importação de obras a Itália, esclarece Pedro Dias que as embarcações encarregadas de ligar o nosso país à Península Itálica, via Mar Mediterrânico, transportavam por vezes peças de escultura que, em blocos avulsos, eram posteriormente montados no local para onde tinham sido idealizadas.¹⁸

O tempo da execução de uma obra deste porte, os preparativos da viagem e o acondicionamento dos vários blocos na embarcação, o pagamento atempado dos gastos inerentes à jornada e a montagem final da peça não são elementos que conheçamos para o caso em estudo, se aceitarmos estar perante uma obra de importação. Todavia, a análise da documentação coeva a propósito da encomenda de vários fogões de mármore a Itália para posteriormente serem levados para Madrid, sob o patrocínio do poderoso Rui Gomes da Silva (1516-1573), príncipe de Éboli e Duque de Pastrana, pelos anos de 1569-1571, traz-nos importante contributo para esta problemática.¹⁹ Apesar de esses documentos não serem elucidativos quanto às dimensões e às características formais e plásticas desses fogões, sabemos através da sua leitura que demoraram cerca de quatro a seis meses a serem executados. Os atrasos no pagamento dos fretes, curiosamente a uma embarcação portuguesa, bem como o transporte entre a costa catalã e a capital madrilenha retardaram a montagem das obras, facto que só viria a ocorrer mais de um ano depois da encomenda.

No entanto, como tivemos oportunidade de referir, a nossa peça parece estar plasticamente mais próxima dos valores plásticos do maneirismo francês (Sambin, Cerceau...), que reinterpreta o Renascimento italiano via Fontainebleau, do que da arte praticada em solo italiano durante os meados do século XVI.²⁰ Assim sendo, parece-nos mais óbvio situar esta peça na órbita

da encomenda a oficinas francesas do que a transalpinas. Outra hipótese que não deve ser descartada, ainda que sob reserva, é a da autoria desta peça ser pertença a alguém educado na escola francesa mas que se tivesse estabelecido entre nós no período cronológico indicado ou num país vizinho e de relações artísticas muito próximas.

O mais espantoso desta chaminé diz respeito à extraordinária semelhança existente entre os telamones esculpidos e certos pormenores decorativos em Sintra e os mesmos elementos e similares no retábulo da capela baptismal da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa.²¹ Com efeito, a coincidência formal e plástica das duas obras é por demais evidente e levanta-nos enormes questões quanto à sua datação: a obra lisboeta é do início do século XVIII e anda atribuída ao escultor francês Claude Laprade (!).²² Tal significa que a nossa tese que propõe uma datação mais tardia para a chaminé, em relação a uma possível dádiva papal a D. Manuel, se encontra praticamente validada, sobretudo pelo paralelismo plástico e iconográfico gritante entre as duas peças. É certo que a obra da Pena parece ligeiramente inferior do ponto de vista do tratamento escultórico das barbas e dos torsos. No entanto, a diferença deve residir quanto a nós mais no facto de a peça sintense ser em mármore e a de Lisboa em estuque. De futuro, tornar-se-á imperativo explorar esta ligação da obra do Palácio de Sintra com a do altar da igreja da Pena que neste artigo não cabe, dado o âmbito temático do colóquio. Se no futuro se provar que ambas as peças saíram do cinzel de Claude Laprade (ou que o autor da Pena se limitou a moldar e copiar a obra de Sintra), talvez assim se encontre a justificação para a adopção da matriz clássica francesa (via Fontainebleau) na decoração da chaminé. Não nos devemos admirar com tal “anacronismo”, visto que sabemos hoje que Laprade, na sua obra de pedraria, de que destacamos o majestoso túmulo de D. Manuel de Moura Manuel na Capela de Nossa Senhora da Penha de França em Ílhavo, soube reutilizar elementos escultóricos próprios da arte da Borgonha do século XV e do Vale do Loire do século XVI, em época tão avançada como a do final do século XVII e início do século XVIII.²³

¹⁷ Cf. Teresa Leonor VALE, *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*, Lisboa, Caleidoscópio, 2004.

¹⁸ Cf. Pedro DIAS, *A Importação...*, pp.

¹⁹ Cf. http://documents.medicini.org/document_details.cfm?entryid=18765 (fls. 139 e ss.): Documentação disponível nesta página dedicada a um projecto de investigação que visa a digitalização dos fundos documentais relativos à casa dos Medici.

²⁰ Cf. por exemplo John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, Phaidon (4ª ed.), 2000.

²¹ Figs. 9 e 10.

²² Cf. Manuel Maia ATHAYDE, “Igreja de Nossa Senhora da Pena” in *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, Lisboa, segundo Tomo, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 127.

²³ Sobre o túmulo aludido, ver Pedro Amaral XAVIER, *A Morte - Símbolos e Alegorias: estudos iconográficos sobre arte portuguesa e europeia*, Lisboa,



Fig. 9 – Retábulo da Capela do Evangelho (outrora do Santíssimo) – pormenor



Fig. 10 – Telamones (pormenor do retábulo da fig. 9)

À luz do que ficou explanado sobre esta matéria, deve ser reequacionada a suposição que liga o nome de Francisco de Holanda a este fogão, não tanto ao nível da execução propriamente dita, mas antes ao traço/concepção do projecto para outro artista realizar.²⁴ As semelhanças compositivas entre um

2001.

²⁴ Cf. Jorge SEGURADO, *Francisco de Holanda*, pp. 339-340. e José da Felicidade ALVES, *Introdução à obra...*, p. 111. Tanto um como outro, atribuem com reservas o traço do fogão a Francisco de Holanda.

desenho elaborado por aquele artista e a nossa peça, sem esquecer a preponderância da estética serliana no pensamento arquitectónico de Holanda ao longo de toda a sua carreira e a coincidência de ter sido um dos principais responsáveis pela vulgarização do cânone de Serlio na arte portuguesa dos meados do século XVI em diante não bastam para tal afirmação.²⁵

Antes de finalizarmos, falta-nos ainda levantar um problema que nos parece importante e que, no futuro, poderá ajudar a esclarecer algumas dúvidas entretanto levantadas ao longo deste artigo. A análise cuidada da obra de arte no local onde hoje se encontra permite-nos especular acerca da sua unidade material. Por outras palavras, importará no futuro, através de meios laboratoriais e de pareceres especializados, determinar a procedência dos mármore utilizados, visto que a olho desarmado tudo indica tratar-se de um fogão que apresenta duas qualidades de pedra distintas: uma de tom mais rosado e de veios evidentes utilizada no primeiro e no terceiro registos; outra de tonalidade mais esbranquiçada e brilhante. A explicação que encontrámos para tal diferenciação tão visível reside na hipótese de se tratar de uma peça compósita que nunca foi pensada como um todo mas antes resultou de um aproveitamento de duas peças escultóricas distintas. Embora ostentem todas elas inegável valia plástica e unidade estilística no que ao gosto *ao romano* diz respeito, é muito provável que a discrepância material encontre resposta nesta conjectura. De futuro, será importante determinar qual a origem dos mármore utilizados nesta composição que não parece estar no seu estado original; perceber melhor qual a localização exacta desta peça no interior do Paço de Almeirim; reconstituir o percurso histórico-artístico que envolveu a sua encomenda, colocação e posterior remoção para Sintra, já no século XVIII; determinar com maior rigor

²⁵ Cf. por exemplo, Sylvie DESWARTE, *Idade das Imagens...*, pp. 168-173 e Miguel SOROMENHO, *A Arquitectura...*, pp.89-103. Por seu turno, o fogão de mármore da Sala de Hércules do Paço Ducal de Vila Viçosa (1537-71), bem estudado por José Teixeira, acusa exactamente a influência directa de Serlio e, em comparação, até mais flagrante do que no exemplo de Sintra. Cf. José TEIXEIRA, *O Paço Ducal de Vila Viçosa*, pp. Durante as nossas pesquisas, chegámos ainda a ponderar a hipótese de o pintor/iluminador António Fernandes, responsável por parte dos fólhos dos Forais Novos – Entre Douro e Minho de 1552 ter sido o responsável pelo traço do fogão. A concepção e o balanço imprimido à obra em geral, bem como a coincidência formal e iconográfica que se regista nos pormenores decorativos, de que destacamos os telamones em tudo idênticos aos de Sintra abriam-nos outras pistas de trabalho que careciam ao tempo da comunicação apresentada de confirmação que, por ora, deve ser apenas ponderada com enorme reserva.

a pista deixada em aberto sobre a filiação na arte de Claude Laprade. São questões em aberto para serem continuadas nesta investigação que mantemos em curso.

Qualquer que seja a história exacta deste exemplar de escultura que merece toda a nossa atenção e que é admirado diariamente por centenas de visitantes no Palácio Nacional de Sintra, o apuramento das fontes de inspiração que estiveram na sua

génese afigurou-se essencial e revestiu-se de enorme pertinência como julgamos ter provado neste artigo. Sem a realização de um estudo integrado da obra de arte que procura abordar os mais variados aspectos a ela intrínsecos, não é possível fazer história e reconstituir a memória perdida de uma peça de tamanho interesse patrimonial no contexto da análise dos interiores quinhentistas portugueses.